
UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarne studije
Višemedijska umetnost

Doktorski umetnički projekat:

Refleksije grada
Principi grafike u funkciji vizuelizacije urbanog prostora

autor:

Marija Sibinović

mentor:

dr um. Vladimir Milanović, docent

komentor:

dr Mariela Cvetić, red. prof.

Beograd, septembar 2020.

Sadržaj

| | |
|---|-----------|
| Apstrakt..... | 5 |
| Abstract..... | 6 |
| Uvod..... | 7 |
| Poetički i teoretski okvir..... | 9 |
| Prozor..... | 9 |
| Ogledalo..... | 23 |
| Staklo u arhitekturi..... | 38 |
| Metodološka razmatranja..... | 54 |
| O shvatanju metoda u umetničkom delovanju..... | 54 |
| Pređašnji rad na polju grafike kao tematska i tehnička veza sa doktorskim projektom.. | 56 |
| Posmatranje i snimanje..... | 62 |
| Klasifikacija i analiza vizuelnih podataka..... | 67 |
| Apstrakcija, autorefleksija i višemedijsko određivanje..... | 71 |
| Medijski okviri dela i aspekti realizacije..... | 73 |
| Analiza praktičnog rada..... | 95 |
| Postavka i njeni delovi | 95 |
| Medijski odnosi u projektu. Grafika u višemedijskom delu..... | 109 |
| Druge mogućnosti i potencijalni nastavak istraživanja..... | 118 |
| Zaključak..... | 121 |
| Spisak literature..... | 123 |
| Spisak reprodukcija..... | 127 |
| Biografski podaci..... | 132 |
| Izjava o autorstvu..... | 133 |
| Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije dokorskog umetničkog projekta. | 134 |
| Izjava o korišćenju..... | 135 |

Apstrakt

Doktorski umetnički projekat **Refleksije grada – Principi grafike u funkciji vizuelizacije urbanog prostora** bavi se fenomenima transparentnosti i refleksivnosti u kontekstima arhitekture grada i umetnosti. Cilj rada je stvaranje višemedijske postavke zasnovane na različitim kvalitetima pomenutih fenomena.

Pristup temi je interdisciplinaran, u teorijskom i praktičnom pogledu – tema se istražuje kroz relevantne teorijske koncepte i kroz istorijske aspekte pojmova transparentnosti i refleksivnosti, sa osvrtom na umetničko nasleđe i savremenu umetničku scenu. Različite faze u praktičnom istraživanju i realizaciji uključuju fotografisanje i snimanje gradskih ambijenata, sintezu i apstrakciju materijala i transponovanje doživljenog, eksperimentisanje u otiskivanju i medijskim sastavnicama, izradu različitih struktura i odgovaranje na dati prostor.

Povezivanjem više medijskih linija u kontekstu savremenog okruženja i percepcije odabranih fenomena dolazi do umetničkog odgovora na vizuelne senzacije koje nas svakodnevno okružuju u urbanom prostoru. Stvaranje višemedijskog dela u kome se problematizuju grafika i savremena urbana sredina, predstavlja potencijalno novi aspekt za grafiku, jer odstupa od konvencija klasično definisanog medija. Kroz celovito tematsko i prostorno povezivanje sa gradskim elementima, grafika učestvuje u sprezi različitih dejstava medija, nužno dobijajući novi kontekst u takvom uodnošavanju.

Ključne reči: *transparentnost, refleksivnost, višemedijska instalacija, grafika, grad*

Abstract

Doctoral art project **City Reflections: Printmaking Principles in the Function of City Space Visualization** deals with the phenomenon of transparency and reflectiveness in the context of city architecture and art. The goal of the project is creating a polymedia installation based on the different qualities of the mentioned terms.

The approach to the topic is interdisciplinary, in both theoretical and practical sense. The topic is examined through the relevant theoretical concepts and through the historical aspects of the mentioned phenomena, with a review of the artistic heritage and contemporary art scene. Different phases of the practical research and realization include photographing and filming of the city ambiance, synthesis and abstraction of the material and transposing the experienced, experimenting in printing and media components, creating different structures and responding to the given space.

By connecting several media lines in the context of contemporary environment and the perception of the chosen phenomena creates an artistic response to the visual sensations that surround us daily in the city environment. Creation of a polymedia piece that essentially problematizes graphics and contemporary urban environment represents a potentially new aspect of graphics because it deviates from the conventions of a classically defined medium. Connecting it thematically and spatially with the city elements it participates in the interaction of the different effects of the medium, thereby inevitably acquiring new context within such correlation.

Keywords: *transparency, reflectiveness, polymedia installation, graphics, city* *

*translated by Gordana Olujić

Uvod

Projekat **Refleksije grada – Principi grafike u funkciji vizuelizacije urbanog prostora** započeo je pitanjima o manifestacijama transparentnosti i refleksivnosti u mom okruženju. Krećući se kroz gradske ambijente uočeni zavodljivi prikazi na fasadama i drugim staklenim površinama grada vodili su u dalje posmatranje urbanog ambijenta u tom kontekstu. Zgrade novijeg datuma ponekad sadrže raščlanjene celine, segmentirane delove koji formiraju prozorske paterne. Osim toga, one, sasvim u staklu i metalu, kao sastavni element svoje pojavnosti sadrže odraze okoline (drveća, ljudi, automobila, drugih zgrada), pretvarajući ih katkad u čiste ogledalske slike, gotovo identične svojim „originalima”, a katkad u izvitoperene siluete ili apstrahovane oblike, samo obrise onoga što je u realnosti. Uglavnom su ovi poslednji prepoznati kao inicijalna tačka za istraživanje sveta refleksija, oblika i boja svetlosti. Taj prikaz, slika, kratkotrajna je, promenljiva – ona koju je formiralo svetlo i od čijeg intenziteta zavisi njena jasnoća i jačina. Višegodišnjem interesovanju za ovu vizuelnu problematiku odraza, pridružila se i zaintrigiranost drugim svojstvom materijala koji se koristi u savremenoj arhitekturi – transparentnošću, koja je često u neodvojivoj vezi sa refleksivnim pojavama. Njihovi odnosi, povezanost i isprepletanost, kao i njihovi specifični kvaliteti, poslužili su kao inspiracija za ovaj projekat, gde bi bile istražene i analizirane njihove kompleksnije veze, u različitim kontekstima.

U radu ću pokušati da ukažem na višeznačnost fenomena transparentnosti i refleksije, počevši od njihovog vizuelnog aspekta, preko filozofskog tumačenja, do medijsko-ideološkog konteksta. Svaka ova tema mogla bi biti predmet posebnog iscrpnog teorijskog razmatranja i praktičnog rada, a projekat **Refleksije grada – Principi grafike u funkciji vizuelizacije urbanog prostora** nudi jedan moguć umetnički odgovor na svakodnevne senzacije koje čovek kao stanovnik savremenih gradova doživljava.

Okosnica ovog istraživanja su prozor i staklo, budući da se u ovim poljima percipiraju navedeni fenomeni. U radu se prepliću slojevi koji se bave vizuelnim, kontekstualnim i ideološkim aspektom. Likovnost je možda bila dominantna na samom početku, kao način formiranja slike u svakodnevnim prostorima, kao i vizuelni efekti koji su uzrokovali transformaciju tih prostora. Pozicioniranje u odnosu na prozore i pogledi kroz izabrane okvire definišu mesto posmatrača u odnosu na posmatrano, subjektivne varijante komunikacije dva

prostora, najčešće javnog (društvenog) i privatnog (ličnog). Ekspresivne ili suptilne, a često, moglo bi se reći, mistične predstave refleksija, dalje su ukazivale na ono što estetska komponenta može da donese ili prikrije. Staklo, nekada ovaploćenje modernističke ideje otvorenosti društva, prozirnosti i očiglednosti, doživelo je u poslednjih nekoliko decenija nove mogućnosti proizvodnje i primene. Dok određene arhitekture vide neiscrpu inspiraciju i polje za inovativna i vizuelno zanimljiva rešenja, u, pre svega, različitim potencijalima svetla, prozračnosti stakla i specifičnim ambijentima koje oni stvaraju, neki teoretičari smatraju da sveprisutna primena stakla nalazi potku u ideologiji transparentnosti.

Koje su veze, sličnosti i razlike u raznolikim poimanjima transparentnosti, odnosno refleksije? Kakav je značaj transparentnosti i refleksivnosti u doživljavanju ambijenta? Kako sve ovo funkcioniše u višemedijskom postupku koji ima polazište u grafičkom mediju? Da li principi grafičkog postupka mogu poslužiti kao paradigma građenja vizuelnog u kontekstu opažanja okružujućeg urbanog prostora? Da li se može uspešno uspostaviti odnos između ovih aspekata s obzirom na sličnosti principa umnožavanja kroz repetaciju u grafici i arhitekturi?

U prvoj celini, poetsko-teorijskom okviru, biće razmatrani fenomeni transparentnosti i refleksivnosti u različitim sferama, od filozofskih pojmova, političkih i ideoloških kategorija do značajnih koncepata u teoriji umetnosti, praćenih referentnim primerima umetničke produkcije.

U drugoj celini biće objašnjena metodologija i pružen uvid u umetničke procese i doživljaj sopstvenog kreativno-istraživačkog poduhvata, kao i kratki pregled medijskih konteksta rada.

U trećoj celini, koja je posvećena analizi rada, predstavljeni su rezultati praktičnog rada i biće razmotreno izvedeno delo koje je posebno oblikovano prema određenom galerijskom prostoru te predstavlja specifičnu (*site specific*) postavku koja bi u drugim prostornim uslovima imala drugačiju strukturu. Takođe će biti dato viđenje višemedijskog dela koje ovaj projekat zastupa sa specifičnim fokusom na funkciju jednomedijske umetnosti – grafike i njenog potencijala u novomedijskim i višemedijskim delima.

Poetički i teoretski okvir

Prozor

Teorijski pristup pojmu transparentnosti

Transparentan – (l. trans-parēre) prozračan, providan; bistar, jasan¹

Može se reći da bi prvi sinonim za transparentnost bila prozirnost, kao fizička osobina predmeta koja podrazumeva sposobnost propuštanja svetlosti i posledično davanje mogućnosti nesmetanog pogleda s jedne na drugu stranu. Možda bi bliska reč na koju asocira bila čistota, iako je, videćemo, paradoksalno taj pojam praćen različitim kontekstima i nejasnoćama. U apstraktnijem smislu, kvalitet propuštanja izvesnog sadržaja iz jedne sfere u drugu pre svega pretpostavlja nesmetanu dostupnost informacije, bilo vizuelne, verbalne, ili društvene.

U svakodnevnom i poslovnom okruženju biti transparentan odnosi se na otvorenost, jasno predočavanje stavova, namera ili uslova i komunikaciju lišenu tajni. U političkom kontekstu *metafora transparentnosti obuhvata tri odvojene političke vrline, koje često idu zajedno ali su analitički različite²*: informaciona transparentnost, koja se odnosi na pristup značajnim političkim činjenicama; participatorna, koja se odnosi na učešće u donošenju odluka; i transparentnost odgovornosti aktera vlasti³. Balkin (Jack M. Balkin) pokazuje kako masovni mediji, poput televizije, umesto da budu korisno sredstvo koje pomaže i omogućuje ove vrednosti, često kroz skandale i druge priče, a korišćenjem sličnih mehanizama – otkrivanjem tajni i idejom o političkoj odgovornosti – zapravo simuliraju transparentnost.

Kada koristimo televiziju da razumemo politiku, vidimo stvari na način na koji televizija dopušta da one budu viđene. U isto vreme, televizija stvara nove forme političke realnosti koje postoje zato što su viđene na televiziji.⁴

¹ Milan Vujaklija, *Leksikon stranih reči i izraza*, Beograd, Prosveta, 1966; 964.

² Jack M. Balkin, *How Mass Media Simulate Political Transparency*, Faculty Scholarship Series. Paper 1999; 259. http://digitalcommons.law.yale.edu/fss_papers/259, acc. 20.1.2020; 8 PM

³ Isto.

⁴ Isto.

Prema Balkinu, medij televizije bitno zamagljuje transparentnost, budući da ona sama počiva na metafori jasnoće, odnosno potpunog propuštanja informacija bez uticaja na njih. Ali vratimo li se u svet fizičkih svojstava stakala i prozora, shvatićemo da je doslovna prozornost često neostvariva. U realnosti, staklo je retko potpuno odvojivo od svoje okoline te je slika nastala njegovim posredstvom retko nepristrasna, ona često sadrži obrise njegovog postojanja, bilo u svetlučavim odsjajima, bilo u polurefleksijama ili distorzijama nastalim usled blagih neravnina u proizvodnji. U domenu arhitekture, ova vrednost ima svoju očiglednu manifestaciju u staklenim zgradama, pre svega u tzv. zid-zavesama.

Rou i Slacki (Rowe and Slutsky) razlikuju dve vrste transparentnosti: doslovnu i fenomenološku. Dok se doslovna odnosi na providnost materijala u gradnji, fenomenološka predstavlja implicirani prostor i moguće planove, odnosno, *inherentan kvalitet organizacije*⁵. Podlogu za ovakvu razliku oni nalaze u kubizmu i ilustruju ove pojave na nekoliko primera. Jedan od njih je i uporedna analiza slika Pikasa i Braka iz 1911. godine, gde slike oba umetnika sugerišu figuru manje-više centralno pozicioniranu na platnu. Dok je Pikasova figura klarinetiste, iako apstrahovana, naslikana tako da se konturno jasno izdvaja, Brakova figura Portugalca uronjena je u pozadinu horizontalnim i vertikalnim usecima. Po njihovom tumačenju, to ima za posledicu da je čitljivost Pikasove slike zapravo u transparentnosti figure u udaljenom prostoru,



Levo: Pablo Pikaso, *Klarinetista* (1911), desno: Žorž Brak, *Portugalac* (1911)

⁵ Rowe and Slutsky, *Transparency: Literal and Phenomenal* u Colin Rowe, *The Mathematics of Ideal Villa and Other Essays*, The MIT Press, Cambridge Mass.: London, 1976; 159–185.

dok se Brakova površina može čitati nezavisno od figure i nametljivom fasetiranošću nudi utisak plošnosti i različitih mogućnosti. *Klarinetista* predstavlja doslovnu transparentnost, a *Portugalac* fenomenološku.

Ova poređenja oni dalje nastavljaju na primeru građevina i dovode u vezu Gropijusovu radionicu Bauhauasa i Korbizijeovu vilu u Garšu, obe sa horizontalnom staklenom površinom koja prelazi uglove. Ali dok je, kako pišu, Gropijus prvenstveno zaokupiran transparentnošću materijala, Korbizije se bavi tenzijom između površina i planarnom organizacijom. Vila je tako struktuirana da sadrži različite mogućnosti koje se otkrivaju horizontalnom i vertikalnom analizom. Sugerisani prostori, kontradiktornost i konceptijske varijante slojeva nameću interpretativni potencijal. Ova *stalna dijalektika između činjenice i implikacije*⁶ predstavlja fenomenološku transparentnost, koja je za razliku od doslovne, misaono nadmetanje planova slojevitosti.



Levo: Gropijus, krilo zgrade Bauhauasa, desno: Korbizije, Vila u Garšu

U polju digitalnog dizajna i umetnosti, transparentnost ima nešto drugačiji kontekst. Ona predstavlja odsustvo fizičkog aspekta u odnosu na virtuelni, odnosno dematerijalizaciju medija koji je postao sveprisutan i često se samim tim previđa kao takav. To je zanemarivanje načina na koji digitalni medij utiče ili oblikuje doživljavanje posmatrača.

⁶ Isto.

*Opasnost transparentnosti je u tome što će interfejs maskirati operaciju sistema tačno onda kada je korisniku potrebno da vidi i razume šta sistem radi.*⁷

U svojoj knjizi *Windows and Mirrors, Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency* Bolter i Gromala (Bolter and Gromala) ukazuju na važnost gledanja na samu površinu dizajna, a ne (samo) u *prostor iza*, što odgovara ideji transparentnog pogleda. Težnja za transparentnošću je stalna, kako pišu, jer je *redefinisana svakom novom tehnologijom*⁸. U tom smislu, ideji transparentnog u umetničkom kontekstu odgovara svaki digitalni rad koji je fokusiran na sadržaj prikazanog, bez učešća, odnosno fokusa na sam proces stvaranja slike ili interakcije.

Na polju teorije značajno je pomenuti Bodrijara (Baudrillard), koji se u svojoj knjizi *Prozirnost zla* bavi fenomenom nestajanja, zasićenja onim sadržajima u savremenom svetu koji upravo zahvaljujući umnožavanjem gube svoju suštinu. *Svuda je ono što je oslobođeno bilo to da bi prešlo u čisto kruženje i da bi ušlo u orbitu*⁹, u političkom, seksualnom i umetničkom domenu:

*Ništa (čak ni Bog) ne nestaje više kroz okončanje ili smrt, nego umnožavanjem, zaražavanjem, zasićivanjem i prozirnošću, iscrpljivanjem i istrebljivanjem, epidemijom simulacije i prelaskom u sekundarno postojanje simulacije. Nema više fatalnog načina nestajanja, nego je to fraktalni način disperzije.*¹⁰

Opsesija dostupnošću, brzina i sveopšti protok informacija karakteristični su za savremeni svet čime se otvara prostor za različite nuspojave i potencijalne zloupotrebe. Transparentnost je naizgled ono što bi bilo poželjno u demokratskim društvima multikulturalnog karaktera, koja insistiraju na svojim vrednostima otvorenosti i pluraliteta, te se baziraju na istovremenom kretanju različitih informacija, ljudi i robe. Imperativ vidljivosti u ime različitih ideja čini se da hoda na tankoj liniji sa željom za kontrolom i postavlja pitanja realnih opasnosti za iste one vrednosti na koje se poziva, te je povremeno prodrman u kontroverznim situacijama, poput gradnje jednog od prvih *pametnih gradova (Waterfront Toronto)*, koji je kritikovan kao vid distopijske budućnosti zbog prikupljanja podataka.

⁷ Jay David Bolter and Diane Gromala, *Windows and Mirrors, Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*, London, The MIT Press, 2003; 55.

⁸ Isto, 52.

⁹ Žan Bodrijar, *Prozirnost zla: ogled o krajnosnim fenomenima* (prev. Miodrag Radović), Novi Sad, Svetovi, 1994, 8.

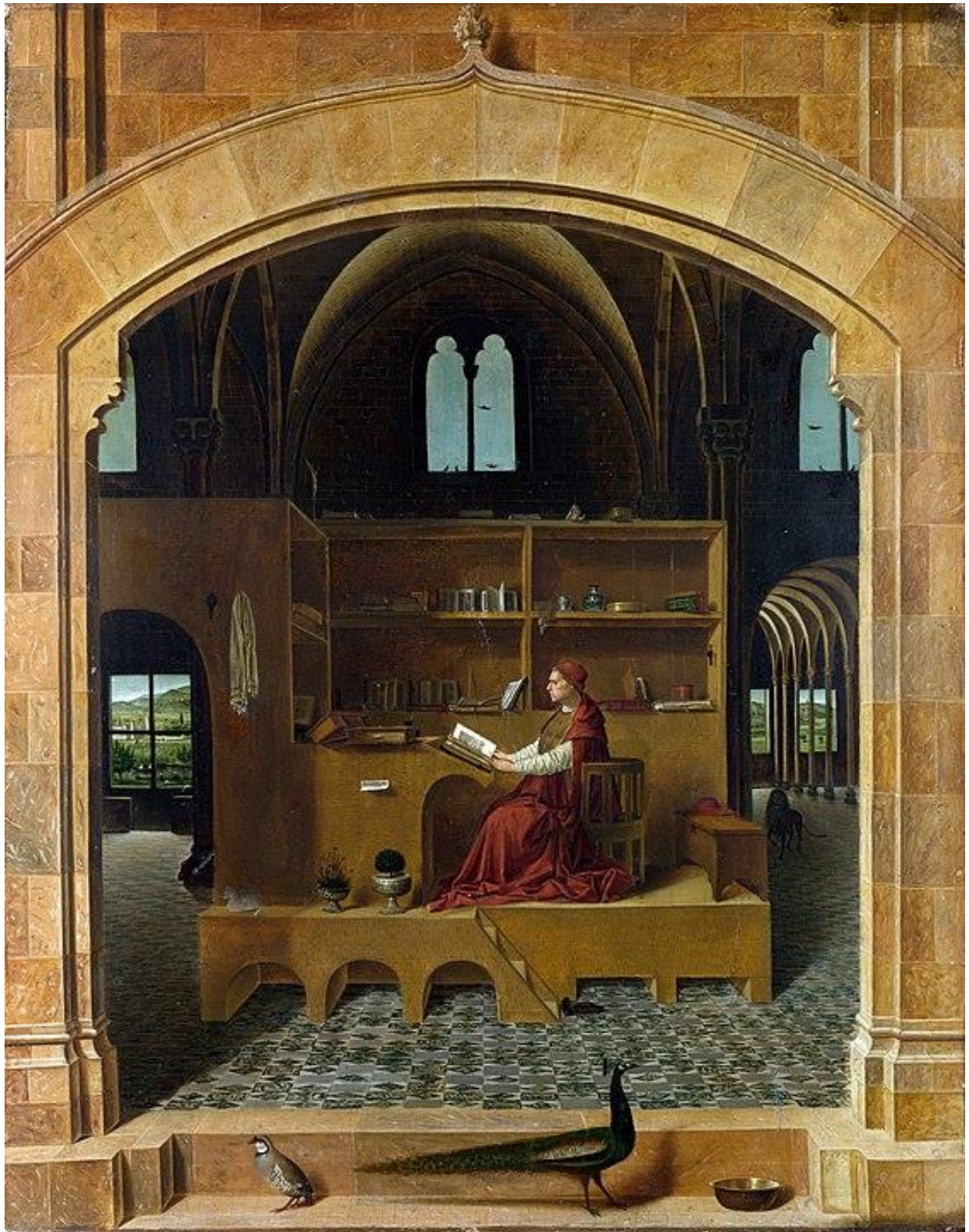
¹⁰ Isto.

Prozor kao motiv, tema i strukturalni model u umetnosti

U gradskom okruženju prozirnost se očitava na brojnim staklenim površinama. Najzastupljeniji je običan stambeni prozor, činilac niza, kolona i redova različitih zgrada. Poseban utisak odaju staklene fasade sastavljene na prvi pogled *samo* od prozora, neretko se izdvajajući svojim odsjajima i komešanjima gradskih slika.

Prozor možemo shvatiti kao ram, utvrđeno polje, kao subjektivni pogled, granično područje gde se problematizuje položaj posmatrača i njegov odnos sa onim što se nalazi spolja. Prozor poseduje potencijal ka otvaranju simboličke i filozofske dimenzije. Prozori su mesta razgraničenja, ili pak susreta, intimnog i javnog, skrivenog i vidljivog. Ostvarivanje komunikacije posredstvom svetla i omogućivanje protoka vazduha razlozi su njihove sveprisutnosti koja značajno utiče na izgled grada i njegov doživljaj, kako za one unutar zgrada, tako i za one koji gledaju spolja. Prozori upotpunjuju organizaciju enterijera slikom vanjskog prostora, odnosno, menjaju izgled građevina u zavisnosti od okolnih uslova i unutrašnjeg izvora svetla.

U staronordijskom, reč *vindauga* (*vind* – vetar, *auga* – oko) označavala je mali otvor na zidu koji je omogućavao da dim izađe iz kuće. To je bio jedini izvor svetlosti i početak onoga što danas nazivamo prozorom. Kasnije, tkanine ili pergamenti bili su zategnuti na drvene ramove i postavljeni u otvore kako bi omogućivali prodor svetlosti u objekte. U Starom Egiptu, svojstva alabastera bila su korišćena u ove svrhe, dok su na dalekom istoku koristili papir. Stari Grci su koncentrisanjem kuće oko dvorišta ulogu posrednika svetlosti dali vratima, a u Rimu se pojavljuju, iako prilično retko, prozori ispunjeni staklom. U XII i XIII veku dolazi do razvoja tehnike bojenog stakla koje je odvajano olovom, time postavši prepoznatljivi element prozora gotičkih katedrala. Vremenom, proizvodnja stakla postajala je pristupačnija i nalazila je širu primenu u svakodnevnim objektima u različitim oblicima, stilovima i pratećim elementima prozora. Sredinom XIX veka dolazi do napretka u automatskoj proizvodnji stakla, a stotinak godina kasnije dolazi do načina produkcije koja je tipična za današnje prozore i omogućava proizvodnju velikih panela ravnog stakla. Početkom XX veka došlo je do upotrebe novih materijala – čelika i aluminijuma – a mnogo kasnije i PVC-a – koji su postali konkurent dotadašnjim drvenim ramovima.



Antonello da Messina, *Sv. Jeronim* (1474)

Prozor se, kao koncept, tema ili bitan element, našao i u umetničkim delima, sa različitim namerama i idejama. Motiv prozora pojavljuje se u Albertijevoj metafori slike kao *otvorenom prozoru*, pri čemu se misli na vernost prostornih odnosa, ali ne i na realnost, odnosno bukvalnost prikaza.¹¹ Metafora prozora ovde se, po Ane Fridberg (Anne Friedberg), odnosila na okvir koji postavlja posmatrača u poziciju iz koje se percipira prikazano utemeljeno na perspektivi, a ne u smislu u kom je ona čestokontekstualno korišćena, kao predstavljanje realnosti doslovnog pogleda kroz prozor i mimetičkog slikanja istog:

... Albertijev metaforički „prozor” bio je sredstvo uokviravanja za geometriku njegove formule perspektive. Dok je implicirala fiksnu poziciju posmatrača perspektive iz jedne tačke, nije implicirala da „predmet koji bi bio naslikan” treba da bude identičan onom koji je bio viđen kroz arhitektonski prozor u prirodnom okruženju, kao „prozor u svet”. Kao sistem reprezentacije, linearna perspektiva bila je tehnika za reprodukovanje viđenog prostora na virtuelni plan reprezentacije.¹²

Ovo je bitno jer je transparentnost na koju Alberti računa transparentnost površine slike, a prozor je shvaćen kao sistem prostornog doživljaja. Fridberg kao odličan primer daje sliku *Sv. Jeronim Antonele da Mesine*, na kojoj je naslikan učenjak kako čita knjigu u centralnom delu platna. Ovaj prizor je uveden kroz kamenu ram koji funkcioniše kao okvir slike, prolaz od koga se nastavlja prostorija logikom perspektive pred posmatračem. I dok je Alberti prozor dao kao metaforu prostornog shvatanja, opisao je još jedno sredstvo rama. *Veo (velo)* je mrežna konstrukcija koja se rasprostire po okviru i služi za postavljanje trodimenzionalne predstave na dvodimenzionalnu površinu. Sličan sistem kao sredstvo pri crtanju perspektive nalazi se i kod Leonarda da Vinčija, koji je crtežima predstavljao transparentnu površ koja se nalazi između posmatrača i objekta koji se posmatra¹³. Ta površ je istovremeno presek zamišljene piramide zraka koja se pruža od objekta do oka posmatrača. Sličnu namenu za umetnike pri crtanju perspektive mogla je imati kamera obskura koju Ane Fridberg poredi sa arhitekturnim prozorom, gde je virtuelni prikaz stvoren dovođenjem spoljašnjosti unutra.

Prozor kao uvod u scenu možemo videti u primeru koji nalazimo u tekstu¹⁴ Bet Vilijamson (Beth Williamson) u okviru razmatranja odnosa posmatrača i prikazane slike. U

¹¹ Anne Friedberg. *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006; 30.

¹² Isto, 35.

¹³ Isto, 29.

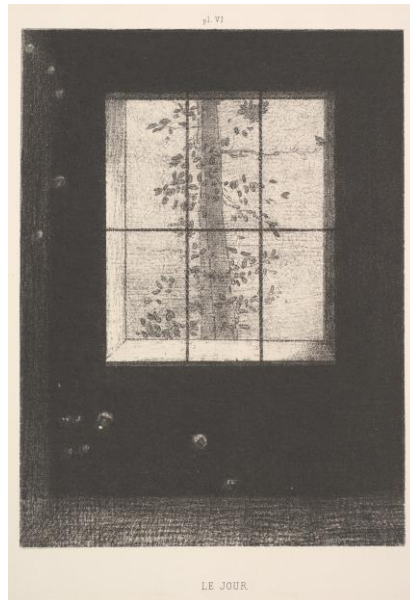
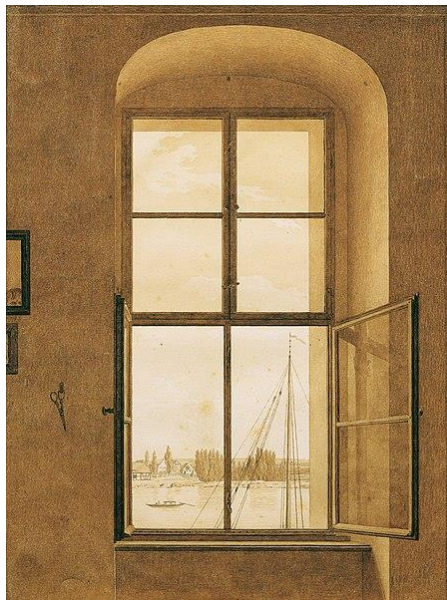
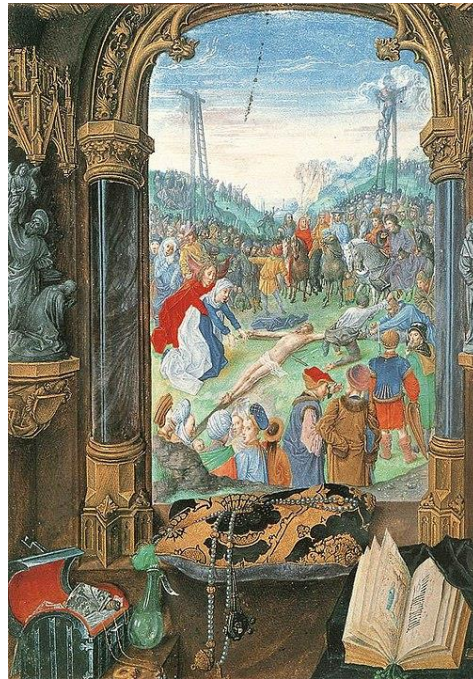
¹⁴ Beth Williamson, *Mirrors in Images: Images in Mirrors*, u Miranda Anderson (ed.), *The Book of them Mirror.: An Interdisciplinary Collection exploring the Cultural Story of the Mirror*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008; 132–150.

pitanju je molitvenik Marije Burgundske, izrađen u drugoj polovini XV veka, koji sadrži nekolicinu ilustracija. Na slici je predstavljena žena koja čita (Marija Burgundska) ispred prozora kroz koji se pruža pogled na nastavak u prostoru i veliku dvoranu u kojoj je prikazana scena sa Bogorodicom i anđelima. Jasno je da je ovde prozor iskorišćen kao prozor knjige, verovatno samog molitvenika, i istovremeno bi se mogao gledati kao odraz trenutnog fokusa Marijinih misli. Ova knjiga napravljena je specijalno za jednu čitateljku, te kako Vilijamson naglašava, tako bi je i trebalo posmatrati. Ona predočava ogledalski odnos u formiranju čitaoca i zavisni odnos predstava, jer na drugoj, kasnijoj ilustraciji, vidimo razvitak situacije, jedan drugi prozor sa scenama Hristovog raspeća, a pored tog okna nedostaje napred prikazana čitateljka. Ona je po tumačenju Bet Vilijamson konceptualno prisutna, spajajući se sa živom čitateljkom koja je svojom posvećenošću u molitvi dostigla dalji duhovni razvitak. Prozori u ovim scenama predstavljaju fine primere uspostavljanja komunikacije unutar narativa i posredovanja ka misaonim, spiritualnim područjima, reflektujući ne samo onu koja čita, već i gradeći samu knjigu kao prozor i sredstvo putovanja u pomenuti duhovni svet.

Rosalind Kraus (Rosalind Krauss) se u svojim razmatranjima *mreža (Grids)* bavi određenim kompozicionim strukturiranjem koje se može pronaći u različitim primerima umetnika XX veka, poput Mondrijana, Albersa, Sola Levita... Ona se dotiče i ranorenesansnih traktata o perspektivi i Leonardovih istraživanja, zaključujući ipak da ove predstave nisu dobri primeri jedne sasvim druge pojave koja je predmet njenog interesovanja, a koja je primarno vezana za moderno slikarstvo. Ideja mreže je drugačije suštine od ideje perspektive, koja je bila utemeljena na naučnoj opservaciji prostora. Mreža, za razliku od nje, počiva na odsustvu dubine, na plošnosti površine i nemimetričkom svojstvu. Ovo mrežno organizovanje površi negira narativnost i predstavlja *strukturu koja je ostala amblem modernističke ambicije u vizuelnim umetnostima*¹⁵. Dualne prirode, koncept mreže tiče se materijalizma, ali i duhovnog aspekta, funkcionišući u kontradiktornosti. Tražeći naznake ove strukture u prošlosti, Kraus nalazi da je devetnaestovekovno istraživanje optike bilo prikazano sistemom mreža te da su neoimpresionisti, zainteresovani za ishode istraživanja percepcije, primenjivali zaključke optike. Sami prozori bili su interesantna tema romantičarima koji su slikali prizore iz svojih ateljea, ali, kako Kraus primećuje, tek sa simbolistima ta tema istovremeno sa transparentnim i neprovidnim

¹⁵ Rosalind Krauss, *Grids*, October, Vol. 9, 1979, 50–64, MIT Press, <http://www.jstor.org/stable/778321>, acc. 25.1.2020; 2 PM

svojstvima prozora, skreće u modernističkom pravcu. Svojim naznakama podela, ti prikazi su preteče mrežnih sistema. Slike Kaspara Fridriha Davida i Odilona Redona predstave su ovih ranih tendencija, sa postavljanjem prozorskih okna u nešto drugačiju problematiku do običnog ambijentalnog prikaza.



Gore: Ilustracije iz Molitvenika Marije Burgundske (XV vek), dole levo: Kaspar Fridrih David, *Pogled iz umetnikovog ateljea*, dole desno: Odilon Redon, *Dan*

Motiv prozora i princip transparentnosti u savremenoj umetnosti

Motiv transparentnosti, i prozora, naravno, može se primetiti i u skorašnjim radovima različitih poetika i shvatanja, namera i dejstava. Setimo li se predstava urbanog života na slikama Edvarda Hopera (Edward Hopper), koji slika gradske ambijente i u njima često usamljene ljude u razmišljanju, lako ćemo uočiti motiv prozora i velikih staklenih površina. Njihovo prisustvo, kao i svetlo koje dopire od njih, odražavaju kontemplativnu prirodu trenutka i aktera i daju specifičnost ambijenta u kome se nalaze. Transparentne površine koristio je Lari Bel (Larry Bell), stvarajući providne kubuse još šezdesetih godina, kasnije ih kombinujući sa ogledalskim i translucenčnim površinama u velikim formama, kao i Robert Raušenberg (Robert Rauschenberg), na svojim skulpturalnim panelima sa štampanim kolažnim oblicima u delu rada *The ¼ Mile*, gde prozirnost nosećeg materijala omogućava naglašavanje kolažnog principa i mnoštva slika i motiva.

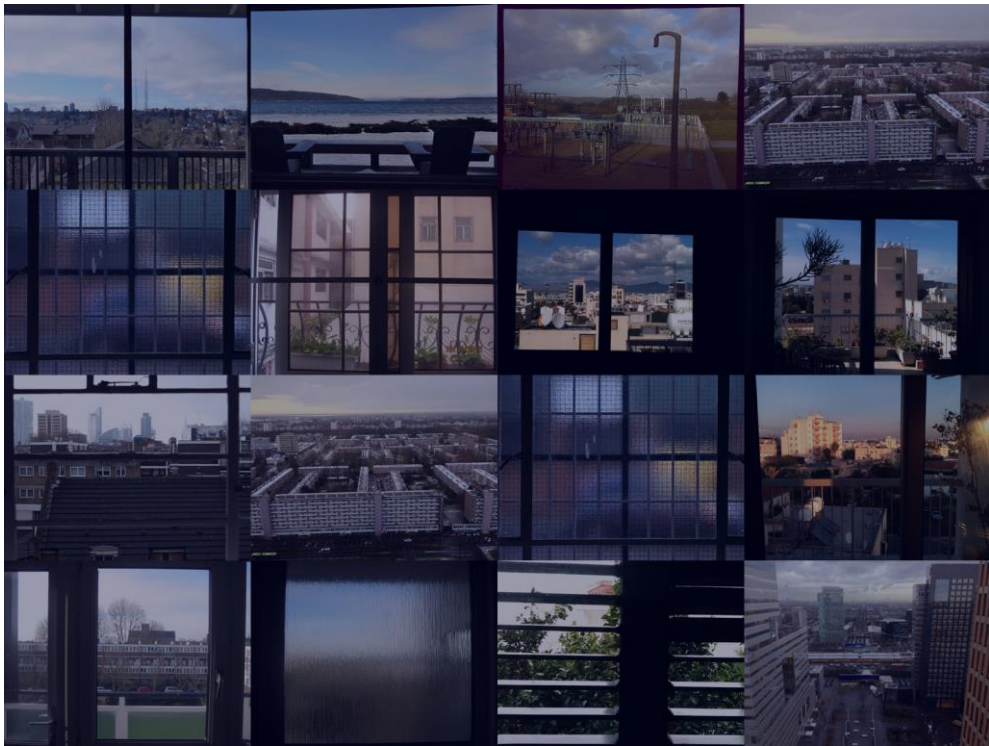
Rad *Veiling* iz 1995. godine umetnika Bila Virole (Bill Viola), poigrava se prozirnošću i multipliciranjem slike. Ova video-instalacija ima devet tkanina poput belih zavesa, koje predstavljaju providna platna za projekcije. Sa svake strane projektovana je figura muškarca i žene koji se kreću jedno drugom u susret, s kraja ka centru i unatrag. Prikaz je slojevit i neuhvatljiv, ostavlja utisak iluzije i nedoumice u percipiranju. Transparentnost ovde igra ulogu u građenju snolikog ambijenta, transcidentalnog karaktera.



Bil Viola, *Veiling* (1995)

Edoardo Trezoldi (Edoardo Tresoldi) izvodi svoje prozirne građevine od neprovidnog čvrstog materijala – čelične žice, koje u finim prepletima struktura i raspoređivanjem u pravoj gustini daju utisak transparentnog objekta, više odsutnog nego prisutnost. Suptilni kvaliteti ovog izraza daju neočekivanu poetičnost materijala i nostalgičan karakter. U svojim nagoveštajima konstrukcije i monumentalnosti klasičnih građevina, izgleda kao zamisao u nastajanju, trodimenzionalna predstava nekakvog softverskog početnog rešenja, ili pak kao ostatak, osnova nekadašnjih impozantnih zgrada ojedenih zubom vremena. Naslućena grandioznost i neuhvatljivost u vremenu jesu bitne karakteristike ovih intervencija na otvorenom, koje su još više potencirane u odnosima sa okolnim prirodnim prostranstvima i pojavama. Zbog izvanrednog detalja, preciznog i vrhunskog izvođenja, ne čudi saradnja na polju arheologije sa kojom umetnost sudeluje u simbiozi kada rekreira baziliku u Sipontu (*Basilica di Siponto*, 2016), gde savremeni izraz ulazi u dijalog sa postojećim nasleđem. Potpuni ambijentalni doživljaj umetnik ostvaruje u prvom projektu svog interdisciplinarnog stûdija, paviljonu u Rijadu (*Gharfa*, 2019) visokom i do dvadeset šest metara. Ovo delo podrazumevalo je saradnju sa još nekoliko umetnika i spregu zvuka, projekcija i skulptura. Konstrukcije sadrže elemente koji podsećaju na arapski stil i njihove šupljine su na određenim mestima delimično napunjene plutom kao asocijacijom na lokalni način gradnje. Ovakav pristup odaje utisak scene a ideja nestajanja upotpunjena je digitalno stvorenim oblacima i muzikom koju posetilac fragmentirano čuje u različitim delovima instalacije, dok ne dođe do centra građevine gde je ona kompoziciono potpuna.

Džilijan Vering (Gillian Wearing) svoj proboj na umetničkoj sceni duguje radu *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say* (1992–1993), koji možemo posmatrati kao istraživanje vrste transparentnosti na individualnom planu, u međuljudskim društvenim odnosima i u kontekstu otvorenosti. Vering je prilazila nepoznatim ljudima i tražila od njih da napišu na papir šta u tom momentu misle, a potom bi taj trenutak, uz dozvolu, zabeležila foto-aparatom, time stvarajući seriju fotografija koje su imale veliki uticaj na pop kulturu.. Pod uticajem sociološke teorije Ervinga Gofmana (Erwing Goffman), poznatog po razmišljanju da svako ima različite oblike ponašanja i nastupe ličnosti u različitim svakodnevnim socijalnim situacijama, Vering se bavi odnosom javnog i privatnog i načinom prezentovanja sebe. Do intimizacije i oslobađanja dovodi i u radu *Confess All on Video. Don't worry you will be in disguise. Intrigued? Call Gillian Version II* (1994),



Gore: Edoardo Trezoldi, *Gharfa* (2019), dole: prikaz iz rada Džilijan Vering, *Views* (2016-)

videa u kome nekolicina dobrovoljaca koji su se javili na otvoreni poziv umetnice, pod maskama priznaju svoje tajne. Pozivom na participaciju otpočela je i svoj trenutni rad *Your Views*, koji bi mogao da bude jedan od najvećih kolaborativnih filmova¹⁶. Potencijalni učesnici pozvani su da veoma kratkim videom prikažu pogled kroz svoj prozor. Uslov je statičnost kamere, nedostatak narativa, horizontalni format i skidanje zavesa ili kakvog drugog materijala koji zaklanja pogled. Time je svaki kadar započet izvesnom scenskom dinamikom i nudi iznenađenje. Raznovrsnost prikaza je cilj projekta, globalno povezivanje ljudi i njihovih ličnih zabeleški svog svakodnevnog okruženja u rad mnogostrukih perspektiva i pogleda.

Na potpuno drugačiji način pitanje transparentnosti vidi režiser Džejson Li (Jason Lee), koji u svom kratkom videu *Prozori (Windows, 2018)*, snima pogled na drugu stranu, iza prozora stambenih i poslovnih zgrada. Kroz prozor kamere vidimo ljude u svojim kućama, na radnim mestima, u javnosti, u svakodnevnim aktivnostima, često dok gledaju druge ljude putem još jedne vrste prozora – ekrana mobilnog telefona ili monitora računara. Ubrzani kadrovi sugerišu protok informacija, a pomalo turobna atmosfera zaokružena je snimcima gradskih video-kamera, podvlačeći sveopštu ideju nadzora i nestanka privatnosti. Kako Džejson Li objašnjava: *Postoji nešto vrlo filmsko o prozorima, gde je oko privučeno njima u moru mračnih fasada. Otvoren prozor postaje poziv da pogledamo unutra – ali ko gleda? U digitalnom svetu, naši privatni životi se dele sa drugima, i ne uvek dobrovoljno*¹⁷.

Istraživanjem ideje kuće i savremenog prostora bavi se Do Ho Su (Do Ho Suh). Njegove galerijske postavke su od prozirnih svilenih tkanina pažljivo i precizno ušivenih u formacije među kojima šetaju posetioci. Te skulpture izgledaju na prvi pogled poput crteža i postoji nešto u odnosu boje, linije i forme zidova što neodoljivo iznova privlači pogled. Transparentnost živih boja daje prostoru imaginativan potencijal i savremen izraz, kao i specifični doživljaj prostorne organizacije pri kretanju duž ovih soba.

Transparentnost je pojam koji obuhvata široki spektar značenja ali se možda najviše tiče svetla i percepcije pri čemu prozor ostaje njen nosilac, pružajući joj utvrđeno polje u

¹⁶Gillian Wearing, *As seen from your window...*, Guardian, 3.4.2016, https://www.theguardian.com/global/2016/apr/03/as-seen-from-your-window?CMP=fb_a-culture_b-gdnculture, acc. 30.1.2020, 3PM

¹⁷Stranica platforme Nowness, <https://www.nowness.com/series/dark-web/windows-jason-allen-lee>, acc. 30.1.2020, 4PM

sagledavanju i promatranju. Fascinacija prozirnim materijalima verovatno je postojala oduvek, možda kao radoznalost prema *nevidljivosti* materije i neuhvatljivosti svetla, kao i večite promene samih staklenih predmeta ali i onih koji se kroz njih promatraju. Veo misterije ili transcendentalnost mogu biti lako predstavljeni ovim efemernim svetlosnim konstelacijama. Prozirnost može biti korišćena za evociranje spiritualnih težnji ali i naglašavanje različitih utisaka, naizgled dostupnih i jasnih predmeta. Prozirna voda, simbol života i čistoće, možda je bila prvi i najbolji predstavnik jedne providne materije, koja je itekako obavijena brojnim potencijalima za vizuelizaciju nepostojećeg i imaginarnog.



Gore: kadar iz videa *Windows* (2018) Džejsona Lija, dole: Do Ho Su, *Home within home*,(2013)

Ogledalo

*Refleksija (l. reflexio), odbijanje (talasa, svetlosti, svetlosnih zrakova, zvuka itd.); odblesak, otsev, otsjaj; fil. razmišljanje, rasuđivanje, razmatranje, prenošenje pažnje sa objekta posmatranja na subjekt i razmatranje odnosa u kome se nalazi subjekt prema objektu; znanje radi znanja; posmatranje, zapažanje, opaska.*¹⁸

Reflektujuća svojstva površina bila su interesantna ljudima od davnina i pridavana su im magijska i mistička značenja. Prvo veštačko ogledalo za koje znamo napravljeno je oko 6200. g. p.n.e. na području današnje Turske, poliranjem kamena nastalog vulkanskom erupcijom. U starom Egiptu, civilizaciji koja je svoja verovanja usredsredila pre svega na božanstva sunca i ideju zagrobnog života, ogledalske površine nađene su upravo u tim kontekstima, osim, naravno, što su upotrebljavane kao praktično sredstvo pri šminkanju i uređivanju izgleda. Nije čudno što su svetlucave površine našle svoje mesto u religijskim obredima i idejama o onostranom u različitim kulturama širom sveta, poput astečke, kineske... Ogledala su bila napravljena od metala (bakra, zlata, srebra), a može se reći da je artificalnoj proizvodnji prethodilo ono dato u prirodi – stajaća voda, koja je omogućila prvi susret čoveka sa sopstvenim likom. Kristalomantija – gledanje u vodu i kristalne, odražavajuće površine, prisutna je u različitim okultističkim praksama u pokušaju proricanja, komunikacije sa božanstvom i istraživanja večnih istina univerzuma pri kojima je onaj koji gata padao u trans i bio medijum za prenošenje poruka duhova. Magična ogledala bila su pomoć konsultantima vladara i predmet kome su se obraćali u nedoumicama. Dupliciranje sopstvenog lika i odražavanje u mimetičkom ključu, otvorilo je pitanja, sa jedne strane, o stvarnosti, nauci i svetu oko nas, i sa druge, spiritualnom području na granici ljudskog poimanja i saznanja. Mistične refleksije i optičke iluzije probudile su interesovanje za doživljavanje sveta te pridobile podršku i finansiranje različitih istraživanja, ponekad u domenu duhovnog, a kasnije naučnog pristupa ovim pojavama. Svetlost i njeno ponašanje u prirodi bilo je prepleteno s naučnim i magijskim elementima u razmišljanjima ranih

¹⁸ Milan Vujaklija, nav. delo; 832.

filozofa, naučnika i učenjaka, optičara i religioznih figura već od doba starog sveta. Svetlost, kao večna istina, nešto blisko božanskom, i veza sa univerzumom, postala je predmet istraživanja, a sa njom i ogledalo kao posebno sredstvo za njenu detekciju i istraživanje efekata. Mark Pendergrast (Mark Pendergrast), autor knjige *Mirror Mirror, A History of the Human Love Affair with Reflection*, označava ogledalo kao krucijalnu tačku konačnog raskršća nauke i magije, označavajući matematičara Džona Dija (John Dee, 1527–1609), svestranog savetnika kraljice Elizabete, kao jednog od poslednjih poštovalaca katoptromantije (proricanje iz ogledala) i optike istovremeno. Razmatranja percepcije, optički eksperimenti i iskustvo sa različitim ogledalima i sočivima, nizali su se tokom istorije, od Platona i Aristotela, preko Keplera, Alhazena, Galileja i Njutna, do Halea i drugih istraživača u oblasti astronomije. Ogledala su postala jedan od delova kompleksnih sistema za opservaciju dalekih vasionkih tela, istovremeno, u svom prostijem obliku, ostajući jedan praktični predmet prisutan u svakodnevnom životu svakog doma. U tradiciji su ogledala praćena sujeverjima poput onog o sedmogodišnjoj nesreći prilikom razbijanja. Ona su u tesnoj vezi sa koncepcijom duše ili dvojnika, što znači da su potencijalno magijsko sredstvo ili opasan objekat. Setimo li se nedostatka odraza vampira, ili slike Dorijana Greja, koja služi kao ogledalo za njegovu pravu ličnost, pa i Vilijama Vilsona, junaka Edgara Alana Poa, koga progoni osoba istog imena, na putu smo otvaranja jedne dublje filozofsko-psihološke dimenzije u nasleđu legendi i literarnih područja. S druge strane, mit o Narcisu, koji je kažnjen zbog sopstvene gordosti, može nam poslužiti kao uvod i ilustracija ogledala kao izraza površnosti i opsesije izgledom, koja se može pripisati nekim savremenim društvenim realnostima.

Ogledalo je značajno shvatiti preko pojma sa kojim je usko u vezi – *refleksije* (*reflectere*, lat. *re* – prefiks, u značenju *unazad, ponovo*; *flectere* – *saviti*), koja pored posledice i bukvalne fizičke pojave, može značiti i misaoni proces, svesno i namerno promišljanje određenih fenomena. Težnja čoveka za kontaktom sa samim sobom je možda prva asocijacija na ogledalo, kao svakodnevni ritual savremenog čoveka, ali i kao susret sa sopstvenim misaonim procesima bilo kroz unutrašnje preispitivanje ili reakciju na spoljašnja dešavanja. Prepoznavanje sebe u odrazu koristi se i kao znak za postojanje samosvesti. Test ogledala osmislio je Gordon Galup (Gordon Gallup) sedamdesetih godina XX veka u cilju saznanja o mogućoj samosvesti životinja. One su, dok su bile u nesvesnom stanju, markirane bojom na područja tela koje je bilo moguće opaziti samo putem odraza, a onda je praćeno njihovo ponašanje prilikom susreta sa ogledalom.

Životinje koje su pokazivale interesovanje ispitujući oznake, prošle su ovaj test i označavane su samosvesnim, dok su ostale u ogledalu uglavnom videle drugu jedinku, a „susret” je često bio praćen neprijateljskim ponašanjem. Životinje za koje se smatra da prepoznaju sebe su čovekoliki majmuni (orangutani, šimpanze, bonoboi), delfini, orke, slonovi i svrake, a postoje i nedeterminišući rezultati za druge vrste. Ovaj test, naravno, trpi i kritike, jer po drugačijim tumačenjima, životinje možda imaju drugačiju percepciju onoga što vide u ogledalu, a da to nužno ne znači samosvest; one takođe mogu biti nezainteresovane da reaguju na obojene delove tela, a značajno je napomenuti da vizuelni aspekt za neke nije i primarni te bi doživljaj sopstva pre mogle imati putem drugih čula. Što se tiče ljudi, kao što znamo, slepi ljudi nemaju manjak samosvesti zbog nedostatka vida, iako je susret sa ogledalom u korelaciji sa razvojem. Deca ne prolaze ovaj test u prvim mesecima života, tek oko prve, druge godine ona počinju da prepoznaju sebe u odrazu. Istraživanja pokazuju da je pojava prepoznavanja takođe u vezi sa sociološkim i kulturnim pozadinama, odnosno, merom u kojoj su roditelji stimulisali svoje dete da se koristi ogledalom. Psihoanalitičar Žak Lakan (Jacques Lacan) bavio se ovom fazom u čovekovom razvitku, nazvajući je *stadijumom ogledala*. On je ovo stavio pod domen *Imagarnog*, koje se bazira na slikama i predstavama, a odnosi se na vreme kada dete počinje da gradi doživljaj svog identiteta (*idealno Ja*) uz opažanje svog lika kao sebe i drugog. Time dolazi do otuđenja zbog identifikovanja sa spoljnom slikom i izjednačavanja unutrašnjeg fragmentiranog doživljaja sa celovitim odrazom, što će imati posledice po subjekt.

Metaforu ogledala nalazimo u nizu primera, njome su se bavili istraživači društvenih nauka. Naročito u doba elizabetanske literature, prisutni su mnogobrojni naslovi knjiga gde je ogledalo ključna reč za prenošenje ideja različite prirode: naučne, religiozne, literarne¹⁹. Naravno, motiv se provlači i u kasnijim delima, kao poetski ili pak strukturni element (Na primer: Kerolova *Alisa s one strane ogledala*, Borhesova priča *Tlen, Ukbar i Orbis Tertius*, Apolinerov kaligram *Srce, kruna i ogledalo*). Miranda Anderson (Miranda Anderson), priređivač interdisciplinarne zbirke tekstova o ogledalu, u svom eseju piše:

Fizičke osobine ogledala u vezi su sa figurativnim svojstvima metafore koja je zasnovana na ideji transfera: predstava posmatrača prenesena je na refleksiju istovremeno analognu a opet različitu od njega samog, poigravajući se sa istovremenim postojanjem sličnosti i različitosti i uzajamnom formacijom originala i predstave.

¹⁹ Videti: Mark Pendergrast, *Mirror Mirror. A History of the Human Love Affair with Reflection*, New York, Basic Books, 2003; 124.

Kompleksnost ogledala kao literarnog motiva potiče od graničnog prostora u kome je, ni sasvim subjekat ni potpuno objekat: ogledalo potencijalno otkriva unutrašnji svet ličnosti a s druge strane istoveremeno postavlja objektivovanu ličnost u spoljni svet. Iz oba ova razloga i demonstracije njihove međusobne veze fizička svojstva ogledala dovela su do njegove figurativne upotrebe u objašnjavanju funkcionisanja ljudskog uma i konstruisanja subjektivnosti.²⁰

Nije čudno ni retko što su refleksija i pogled ka ogledalu problematizovali ili oslikavali različita teološka i filozofska pitanja. Mark Kaunce (Mark Kauntze), jedan od autora tekstova unutar ove zbirke, pokazuje nam jedan takav primer, gde izlaže kako Avgustin Hiponski, jedan od najuticajnijih hrišćanskih teologa, tumači citat Svetog Pavla u Prvoj poslanici Korinćanima: *Tako sad vidimo kao kroz staklo u zagonetki, a onda ćemo licem k licu; sad poznajem nešto, a onda ću poznati kao što sam poznat*²¹. Početak ovog čuvenog citata prevodioci uglavnom tumače kao pogled u ogledalo, koje je Pavle, moguće, upotrebio zbog bronzanih ogledala nesavršenog odraza koje su Korinćani pravili. Apostol daje poruku kako se, uprkos kazivanjima proroka, o Bogu trenutno ne može imati jasno niti potpuno znanje. Avgustin pak metaforu ogledala, umesto za reči proroka, koristi za ljudski um. On postavlja analogno refleksiju i predstavu, sliku, um sa Trojstvom, te time postavlja lik Boga reflektovan u kontemplativnim potencijalima i misaonim procesima čoveka, ne misleći na njih kao istovetne poput odlične ogledalske kopije, već samo izvesne sličnosti²².

Ogledalo je katkad i u svojstvu koncepta vizuelnog umetničkog dela, ponekad ne toliko očigledno i nametljivo, ali ključno za razumevanje i doživljaj. Bet Vilijamson, predavač na Bristolskom univerzitetu, koja se bavi analizom načina predstavljanja vidljivog i nevidljivog i koncipiranja značenja vizuelnog, razmatra dela koja, bez eksplicitnog prikazivanja ogledala, upućuju na koncepte gledanja i prostornog odnosa sa posmatračem, navodeći da je *sama slika ta koja reflektuje i konstruiše posmatrača*²³. Jedan od ovakvih primera u istoriji umetnosti koji ona razmatra je, kao što se može i naslutiti, Velaskezova slika *Mlade plemkinje*, urađena sredinom XVII veka po porudžbini španskog kralja Filipa IV. Setimo se, na prvi pogled, tema je dvorski

²⁰ Miranda Anderson (ed), *The Book of the Mirror, An Interdisciplinary Collection exploring the Cultural Story of the Mirror*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008; 70.

²¹ Novi zavjet, 1 Korinćanima 13:12, prevod Vuk Stefanović Karadžić, Beograd, Dereta, 2001, 264.

²² Vidi Miranda Anderson, nav. delo; 65.

²³ Isto, 133.

prizor u palati, uhvaćen u trenutku. Centar slike je infantkinja Margareta, koju opslužuju dve plemkinje, a u neposrednoj blizini je još i nekoliko likova sa dvora, uključujući i samog slikara, koji je u tom trenutku za štafelajem. U pozadini, u odrazu ogledala, vidi se par koji je identifikovan kao kraljevski – Filip IV i Marijana od Austrije. Njihov odraz i pogledi slikara i infantkinje navode na položaj kralja i kraljice koji okupiraju prostor izvan slike, onaj koji je u polju posmatrača pred platnom. Nagađanja da su predmet slikarevog rada – odnosno modeli – upravo kralj i kraljica, ili pak sama ova slika, ne ometaju ideju da su ličnosti ključne za razumevanje upravo one koje su najmanje prisutne. Pisane su brojne analize i tumačenja ovog dela, sa različitim gledištima, a jedno od uticajnijih je i ono Mišela Fukoa, koji je video posmatrača kao svesnog ovih implikacija o pogledima. Bet Vilijamson potvrđuje Fukoovo čitanje kao jednu moguću interpretaciju i recepciju, pogotovo u odnosu na mesto sadašnjeg izlaganja (muzej Prado). Međutim, ona odlazi u drugačijem smeru od njegovog viđenja posmatračeve validacije i uzurpacije kraljevske pozicije, upućujući na istorijsku realnost stvaranja ove slike – ona je bila poručena za odaje samog kraljevskog para. Kao takva, kako ona navodi, bila bi veoma retko posmatrana od strane bilo kog drugog do kralja i kraljice, koji bi u tom slučaju, putem Velaskezovog načina organizovanja slike postali njen pravi subjekt, ali ne kao kopije likova u portretu, već u konstrukciji stvarnosti samim njihovim prisustvom u svojstvu posmatrača. Vilijamson nas podseća da čin gledanja nije neutralan, te da zavisi od potencijalne privilegovanosti jednog ili više posmatrača, kao i njihovog poznavanja istorije slika i referenci. To nam ilustruje na ranije pomenutom primeru, molitveniku Marije Burgundske, u kome se ilustracije nužno tumače sa svešću za koga su namenjene i time natrag konstruišu celovit doživljaj, a takođe navodi i primere slikanja *Blagovesti*. Na slici Antonela da Mesine, u predstavi tog poznatog narativa, vidimo Bogorodicu koja kao da je tek sklonila oči sa knjige, i podiže ruku ka mogućem sagovorniku. Događaju nedostaje anđeo koji se nalazi u polju posmatrača, dok u drugom navedenom primeru, sada izgubljenoj slici Leonarda da Vinčija, nedostaje sama Bogorodica. Poznavanjem konteksta, posmatrač je uslovljen da bude svedok događaju iz perspektive, na slici, odsutnih ličnosti. Još jedan primer konstituisanja lika posmatrača bez eksplicitne upotrebe ogledala, ona predstavlja kroz primer Đotove slike na kojoj se prikazuje epizoda iz života Sv. Franje, tačnije događaj stigmatizacije. Ova slika zasnovana je na zvaničnoj verziji jedne slike u Asisiju, ali sa bitnim odsustvom jednog lika – brata Leona, koji je inače jedini prisustvovao pomenutom događaju. Poznajući opisani narativ, posmatrač je doveden u

poziciju svedoka priče o Sv. Franji, a način čitanja dela je determinisan njegovim osveščivanjem sopstvene uloge u posmatranju.



Velaskez, *Mlade plemkinje* (1656)

(Auto)refleksivnost i introspekcija su ključne odrednice ogledala, koje je, kao predmet i metafora, uz civilizaciju od svanuća ljudske misli. Sam predmet, iako svakodnevan u našem životu, oduvek je bio interesantan umetnicima koji su ga bukvalno, slikovno i konceptualno koristili u raznim medijima, tradicionalnijim i novim, svesno manipulišući njegovim kvalitetima oponašanja, multipliciranja, deformisanja. Ogledalo je bilo prikazivano u grobnicama faraona, a Mark Pendergast ga oblikom i poreklom reči povezuje sa egipatskim znakom – ankom. Kao detalj prati Veneru na grčko-rimskim skulpturama, kao i kasnijim predstavama ove boginje na slikama Ticijana i Veronezea. Parmidantinov autoportret u konveksnom ogledalu, Velaskezove *Mlade plemkinje*, Van Ajkova slika Arnolfinijevih i Moneova slika devojke u baru, neki su od najpoznatijih primera odraza kao dominantnog motiva.

Šezdesetih i sedamdesetih godina ogledalo dobija inovativnu ulogu kroz nove forme umetničkog dela. U radu (*Mirror Piece*, 1969) pionirke performansa Džoan Džonas (Joan Jonas), performereri nose ogledala reflektujući delove publike i okoline. Robert Moris (Robert Morris) stvara odražavajuće kubuse (*Untitled*, 1965), Mikelandelo Pistoletto (Michelangelo Pistoletto) seriju slika od poliranog metala (*Quadri specchianti*, 1962), dok Den Grejem (Dan Graham) ogledalo koristi u komunikaciji sa publikom radi stvaranja svesti o njenom jedinstvu (*Performer/Audience/Mirror*, 1975). Lukas Samaras (Lucas Samaras) pravi ogledalsku sobu (*Room No.2*, 1966) sastavljenu od ogledalskih panela u kojoj se i posmatrač neminovno reflektuje i postaje deo ovog čudnovatog prostora zasnovanog na nesvakidašnjim uslovima percepcije. Umetnici koji od šezdesetih do danas stvaraju u ovom materijalu su Lari Bel, sa svojim velikim staklenim i ogledalskim kubusima, kao i Gerhard Rihter (Gerhard Richter) sa svojom serijom slika-ogledala, a svakako su i umetničke karijere Aniša Kapura (Anish Kapoor) i Olafura Elijasona (Olafur Eliasson) obeležila dela od visokoreflektivnih materijala. Čini se da ogledalo nimalo ne gubi na aktuelnosti, naprotiv, ono u savremenoj umetnosti dobija novi značaj i kontekst, koristeći se često u digitalnoj, interaktivnoj umetnosti, imerzivnim prostorima i eksterijernim instalacijama. U spektru raznovrsnih radova mogu se izdvojiti primeri koji podrazumevaju različite pristupe, od bukvalne upotrebe ogledala kao fizičkog materijala, preko refleksije u drugačijem perceptivnom smislu, do metafore i mentalnog procesa.

Samo ogledalo kao medij ima i mimikrijski i kolažni, kontrastni potencijal, što često nalazi primenu u imerzivnim refleksivnim prostorima, gde posmatrač nikada nije sasvim siguran

u tačnost, odnosno realnost, onoga što vidi, ali i u eksterijernim instalacijama, gde se daje akcenat promatranju pre svega prirodnog okuženja i njegovoj mogućoj transformaciji. U nekim od tih dela vidimo ideju o iluzornoj prirodi percepcije i doživljaja, poput Platonove parabole o pećini, gde posmatrači – ljudi koji žive vezani pred zidom pećine – na osnovu senki stiču utisak o spoljašnjem svetu, posredno i pogrešno formirajući predstavu o realnosti, koja je u njihovom slučaju samo odraz, ali ne i sama realnost. U refleksivnim delima subjekat postaje objekat, uslovljen angažovanjem u stvaranju slike i prostora. Posmatrač je u poziciji da stalno preispituje sliku i načine percepcije kroz promenu položaja sopstvenog tela. Ogledalske slike mogu imati posebnu vrednost u arhitekturi, kao vrsti umetnosti koja *odražava* društvene i kulturne obrasce.

U kontekstu interaktivnosti, za nemali broj radova se može reći da počivaju na principu ogledala – akcija posmatrača uzrokuje reakciju interfejsa. Još 1995. g. Dejvid Rokebi (David Rokeby) zaključuje da je *interaktivna tehnologija medij kroz koji komuniciramo sa sobom – ogledalo*²⁴. Razmišljajući o ogledalu u digitalnom svetu možda je najlogičnije krenuti od ekrana. Lev Manovič (Lev Manovich) navodi da je koncept ekrana zapravo kombinacija *dve različite slikovne konvencije: starije zapadne tradicije piktorijalnog iluzionizma (...) i skorije konvencije grafičkog ljudsko-kompjuterskog interfejsa (...)*. Kao rezultat, *kompjuterski ekran postaje bojno polje za više nekompatibilnih definicija: dubine i površine, neprovidnosti i prozirnosti, slike kao iluzornog prostora i kao sredstva za delovanje*²⁵. Dž. D. Bolter (Jay David Bolter) i D. Gromala (Diane Gromala) u knjizi *Windows and Mirrors, Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency* problematizuju prisustvo interfejsa, polazeći od uverenja da je bitno gledati i na samu površinu dizajna. Razmatrajući neke od radova jedne konkretne izložbe na prelazu u novi milenijum (*SIGGRAPH 2000*) naglašavaju ključnost uvažavanja i transparentnog i refleksivnog aspekta u odnosu na pojavnost medija. U središte interesovanja stavljaju potencijal interfejsa u oblikovanju našeg iskustva, a razlikujući pogled na svet iluzije i pogled na ekran postavljaju dva suprotstavljena (ali ne i istovremeno neodrživa) koncepta – prozora i ogledala²⁶. Koncept ogledala trebalo bi, za razliku od posmatranja sadržaja, da problematizuje odnos posmatrača sa digitalnim medijem i osvetli kontekst i kulturu u kojoj je nastao.

²⁴ David Rokeby, *Transforming Mirrors: Subjectivity and Control in Interactive Media*, in *Critical Issues in Electronic Media*, edited by Simon Penny, New York, State University of New York, 1995; 133.

²⁵ Lev Manovich, *The Language of New Media*, London, MIT Press, 2001; 95–96.

²⁶ Jay David Bolter and Diane Gromala, nav.delo; 27.

Nam Džun Paik (Nam June Paik) i njegovi poznati radovi iz serije *Video Buda* (*Video Budha*) oslanjaju se na refleksiju skulpture Bude. Skulptura je u realnom vremenu vizuelno predstavljena na ekranu uz pomoć kamere i time je uvedena u neprekidnu komunikaciju sa sopstvenom ogledalskom slikom. Razlika između Zapada i Istoka (Nam Džun Paik je i sam živeo u različitim sredinama), spiritualnost i samorefleksija, opsesivnost svojom pojavom, nadzor, kao i susret sa tehnologijom i njen uticaj na moderan život neki su od okvira ovog dela, a interpretacije su otvorene i u odnosu na posmatračevo prethodno iskustvo i prethodno poznate kontekste.²⁷ Ovo delo predstavlja jedan primer iz umetnikovog opusa gde se on bavi tehnologijom i uključivanjem masovnih medija u umetnički izraz, kao i ogledalskim aspektima rane ekranske umetnosti o kojima će biti reči nešto kasnije.

U stvaralačkom opusu Danijela Rozina (Daniel Rozin), umetnika koji se često bavi temom ogledala, mogu se videti radovi na osnovi pravog ogledala, zatim softverskog, kao i kombinacije digitalne tehnologije sa različitim materijalima. Upravo *Drveno ogledalo* (*Wooden Mirror*, 1999) predstavlja zanimljivu kombinaciju softvera sa drvetom kao odražavajućom površinom. Umesto ekrana, tradicionalni materijal kao što je drvo, doveden je u neobičnu konstelaciju sa digitalnim – detekcijom osobe sakrivenom kamerom, drvene pločice se pomeraju pod različitim uglovima i obrazuju lik onog koji se nalazi ispred. Nasuprot slici s one strane, pozvani smo da posmatramo samu *reflektujuću* površinu, koja svoju teksturu menja u odnosu na naše (ponekad i minimalne) pokrete. Prirodnost i neočekivanost materijala u ovom kontekstu nude još jednu vrstu refleksije – onu o samom mediju i našem odnosu sa njim. Rozin postiže to kroz interakciju, poziv na svest o mehanizmu, a baš tako što *zamagljuje granicu između analognog i digitalnog*²⁸. On računa na radoznalost i spremnost na istraživanje te kroz preispitivanje novog, posmatrač može uživati i u impozantnom vizuelnom aspektu koji delom i sam kreira.

Ali nije samo vizuelno nužan predznak refleksije. Delo *World, membrane and the dismembered body* (1997) akcenat stavlja na auditivnu percepciju sopstvene unutrašnjosti i snažno uspostavlja odnos telesnog i virtuelnog. U sobi bez eha umetnice Seiko Mikami (Seiko Mikami) odjednom ostaje fokus na unutrašnjem zvuku, koji je digitalno fragmentiran i pojačan. Time je posetilac

²⁷S.n, Nam June Paik's TV Buddhas – His best-known work, <https://publicdelivery.org/nam-june-paik-tv-buddha/>, acc. 14.8.2020, 2PM

²⁸ Jay David Bolter and Diane Gromala, nav.del; 33.

prepušten zvučnim senzacijama sopstvenih organa, kombinacijom fizičkog i virtuelnog uha. Preko zvuka, odnosno uha, uspostavlja se drugačije poimanje prostora i tela u njemu. Unutrašnjost postaje spoljašnjost i vraća se natrag ka sebi, a zbog vremenskog razmaka koji se dešava, reakcije tela, i uopšte specifičnog okruženja, sopstvena stvarnost postaje fragmentirana²⁹. Refleksija je auditivna, u vibriranju organa, i mentalna, kao doživljaj raščlanjivanja i prelamanja svesti kroz sopstveni zvuk. Takođe se može govoriti o refleksiji digitalnog medija kroz naglašavanje uzročno-posledične veze tela i digitalnog, koji se u stvarnom svetu sve više prožimaju. Još jedan rad Seiko Mikami, nastao dvadesetak godina kasnije, takođe problematizuje fragmentaciju i telo u prostoru kao elemente instalacije. U pitanju je trodelna instalacija (*Desire of Codes*, 2011) koja se oslanja na prikupljanje vizuelnih i zvučnih informacija putem kamera za nadzor i emitovanje ovih sadržaja u rekonfigurisanom obliku. Devedeset visokoosetljivih uređaja, uredno poređanih na jedan zid galerije, snima publiku, dok odozgo posetioce nadzire paukolika konstrukcija kamera koja svojih šest pipaka usmerava u odnosu na sama kretanja posmatrača u galeriji. Zabeleženi vizuelni i zvučni podaci se zatim šalju u jedinstvenu bazu, iz koje se selektuju i projektuju elementi i detalji iz različitih uglova, ali katkad i iz drugog vremena, na kružni ekran sastavljen iz niza heksagonalnih delova. Osim detalja tela posetilaca i prostora galerije, tu su i snimci sa različitih lokacija nastalih kamerama za nadzor; svi ti motivi kolažno su grupisani tako da daju fasetiranu predstavu nekoherentnu u vremenu i prostoru, i kao da oslikavaju principe funkcionisanja ljudskog uma i mentalnih slika. Po rečima umetnice, ova instalacija predstavlja društvo nadzora i akumulacije želja (podataka), a prizor na ekranu čini kao da posmatrač prisustvuje nečijem sećanju ili snu.³⁰ Sledeći njen stav da umetnost može da bude ogledalo društva, može se tumačiti da rad formuliše pitanje odnosa pojedinca i sistema u kome se kreće, a kojeg odlikuje tehnološki napredak u službi proizvodnje, obrade i manipulacije želja i ponašanja pojedinaca.

²⁹ Videti: Sabu Kosho, *On Seiko Mikami's World, Membrane and Dismembered Body*, V2_, Institute for the Unstable Media <http://v2.nl/archive/articles/on-seiko-mikamis-world-membrane-and-the-dismembered-body>, acc 30. 01. 2020. 4:30 PM

³⁰ Mariko Takei, *Seiko Mikami*, 24.3.2010, Shift, http://www.shift.jp.org/en/archives/2010/04/seiko_mikami.html, acc. 30.01.2020, 5 PM



Gore: Daniel Rozin, *Wooden Mirror* (1999),
dole: Seiko Mikami, *World, membrane and the dismembered body* (1997)

U radu (*Terminal Time*³¹, 1999) Majkla Mateasa (Michael Mateas) doživljaj ne oblikuje (samo) pojedinac, već publika kao *glasačka celina*. Ponuđena su im pitanja sa mogućim odgovorima koja se tiču različitih uverenja. Merenjem aplauza dobija se generalni stav publike i formira njihova ideologija, na osnovu koje se pušta video o svetskoj istoriji, sačinjen iz delova koji odgovaraju njihovom uglu shvatanja. Rad je s jedne strane satiričan, s druge, vrlo jasno reflektuje stvarnost. Kroz odraze uverenja pokazuje istoriju po ukusu vladajućeg mišljenja (zanimljivo je što u publici postoji različit doživljaj u zavisnosti od toga da li se pojedinac slaže sa ukupnim stavom). Tako je osvešćen izbor ili stav, činjenica *da uvek sa sobom donosimo mrežu uverenja i predrasuda u doživljaju bilo kog oblika medija*³².

Koristeći se različitim manipulacijama svetlosti i percepcije kao medija, Džejms Tarel (James Turrell) uvodi nas u prostore ispunjene osobenom atmosferom i obojene vazdušnošću. Uvek minimalnim sredstvima, nedeskriptivno, bez ikakve narativnosti, stvara nesvakidašnje ambijente, bilo da se radi o dnevnom svetlu ili projekciji, tj. LED-u. Možda najneobičniji utisak ostavljaju prostori *gancfelda* (*Ganzfeld*³³), sobe potpunog odsustva dubine, koje Tarel gradi maskirajući njene ivice, stvarajući ambijent koji odgovara pre fiktivnom, snevanom prostoru nego realnosti. Igre uma se mogu iskusiti u nekim Tarelovim delima u kojima radi sa vrlo malo svetla, gde se posmatraču prilikom adaptacije vida, pričinjavaju fenomeni koji se u realnosti ne dešavaju. Može se reći da ovi radovi najviše odgovaraju njegovom iskazu: *Moje delo nema objekta, slike, niti fokusa. Bez objekta, bez slike i bez fokusa, šta gledate? Gledate vaše gledanje. Ono što je meni važno je da stvorim doživljaj neme misli.*³⁴ Bez obzira što je posmatrač uronjen u prostor, u radovima takođe možemo prepoznati refleksiju kao jedan od motiva dela.

Imerzivne sobe Jajoi Kusame (Yayoi Kusama) takođe zamagljuju granice, često pomoću ogledala, multiplikacijom slike, dobijajući time utisak beskonačnosti i dubine. *Infinity Mirrored Room* je jedan takav rad koji, kombinujući ogledala i led svetla, stvara okruženje koje liči na prostor kosmosa, sa posmatračem koji *lebd*i u moru raznobojnih zvezda. Možda najpoznatiji radovi jesu tufnaste sobe, u kojima se Jajoi Kusama često fotografisala, u odeći takođe na

³¹ Ovaj rad, kao i *Drveno ogledalo*, dva su primera koje i Dž. D. Bolter i D. Gromala navode u svojoj knjizi (*Windows and Mirrors*) kao dobre primere refleksivnosti u digitalnoj umetnosti.

³² Jay David Bolter, Diane Gromala, nav. delo; 135.

³³ Jedan od tipova rada, reč je nemačkog porekla, u bukvalnom prevodu znači „celo polje“.

³⁴ Zvanični sajt Džejmsa Tarela, <http://jamesturrell.com/about/introduction/>, acc. 03.02.2020, 11 AM

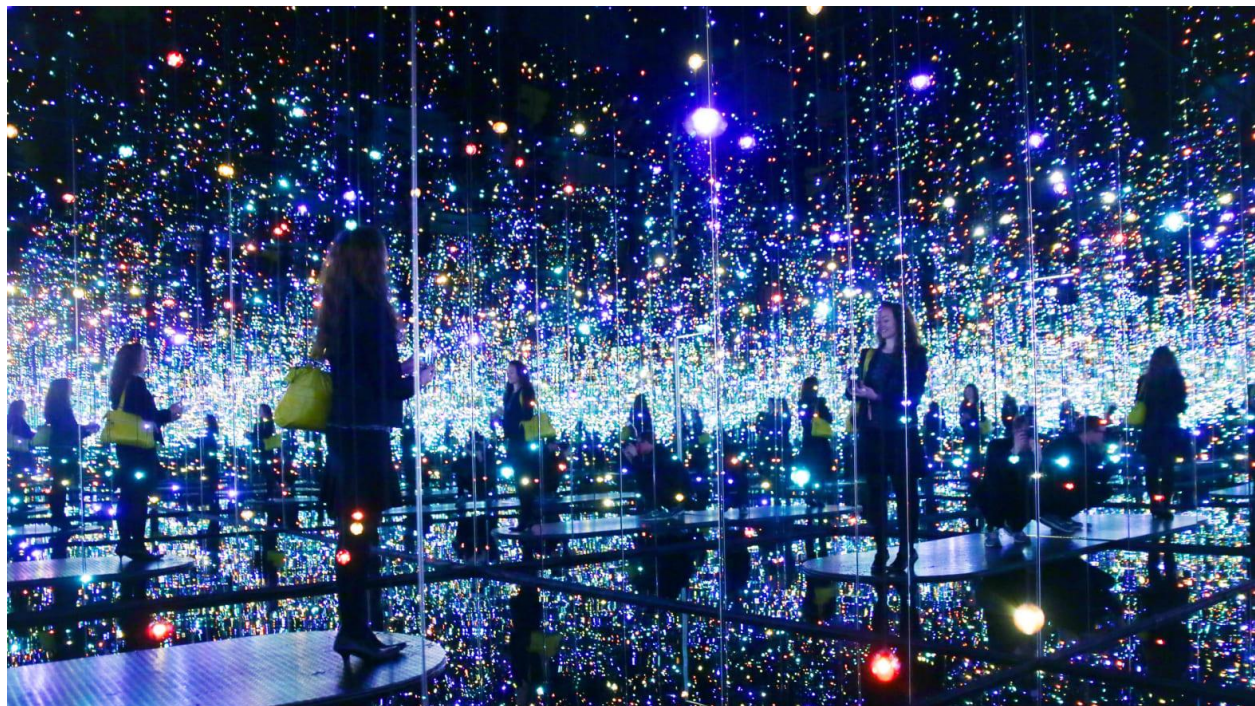
tufnice, stvarajući mimikrijski, autorefleksivni odnos umetnika i dela. Repeticijom i umnožavanjem motiva dobija se beskrajni pejzaž, a sa refleksijom posmatrača kao reperom za broj umnoženja, iluzija o postojanju kakvih drugih dimenzija.

Nasuprot sobama unutar kojih se odvija refleksija, ogledala se sve više pojavljuju i u vanjskim sredinama. Struktura sačinjena od vertikalnih površina danskog umetnika Džepea Hajna (Jeppe Hein) redefiniše prostor, stvarajući svojevrstan kolaž, fragmentiranu sliku prirode i posmatrača. U prirodu su postavljeni i ograda Alison Šoc (Alyson Shotz) i arhitekturni objekat Ekeharda Altenburgera (Ekkehard Altenburger). Svima je zajedničko *nestajanje*, oni gube granice i stapaju se sa prirodom. Posebnu atmosferu i drugačiji utisak odaje *Heaven on Earth* (2014) umetnice Širin Abedinirad (Shirin Abedinirad), delo inspirisano persijskom kulturom. Središnji deo stepeništa je ogledalski, gledano odozgo on dovodi nebo na zemlju. U kontrastu sa kamenom okolinom, plava površina neodređene dubine deluje nestvarno i radikalno menja doživljaj prostora. Gledajući odozdo, središte stvara iluziju o prostoru sa dubinom, postaje prolaz sa stubovima. Posmatrajući sa strane, kada se ne odražava direktno nebo, svetlo dobija sivi prizvuk. Glavni vizuelni sadržaj u delima na otvorenom postaje priroda, tako da ova dela nikada nisu sasvim definisana ni konačna, ona se konstantno menjaju, u skladu sa promenama okruženja.



Radovi Širin Abedinirad, levo: *Heaven on earth* (2014), desno: *Evocation* (2013)

Na navedenim primerima videli smo da se principi ogledala mogu shvatiti na vrlo različite načine. Refleksija je ponekad doslovna i na neki način rezultuje likom posmatrača u fizičkom ogledalu ili u neklasičnoj „reflektujućoj” površini i može uključiti odnos pojedinca i kolektiva, ili prirode. Takođe, refleksija o sebi ne mora biti samo vizuelna, već na primer opažena kroz auditivni i mentalni proces, može odražavati naša uverenja i kulturu, kao i uže shvatanje umetnosti i medija. Aktivno učešće u većini primera digitalne umetnosti iziskuje promišljanje ne samo sadržaja, već pre svega strukture, medija i tehnologije, ili barem izvestan stepen svesti o njihovom prisustvu. U imerzivnim refleksivnim prostorima posmatrač nikada nije sasvim siguran u tačnost, odnosno realnost onoga što vidi, u poziciji je da stalno preispituje sliku i načine percepcije kroz pozicioniranje sopstvenog tela. Intervencije korišćenjem mimikrijskih površina u eksterijeru donele su jednostavne ali nesvakidašnje strukture, stavljajući akcenat na promatranje, pre svega prirodnog okuženja i njegovu moguću transformaciju. U refleksivnim delima objekat posmatranja postaje uslovljen posmatračem, koji je angažovan u stvaranju slike i prostora. Tip odraza zavisi od svesti i namere samog autora – „ogledalo” može biti sadržano u interaktivnosti, naglašenoj refleksivnosti medija, percepcije i/ili samog posmatrača.



Gore: Džejs Tarel, *Ganzfeld* (2009), dole: Jajoi Kusama, *Infinity Mirrored Room* (2011)

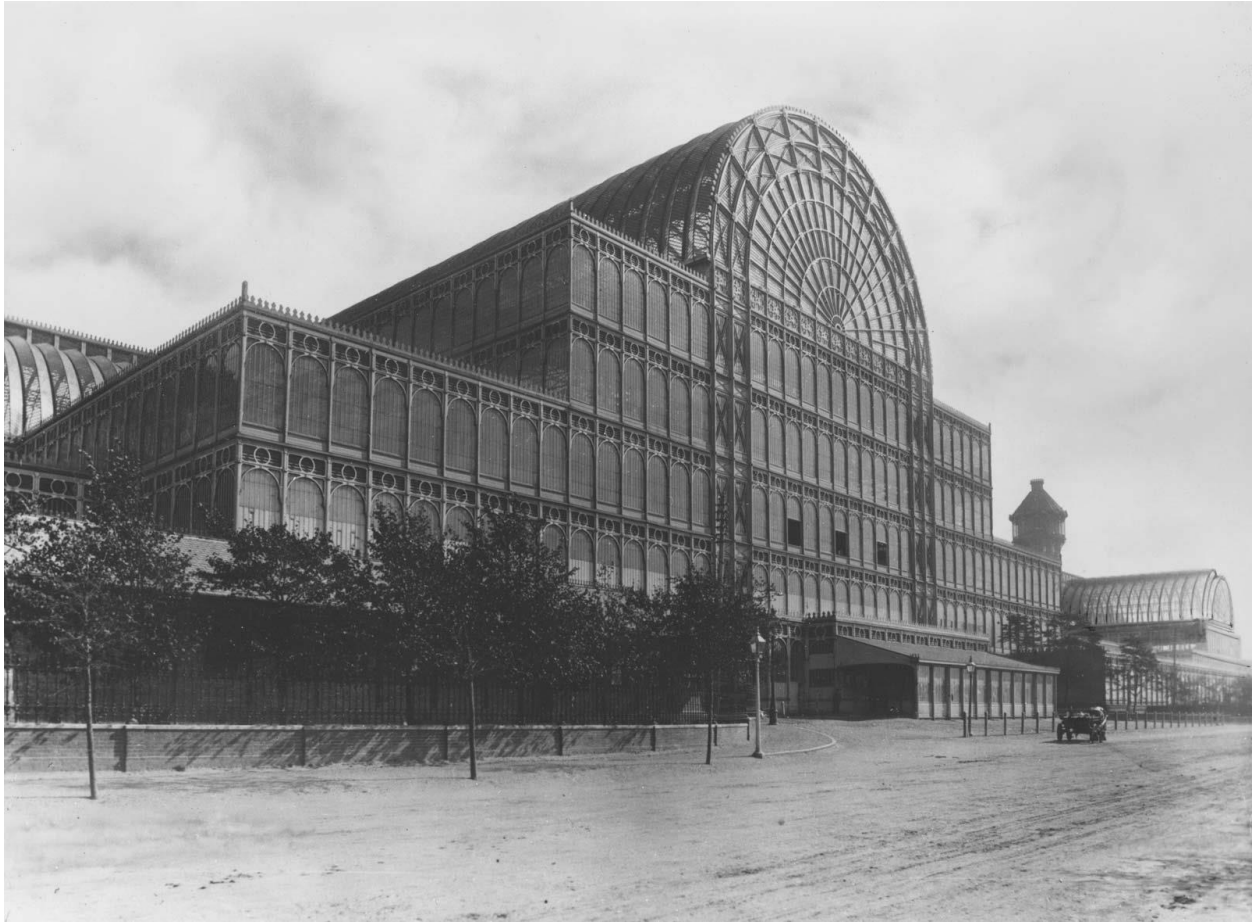
Staklo u arhitekturi

Staklo se pojavljuje na početku perioda moderne kao novi materijal gradnje. Njegova primena usavršena je u drugoj polovini XX veka, a doživela je naročitu ekspanziju poslednjih decenija, pojavljujući se u različitim tipovima gradnje, stilski, proporcionalno i namenski različitim objektima – institucijama, korporacijama, hotelima... Staklo je doživelo tehnološki napredak u mogućnostima formata, debljine, visini transparentnosti i refleksije, ekološkim i ekonomskim aspektima. Prozor je vremenom izgubio svoj okvir, odnosno, stopio se sa fasadom, a nekada progresivne ideje izgubile su svoje prvobitno značenje. Pošto je postao zidni omotač, pred ovaj materijal postavljeni su brojni funkcionalni i estetski zahtevi. Poput drugih umetnosti, ali možda i više od njih, arhitektura može da se posmatra u kontekstu društva u kojem se stvara, u (ne)zavisnosti od namere autora i/ili poručioca. Stoga je postavljeno pitanje ideologije stakla i načina njegove primene u javnom prostoru i šta se zapravo saznaje preko naličja – fasade (lat. *facies* – izgled, lice). Prostorima staklenih fasada se u tom smislu može pristupiti, ako sledimo opservacije prof. Hišama Elkadija (Hisham Elkadi), kao *vizuelnim indikatorima nivoa napretka, bezbednosti i mira*³⁵. Staklo je, naposljetku, relativno krhki materijal za uslove građanskih previranja i područja nestabilnosti, a estetika novogradnje često je refleksija ulagačke moći i tehnološkog razvitka.

Kristalna palata Džozefa Pakstona (Joseph Paxton) izrađena 1851. predstavljala je inovativnu gradnju. Napravljena je za potrebe izložbe gde je bilo prikazano preko sto hiljada dela industrijske manufakture iz Velike Britanije i ostatka sveta. Sadržeci tri stotine hiljada staklenih panela, po rečima prof. Stivena Eskilsona (Stephen Eskilson), *struktura u Hajd parku repozicionirala je staklo koje je krenulo kao znak privatnog bogatstva u znak javnog nacionalnog identiteta punog demokratskog tona*³⁶. Velike staklene površine, iako, kako će se pokazati, veoma manjkave zbog temperaturnog efekta, bile su pogodne zbog prozračnosti i

³⁵ Hisham Elkadi, *Cultures of Glass Architecture*, Hapshire, Ashgate Publishing Limited, 2006; 46.

³⁶ Stephen Eskilson, *The Age of Glass, A Cultural Story of Glass in Modern and Contemporary Architecture*, New York, Bloomsbury Academic, 2018; 9.



Džozef Pakston, *Kristalna palata* (1851)

idejno su odgovarale nameni. One su nagovestile modernističke principe i veličanje industrijske tehnologije. Fascinacija transparentijom nije bila potpuno nova, ali je za moderne arhitekte postala simbol otvorenog društva. Kristalna palata, iako građevina sa najviše staklenih površina do tada, nije predstavljala prvu i jedinu građevinu tog tipa. Cilindrični način proizvodnje u XIX veku, omogućio je izgradnju velikih staklenih površina železničkih stanica i zelenih bašti. Pojavom botaničkih bašti u XVI veku, došlo je do upotrebe stakla u staklenim baštama radi očuvanja i kontrolisanja uslova održavanja, a vek kasnije dolazi do širenja upotrebe stakla, uglavnom u prozirnem, čistom obliku, što je odgovaralo duhu prosvetiteljstva i racionalizma. Zelene bašte bile su produkt vremena i naučnog interesovanja za egzotične biljke viđene na dalekim lokacijama koje su zahvaljujući putovanjima postale dostupne višem sloju stanovništva, te su stoga predstavljale i mesto okupljanja i stvar prestiža. Paralelno, napredovale su

konstrukcije u gvožđu koje su u kombinovanju sa staklenim površinama davale prostrane i otvorene prostorije železničkih stanica i izložbenih hala. Pre ovih pojava staklo nije bilo u većoj meri prisutno u arhitekturi. Smatra se da je otkriveno u istočnom Mediteranu sredinom XIII v. p. n. e. Pronađeno je na prostorima Egipta, Kipra, Sirije, južne Grčke... a do IV veka p. n. e. je proizvođeno širom istočnog Mediterana. U tom periodu staklo je bilo rezervisano za posude ili upotrebne predmete i nije se koristilo u gradnji. U prvom veku u Rimu nalazimo upotrebu na prozorima, a komadi prozorskih stakala nađeni su i u kupatilima Pompeje. Posle pada Rimskog carstva proizvodnja je koncentrisana i ograničena na manastire i religijske objekte. Razvitkom tehnike vitraža, u XII i XIII veku, ukrašavane su katedrale i crkve, što je davalo prepoznatljiv izgled i osobitu atmosferu gotičkim građevinama. Scene iz Hristovog života i druge biblijske priče na prozorima vrhunskih gotičkih dostignuća (katedrale u Šartru, Notr Dam u Parizu...) oslikane su jakim kontrastnim bojama i bile su u svojstvu ornamenta, komunikativnosti sa vernicima i izazivanja divljenja i strahopoštovanja. Prozračnost i vibrantnost ovih površina u prostorima izduženih formi i dan danas plene, te samo ostaje za nagađanje kakav su utisak mogle da ostave na tadašnje ponizne vernike, posebno one koji su pre svega putem te slike tražili spiritualne doživljaje u ponuđenim narativima.

U bojenom staklu mnogo vekova kasnije našao je inspiraciju pesnik Paul Šerbart (Paul Scheerbart), koji mu je pridao karakter socijalnog napretka, moralnog i estetski uzvišenog postojanja. On je zamišljao širenje stakla iz svojih okvira u prostor, što bi vodilo njegovom oplemenjivanju i stvaranju nove slike gradova:

47

Nestanak prozora; lođa i balkon

...

Ō prozorima se više neće mnogo govoriti kada dođe do uvođenja arhitekture stakla, reč prozor nestaće iz rečnika.

Ko bude želeo da posmatra prirodu, moći će da ode na svoj balkon ili lođu, koji će, naravno, kao i do sada, biti upriličeni za uživanje u prirodi. Ali ona onda neće biti neprijatno narušena zgradama od opeke.

Ovo su slike budućnosti koje svakako moramo imati na umu kako bi došlo novo doba.³⁷

³⁷ Paul Scheerbart, *Glasarchitektur*, Berlin, Verl.der Sturm, 1914; 59.

Iako je prozor zaista transformisan u fasadu, novo doba i utopistička vizija Šerbarta sa početka XX veka nikad nisu ostvareni. On je prilično zaboravljen, kao što je i njegova inicijalna vizija staklene arhitekture potisnuta iz modernističkog kanona. U svom delu *Staklena arhitektura (Glasarchitektur)*, posvećenom berlinskom arhitekti Brunu Tautu (Bruno Taut), sa kojim je sarađivao, u stojedanaest odeljaka, Šerbart oduševljeno proklamuje dominaciju stakla i predviđa totalni upliv obojenog stakla u svakodnevni život, kako u eksterijeru tako i u enterijeru; u fabrikama, stambenim jedinicama, aerodromima, baštama, crkvama i svetionicima. Njegova ideja gotovo prelazi u naučnu fantastiku:

84

Svetlosne noći, kada zaživi arhitektura stakla

Lako je reći da je nešto neopisivo. O svetlosnim noćima, koje će nam staklena arhitektura doneti, ne preostaje nam ništa drugo nego da kažemo da su zaista neopisive. Čovek zamišlja svetiljke staklenih kula i vazdušnih vozila i farove u raznim bojama; raznolike vozove. Prave se fabrike u kojima i noću sjaji svetlo kroz obojene koture. Onda se pomisli na velike palate, kupole i vile i njihova stakla, i takođe na gradske objekte, na kopnu i u vodi – ovde često u kretanju – i na opet drugačiju vodu u večito menjajućim bojama.

Na Veneri i Marsu gledaće u čudu i neće više prepoznati lice Zemlje.

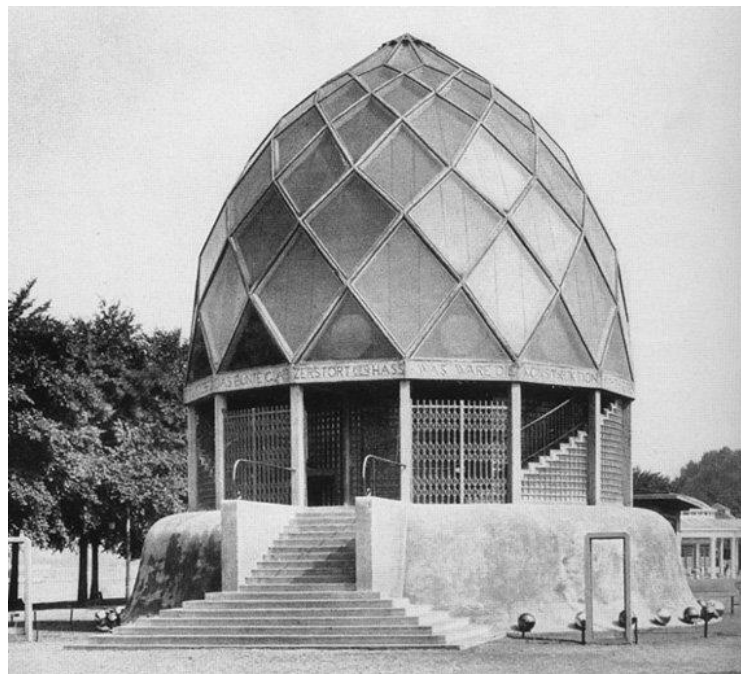
Možda će tada ljudi živeti više noću nego danju.

I astronomi će sagraditi svoje opservatorije u tihim planinskim dolinama i na vrhovima, jer će ogromno more obojenog svetla smetati osmatranju neba.

Sve ovo nije smislio čovek današnjice – to su učinili veliki majstori gotike: nećemo to zaboraviti.³⁸

Bruno Taut, *Stakleni paviljon*

(1914)



³⁸ Isto, 97.

Inspirisan ovom vizijom, za potrebu izložbe u Kelnu na kojoj je staklena industrija želela da prikaže mogućnosti bojenog stakla, Taut je izgradio *Stakleni paviljon* stavivši na fasadu neke od Šerbartovih citata – *Bez staklene palate život postaje teret, Bojeno staklo ubija mržnju*. Ovo delo bilo je ekspresionističkog stila, sasvim druge forme nego većina današnje arhitekture u staklu, a kristalnu kupolu Taut je proglasio tipskim oblikom kulturne građevine. Ideje organskih oblika i staklenih površina razmenjivane su u korespondenciji *Stakleni lanac (Gläserne Kette)* sa još četrnaest arhitekata dok nije postao vidljiv nesklad u odnosu na tadašnje industrijske racionalne tendencije u montaži.³⁹ Sa daljim napretkom konstrukcija u gvožđu, i kasnije armiranom betonu, sve više su se koristile velike zastakljene površine kao zid-zavesa. Staklo je nastavilo putem čistih transparentnih površina građevina svedenog modernističkog pristupa, iako je i pre toga bilo u sklopu različitih građevina, kao na primer secesionističkim. Carska poštanska štedionica (*Österreichische Postsparkasse*, 1912), delo Otoa Vagnera (Otto Wagner), jedno je od važnih primera bečke secesije, sa velikom i prozračnom unutrašnjom halom čija se dekoracija i lepota oslanja na veliku svodnu staklenu površinu koja omogućava prodor prirodnog svetla. Već u XIX veku staklo je povezano sa idejom čistoće i postalo je deo različitih produkata zdravstvenog karaktera. Budući da je došlo do raznih nagađanja oko izvora i lečenja bolesti, a zatim i napretka u medicinskom znanju, sunčevi zraci i higijena postali su sve bitniji te je staklo imalo veliku ulogu u dizajnu prostora sanitarnog konteksta, s obzirom na svoja svojstva transparentnosti ali i lakoću s kojom se može očistiti.

Staklo je doživelo ekspanziju u XX veku, naročito u drugoj polovini otkada je započeto primenjivanje nove tehnike (*float*) proizvodnje. Korbizje (Corbusier) je u svojim Pet tačaka arhitekture uvrstio i horizontalne prozore kao izvore svetla, a modernost je ideju transparentnosti iz područja društvenih koncepata otvorenosti i demokratije istovremeno razvijala i u arhitekturi kroz sve veću zastupljenost staklenih površina u cilju osvetljavanja prostora i prozračnosti. Zgrada Sigram (*Seagram Building*, 1958), koju je projektovao Mis van der Roe (Mies van der Rohe), predstavlja jedan od prvih nebodera svedene forme. U pitanju je primer korporativne arhitekture i prepoznatljiv simbol moderne. Horizonti velikih gradova polako su postali pejzaži staklenih višespratnica i kula, izazivajući time kritike zbog skupog održavanja i veće potrošnje

³⁹ Kenet Frempton, *Moderna arhitektura, kritička istorija*, Beograd, Orion art, 2004; 118.

energije. Sve ovo uslovalo je dalji razvoj tehnologije i osmišljavanje različitih naprednih rešenja sa još većim insistiranjem na staklu kao gradivnom elementu, što možemo videti na primeru



Mis Van der Roe, zgrada *Sigrama* (1958)

pametnih fasada koje procenjuju uslove okoline i njima se prilagođavaju. Zahvaljujući sistemima pametnog rukovođenja smanjuje se energetska potrošnja i ostvaruje prijatniji ambijenat i ekonomska ušteda. Staklo je postalo i deo haj-tek estetike kada je Ričard Rodžers (Richard Rogers) izabran da uradi novu zgradu osiguravajuće kuće u Londonu (*Lloyds of London*, 1986). Ostavljen je deo stare fasade, a nova građevina je projektovana tako da se noseći i uslužni delovi, poput cevi, ventilacije i liftova, nalaze spolja, sa idejom da unutrašnjost bude prostrana i puna potencijala za prostorne rekonfiguracije. U ovu ideju otvorenosti uklapa se i velika staklena površina koja zajedno sa čeličnom spoljašnošću evocira futuristički duh. Tehnološki napredak omogućio je da se zgrade nađu i u mestima sa visokim temperaturama, sa posebnim načinima odvrćanja sunčeve svetlosti (*brise-soleil*). Primer ovakvog arhitektonskog rešenja je kula u Dohi arhitekta Žana Novela (Jean Nouvel), koja je inspirisana njegovom ranijom višespratnicom u tehnološkoj četvrti Barselone. *Burdž Katar* (*Burj Qatar*, 2012) je cilindričnog oblika, a tradicionalni geometrijski šabloni (*mashrabiya*) kojima je izbrazdan spoljni omotač građevine, čine da ona bude kulturalno prilagođena sredini u kojoj se nalazi. Inače, oblici i stilovi staklenih zgrada najčešće ne predstavljaju određenije identitetsko oblikovanje, iako u zamisli mogu odgovoriti na sredinu u kojoj se grade, poput operске kuće Guandžou Zahe Hadid (Zaha Hadid, *Guangzhou Opera House*, 2010). Ovaj primer organskog futurističkog dizajna bazira se na upotrebi granita, stakla i čelika, a sama operška kuća sadrži najsavremeniju opremu. Staklene površine su ispratile konstrukciju određenu prema dolinama reke i odražavaju nastojanja arhitekta da građevinu uklopi u postojeće prirodno okruženje. Još jedna savremena zgrada – takođe umetničke namene – je i islandska koncertna dvorana (*Harpa*, otvorena 2011) danske i islandske arhitektonske firme (Henning Larsen Architects, Batteríð Architects), čiji je izgled inspirisan prirodom i bazaltnim okruženjem. Njena staklena fasada je geometrizovana i fasetirana u male delove koji su različite boje, a saradnja je ostvarena sa umetnikom Olafurom Elijasonom koji je dizajniravši južni deo primenio svoje višegodišnje iskustvo sa eksperimentisanjem u području svetla i percepcije.

Mišljenja teoretičara, koji naglašavaju materijalnost, odnosno pitanje nevidljivosti medija, kose se sa stavovima pojedinih arhitekata koji osporavaju ideološko čitanje upotrebe stakla, uglavnom se pozivajući na estetske vrednosti – prozračnost, vazdušnost, čistotu – što opet priziva ideju nečeg uzvišenog (ne možda emancipatorskog kao u tekstu *Staklena Arhitektura*), ali u svakom slučaju u pitanju je ignorisanje ili otklon od investitorskih i namenskih okvira za

koje se najčešće zapravo i rade staklene zgrade (korporacije, tržišni i poslovni centri, sedišta velikih političkih tela). Nevidljivost koja se pripisuje arhitekturi stakla nailazi na oprečna shvatanja struke i nekih teoretičara. Stav redakcije minhenskog časopisa *Detail* (DETAIL) da, *uprkos tvrdnjama koje su nekad vrlo zgodne, staklo nikada nije „nevidljivo”*⁴⁰ potkrepljen je primerom eksperimentalne instalacije od velikog broja naslaganih staklenih ploča koje čine formu meandričnog zida duž koga prolaze posmatrači. Međutim, iako opazajno i fizički dostupno, staklo na zgradama može da dobije drugačiju manifestaciju, u dimenzijama, i u kontekstu projekta kome je namenjeno. Ni Novel ne deli mišljenje u razgovorima sa filozofom Bodrijarom koji upotrebu providnih materijala vidi kao manifestaciju ideologije transparentnosti.⁴¹ Njihov razgovor, u kome se dotiču različitih tema, poput modernosti, vidljivog i nevidljivog, istine u arhitekturi, predstavlja plodonosni susret različitih viđenja. Bodrijar kritikuje transparentnost kao dvosmislenu u odnosu prema moći, sa potencijalom cenzure, dok Novel, iako priznajući potencijalnu problematičnost koja dolazi sa lošim namerama, naglašava da njega zanima pre svega odnos materije i svetla, poigravanje sa načinom osvetljenja, postizanjem dubine i time formiranje različitog lika građevine. Novela zanima dvosmislenost slike i njena virtuelnost te se primerom poziva na muzej u Parizu koji je projektovao, *Fondaciju Kartije (Fondation Cartier, 1994)*, gde se transparentnost igra sa refleksijom ostavljajući posmatrača u nedoumici da li gleda odraz ili stvarni prikaz.

U svom tekstu prof. Sejed Islami (Seyed Yahya Islami), sa Univerziteta u Teheranu, polazeći od još jednog susreta teoretičara i arhitekta – u ovom slučaju Žaka Deride i Pitera Ajzenmana – razmatra drugačije čitanje stakla od transparentnog, nevidljivog medija. Navodeći Deridine napade na Ajzenmanovo shvatanje odsustva kao i pitanja socijalne prirode i humanog aspekta u arhitekturi, on polazi od ovih neslaganja kako bi preispitao različite kontekste, odnosno, osobine stakla. Ovome pridružuje kritike Valtera Benjamina, koji je za staklene predmete napisao da nemaju auru, i kritikovao Šerbarta. Islami međutim brani poetsku viziju i zamisao *Staklene arhitekture*, iz koje razmatra delove, podvlačeći ideju *translucentnosti*, a ne jasne transparentnosti. Drugačiji vid prozirnosti pokazuje zatim preko pojma fenomenološke transparentnosti Roua i Slackija, zaključujući da je *moгуće biti transparentan bez da se bude*

⁴⁰ Christian Schinitch, ed. et al, *Best of Detail: GLASS*, Munich, DETAIL, 2014, 4, 14.

⁴¹ Jean Baudrillard and Jean Nouvel, trans. Leonardo Kovačević, *Singularni objekti – Arhitektura i filozofija*, Zagreb, AGM, 2008, 78–83.

*jasan, i moguće je biti komunikativan bez da se bude doslovan*⁴². Zaključak koji sigurno dele mnoge arhitekta ili umetnici koji se bave staklenim materijalima je da se upravo na translucenciju računava kada se stvara u ovom materijalu, na efekte suptilnog prisustva, naslućenih odnosa i vizuelnih potencijala, a ne odsustvo materijalnosti i humanih vrednosti.

Staklene površine su još od prvih pojava često u vezi sa vizurama novog i savremenog, iako nisu uvek isprva tako dočekane. Piramida u Luvru, dodata prilikom rekonstrukcije muzeja 1989. godine, izazvala je zamerke kritičara u vezi sa istorijskim karakterom renesansne građevine muzejskog kompleksa. Naglašavajući njenu transparentnost, arhitekta Jo Ming Pei (Ieoh Ming Pei) rekao je da ona predstavlja prekid sa tradicionalnom arhitekturom, i gradnju novog doba, a kritike su kasnije prevaziđene, i ona je postala prepoznatljivi simbol Pariza i umetnosti. Interesantan primer transparentnosti predstavlja i zamena kupole na Rajhstagu u Berlinu, koja je bila oštećena u požaru 1933. godine, što je poslužilo kao izgovor za masovna hapšenja. Nju je po ujedinjenju Nemačke devedesetih godina rekonstruisao Norman Foster (Norman Foster), kada je zgradi vraćena uloga kuće parlamenta. Kupola i terasa otvorene su za posetioce uz prethodnu najavu. Providnost stakla omogućava posetiocima da gledaju parlamentarne debate, ali ne i da ih čuju. Situacija ostaje bez stvarne interakcije, a *kupola je zamenila jednu formu prezentacije moći drugom iluzornom i suptilnijom*⁴³. Time ova transparentnost predstavlja svojevrsnu suprotnost, ili bar zamagljivanje stvarne moći.

U kontekstu kasnog kapitalizma, kao vremenu uspona multinacionalnog biznisa, tehnološkog razvitka i postmoderne arhitekture, koja je tada doživela procvat, Džejmson (Frederic Jameson) međusobnom ogledanju staklenih površina pridaje reproduktivnu ulogu postmoderne kao kulturne logike kasnog kapitalizma. Međutim, čini se da oživljavanje modernističkih principa takođe nema subverzivni karakter – način na koji *staklena koža odbija grad izvana*⁴⁴ u primeru hotela Bonaventure je neretko zastupljen i u novijoj arhitekturi (neo)modernističke svedenosti forme. Visokoreflektujućim objektima su (postmodernističku) ideju prilagođavanja mestu i zgradama u okolini dovele do ekstremnog značenja, gubeći se u slikama svoje okoline.

⁴² Seyed Yahya Islami, *The Opacity of Glass – Rethinking Transparency in Contemporary Architecture*, International Journal of Architecture, Vol.1, No.2, 2011.
<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.861.4327&rep=rep1&type=pdf>, acc. 03.02.2020, 4 PM.

⁴³ Hisham Elkadi, nav. delo; 48.

⁴⁴ Frederic Jameson, *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, Beograd, KIZ Art Press, 1995; 63.

Staklo je u bliskoj relaciji sa konceptom modernizacije urbanih prostora i savremene slike grada kao tehnološki uznapredovalog megalopolisa, centra moći i vizije budućnosti. Ove težnje ne dele svi te su tako savremene staklene fasade našle protivnike u različitim grupama koje pozivaju na očuvanje tradicionalnih jezgara gradova, odnosno njihovih istorijskih nasleđa, i u haj-tek estetici vide kontrastnu i neusklađenu ideju koncipiranu na globalnim tendencijama koje brišu, ili bar ignorišu identitetske odlike mesta. Ideja značajnog mesta u knjizi Hišama Elkadija je definisana kao sfera svesne refleksije, sa idejom da bi u njoj trebalo biti dostupno i jasno lokalno iskustvo. Elkadi preko šeme sa dva polariteta ilustruje kontekste u kojima primena stakla postaje problematična. Na jednoj strani su veliki svetski centri u kojima je dominantna liberalna ideologija multikulturalizma. prihvaćena i ovaploćena u neutralnom mediju stakla, a na drugoj su lokalni konteksti gde su staklene fasade i njihova estetika uopšteno neprihvaćene. Obe strane predstavljaju krajnosti i mesta male tenzije pri ovim pitanjima. Između ova dva pola je niz gradova i mesta koji se nalaze u procepu težnji za postizanjem globalnih vrednosti i očuvanja lokalnih prepoznatljivih tradicionalnih identiteta, gde je pitanje staklenih fasada praćeno sumnjama i podeljenim mišljenjima. Elkadi razloge protivljenja mnogih intelektualaca i neretko šireg javnog mnjenja vidi u primeni stakla na već osobenim predelima: *Na lokacijama izrazitog kulturnog nasleđa, gde fasade reflektuju kulturni i istorijski profil konkretnog konteksta, nove staklene fasade ne mogu biti ništa drugo osim stranih površina i mogle bi da izazovu prekid ili zabunu u vizuelnom doživljaju korisnika.*⁴⁵ Međutim, po njegovom mišljenju, staklo ima potencijale upravo u svom neistorijskom karakteru, služeći kao mesto neodređenog ali ujedinjujućeg:

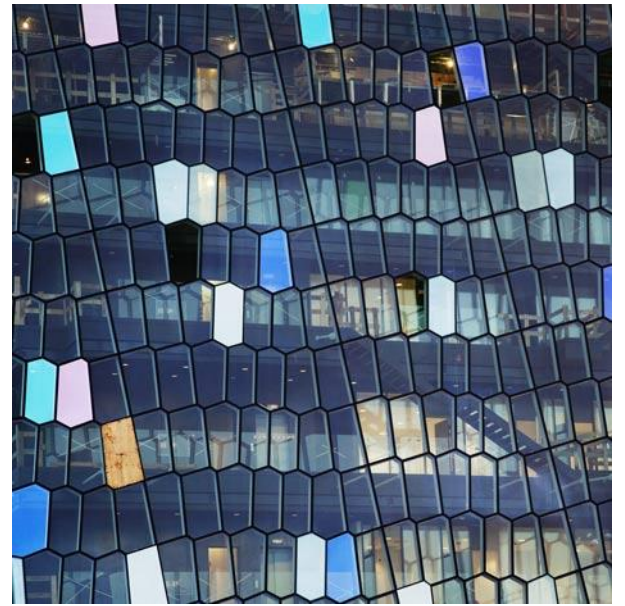
*Staklena fasada ima neutralnu ekspresiju koja može da poveže stanovnike svih kulturnih pozadina u zdrav osećaj pripadnosti. Ovde treba naglasiti da arhitektura ne bi trebalo da reflektuje heterogeni sastav našeg multikulturalnog društva. To bi zapravo moglo dovesti do gubitka identiteta u specifičnosti lokaliteta... Staklene fasade ne bi trebalo da budu široko korišćene da manifestuju različite multikulturalne identitete, već da služe kao neutralni medijumi, reflektujući raznolikost kulturnih izražavanja sa ciljem obogaćivanja urbanog doživljaja u kontekstu proizvodnje jedinstvenog identiteta kulture i sredine.*⁴⁶

⁴⁵ Hisham Elkadi, nav. delo; 37.

⁴⁶ Isto, 39.

Staklene fasade su uglavnom u tesnoj vezi sa ekonomskim prosperitetom a velike građevine neretko su i megaprojekti finansirani od bogatih investitora podržanih političkim strukturama koji opet vide mogućnosti u podizanju cena zemljišta i daljeg ulaganja. Jedan od primera velikog centra sa staklenim zgradama kao simbolima političko-ekonomske moći jeste Dubai, koji je zahvaljujući okolnostima vezanim za naftno tržište brzo razvijen u grad progresa sa stalnim inovativnim građevinskim poduhvatima praćenim sumnjama i kritikama po pitanju autentičnosti. Kako Elkadi primećuje, ono što je zanimljivo jeste kontrast transparentnih površina koje počivaju na otvorenosti prostora i pogleda i društva koje je uspostavljeno na veoma konzervativnim vrednostima i privatnosti. Burdž Kalifa (*Burj Khalifa*, 2009) najveća struktura na svetu i najveća građevina sa instalacijom aluminijuma i stakla, praćena je različitim kritikama i kontroverzama zbog bednih uslova rada hiljada radnika iz južne Azije, kao i nekoliko smrtnih slučajeva. Sa oko dvadeset četiri hiljade prozora, za čije čišćenje je potrebno tri do četiri meseca, ona predstavlja ekonomsku, tehnološku i političku moć, spektakularnu pojavu i oličenje luksuza pre nego demokratičnu viziju.

Pored pomenute opere Guandžou i koncertne dvorane Harpa, staklo je poslužilo i kao deo drugih kulturnih građevina dajući bitan doprinos arhitektonskoj ideji i nameni. Tako kompleks *Grada umetnosti i nauke* (*Ciutat de les Arts i les Ciències*, 1998) arhitekata Santjaga Kalatrave (Santiago Calatrava) i Feliksa Kandelega (Félix Candela), sa svojim velikim staklenim površinama, predstavlja primer modernističko-futurističke vizije i jedne od glavnih turističkih atrakcija u Valensiji. Hemisferna struktura građena je u obliku oka, a prozirnost stakla duplirana u refleksiji vode zaista podseća na prodoran pogled i odgovara onome što sadrži – planetarijumu i bioskopu. Centralna biblioteka u Sijetlu (*Seattle Central Library*, 2004) poznate arhitektonske zvezde Rema Kolhasa (Rem Koolhaas) je razuđenih planova unutrašnjosti i oštih susreta prelomljenih fasadnih delova staklenih površina. Takva organizacija uslovala je zanimljivu spoljašnjost i nsvakidašnji oblik za prostor biblioteke, koji je u ovom slučaju osavremenjen u konceptu, tako da pruža mogućnost za različite sadržaje, aktivnosti i korišćenje građe preko različitih medija. Reflektujuća koža takođe je osnovna karakteristika verskog objekta Kristalna katedrala (*Crystal Cathedral*, 1980), zamišljenog kao jedna vrsta religiozne scene sa mogućnošću okupljanja do tri hiljade ljudi. Filip Džonson (Philip Johnson), arhitekta, oslonio se na staklo i u enterijeru, te je prozračnom transparentnom unutrašnjošću, građevini dao otvoreni karakter i vezu sa nebom.



Gore levo: Kupola Rajhstaga, sredina, Centralna biblioteka u Sijetlu, dole levo: *Grad umetnosti i nauke*, gore desno: detalj dvorane *Harpa*, dole desno: prodavnica *Šanela*

Korišćenje stakla, kao i bilo kog drugog materijala, nalazi se u realizacijama zamisli arhitekata koji su po svojoj prirodi mogli biti različitih temperamenata, političkih opredeljenja i ličnih predubedenja. Tako se upravo Džonsonova rezidencija u Konektikatu, poznata i hvaljena *Staklena kuća* (*The Glass House*, 1949), koja je bazirana na minimalističkom jeziku i susretu unutrašnjosti i spoljašnjosti – dovodi u vezu sa aluzijama na određene nemile događaje. Sam arhitekta, koji je inače pre procvata svoje karijere bio aktivan nacistički podržavalac, jednom je izjavio kako je inspiraciju za kuću pronašao u gorućem selu koje je jednom video. Ovo je naravno izazvalo nedoumice da li je njegova vizija povezana sa iskustvima prilikom invazije na Poljsku.⁴⁷ Njegova prošlost nije ga omela da izgradi uspešnu karijeru, ostavljajući iza sebe brojna arhitektonska dela, pa čak i dobivši prestižnu Prickerovu nagradu 1979. Iako se kasnije ogradio od svoje nekadašnje ideologije nazivajući je greškom mladosti, ostaje nedoumica o vezi staklenog zdanja i političkog uverenja i večito pitanje može li se autorska imaginacija i namera potpuno odvojiti od recepcije dela.

Staklo je povezivano sa različitim ideologijama te je tako bilo deo i anarhističkih, komunističkih, socijalističkih i kapitalističkih zamisli, iako se ne bi moglo reći da mu je inherentna ijedna od ovih ideja. Danas bismo mogli da zaključimo da je u skladu sa dominantnom ideologijom odvojeno od velikih društvenih projekata, i da je u sprezi sa tehnološkim progresom i svetom krupnog kapitala i glamura. Potrošački kontekst blistavih i svetlucajućih staklenih površina vidimo i u primeru amsterdamske prve *kristalne kuće* staklenih opeka iz 2016. g., u koju je smeštena Šanelova prodavnica. Projektovao ju je poznati arhitektonski studio MVRDV, a predstavlja saradnju brojnih stručnjaka koji teže inovativnosti. Za razliku od betona, koji je takođe bio deo vizionarskih projekata života u gradu, staklo je otišlo u drugom smeru. Beton je u naseljima brutalističkog stila postao sinonim za probleme zbog nedostatka ulaganja u održavanje, a staklo amblem luksuza, bogatstva i digitalizovane budućnosti koja u popularnoj kulturi često poprima distopijski karakter.

Ostavimo li kontekstualne, ali i estetske okvire po strani (staklena arhitektura se često doima *hladnom*), čini se da je goruće pitanje i odlučujući test za ovakve građevine izazov koji postavlja održivost. Poslednjih godina, sa dostupnošću informacija i klimatskim promenama kao

⁴⁷ Nikil Saval, *Philip Johnson, the Man Who Made Architecture Amoral*, The Newyorker, 12.12.2018, <https://www.newyorker.com/culture/dept-of-design/philip-johnson-the-man-who-made-architecture-amoral>, acc. 4.3.2020. 7 PM

tačkom fokusa XXI veka, čuju se kritike na račun finansijskog i ekološkog aspekta. Prema Međunarodnoj agenciji za energiju (International Energy Agency) čak oko 40% štetnih emisija dolazi od zgrada, sa 14% udela klimatizacije u ukupnoj potrošnji energije. Stakla su skupa zbog načina proizvodnje, neophodnog hlađenja prostora čak i u područjima umerene klime, kao i nužnosti skupog zamenjivanja panela i težeg recikliranja. Staklene fasade su, primera radi, pogubne i za ptice koje prolaze gradovima, a sa velikim brojem ovakvih zgrada jedno od najopasnijih mesta za njih predstavlja Čikago, upravo grad u kome su krajem XIX veka počele da niču prve staklene poslovne zgrade. Procenjuje se da svetla sa američkih stakala utiču na smrt oko sto miliona do milijardu ptica godišnje, koje se sudaraju o odražavajuće površine.⁴⁸ Refleksije su takođe uzrokovale incident u Londonu, kada su zraci, koji su se odbili o stakla zgrade popularno zvane *Voki-toki*, istopili deo automobila parkiranog u blizini. Britanski arhitekta poznat po londonskoj kuli *30 St. Mary Axe*, popularnog naziva *Gerkin*, Ken Šatlwort (Ken Shuttleworth), po dizajniranju te zgrade izrazio je potrebu da se o materijalima razmišlja drugačije u kontekstu održivosti, i da se učini napor u stvaranju odgovornije arhitekture, te kombinuje staklo sa drugim materijalima poput granita. U skorije vreme u opticaju za građenje višespratnica je i drvo, koje omogućava nultu vrednost emisija. U Njujorku, gradonačelnik Bil de Blasio je početkom 2019. najavio ukidanje staklenih zgrada, međutim, ta odluka je zapravo preinačena u pooštrene uslove gradnje. Očekuje se da će posledica ovakvih okolnosti biti uzdržavanje investicija u objekte koji bi bili potencijalna meta društvenih kritika i rizik za poslovanje. Uzimajući u obzir činjenicu da se ova pitanja pokreću sa najviših instanci – od strane međunarodnih agencija, profesora i stručnjaka za ekologiju i urbanizam, kao i samih arhitekata – može se naslutiti da će staklena industrija i buduća arhitektura morati da pretrpe određene izmene i, ukoliko je to uopšte moguće, prilagode uključivanje stakla u nove okvire postojanja u gradovima.

Vizuelni aspekti – svetlost i prozračnost ukoliko je reč o transparentnosti i mogućnosti oponašanja, multipliciranja, deformisanja, ukoliko se radi o ogledalnoj slici, opazajni su kvaliteti

⁴⁸ Lauren Aratani, *Buildings are killing up to 1bn birds a year in US, scientists estimate*, The Guardian, 4.7.2019, https://www.theguardian.com/environment/2019/apr/07/how-many-birds-killed-by-skyscrapers-american-cities-report?CMP=fb_gu&utm_medium=Social&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR02_hLBrLWVs6EEF0iuDr5LFXGCFqjvQfzMnCW18xPQiH4V72emcikANU#Echobox=1554622362, acc. 4.3.2020, 7:30 PM.

koji čine sliku grada. Načini percepcije stakla i njegove mogućnosti definicije prostora su ona pitanja koja, čini se, najpre zaokupljaju mnoge arhitekta i umetnike.

Ukoliko se iskustva promišljanja i konceptualizacije digitalnog dizajna Boltera i Gromale primene na fizičke elemente i arhitektonski prozor razume kao neka vrsta interfejsa ili ekrana, onda bi se mogla problematizovati i pojava *ogledala* i *prozora*. U slučaju velikih transparentnih površina, koje srećemo na primer u kancelarijskim prostorima, eksterijerima i enterijerima, nemoguće je ne primetiti ogoljenost, gotovo nasilnu izloženost ljudi unutar zgrade, koja kao da prati onu vrstu ideologije transparentnosti u digitalnim medijima, dostupnost i vidljivost posredstvom tehnologije. Arhitektura koja u sebe delimično, ili pak prevashodno, inkorporira reflektujući aspekt, nikad nije stalna, definitivna. Promenljivost fasade u odnosu na posmatrača, okolne zgrade i vremenske prilike, postaje njena glavna odlika. U slučaju potpune refleksije, staklo postaje mesto manifestacije okoline i iako vizuelno vrlo zanimljiva jedna ipak zatvorena struktura koja, za razliku od digitalnih medija, uglavnom ostaje nedostupna van opažanja neobičnih vizuelnih senzacija. Reflektujuća površina, poput one transparentne, ostaje dematerijalizujućeg karaktera. Pri kombinaciji ova dva slučaja dolazi do preklapanja unutrašnjeg i spoljašnjeg, mešanja vizualizacije dva prostora u površinama varirajućih boja, tekstura i oblika. Kombinacijom refleksije i transparentnosti ukupnu sliku karakteriše višeslojnost, istovremenost i virtuelnost, kao i stalno osciliranje između trodimenzionalnog sveta i dvodimenzionalne predstave. Mistični aspekti ostavljaju utisak nedorečenosti i nemogućnosti spoznaje realnog sveta. Glavne karakteristike polja–prozora jesu promenljivost, odnosno varijabilnost modula, naglašena dinamika i kretanje. Estetika stakla, pre svega u kontekstu korporativne arhitekture i velikih glamuroznih projekata, odgovara razvitku visoke tehnologije i predstavlja fascinaciju transparentnošću u fizičkom i idejnom smislu. Time ova mesta postaju ekrani grada i društva u kome su nastali.

Virtuelnost koju staklo donosi odgovara tehnološki napredujućem društvu, a mesta na kojima se često pojavljuje u svojim najupečatljivijim oblicima su polja manifestacije moći i poretka. Estetizovani odrazi na njima i „interaktivnost” u stvaranju slike promenom položaja tela i pogleda, ostaju na kraju nekomunikativni u smislu sagledavanja celine i strukture. U isto vreme, velike prozirne površine idu od vulgarne izloženosti enterijera (i ljudi u njemu) do mističnih senzacija koje dovode u pitanje (ne)mogućnost saznanja realnosti. Slika koja se poima

posredstvom stakla može biti bliska stvarnosti ili deformisana, ali jeste iluzornog karaktera i ostaje u domenu manipulativnosti medija kojim je stvorena.



Burdž Kalifa (2009)

Metodologija

O shvatanju metoda u umetničkom delovanju

Metodološki pristup ovom višeslojnom projektu podrazumevao je sagledanje sopstvenog prethodnog iskustva i nastavak umetničkog delovanja u kompleksnijim odnosima, što je zahtevalo dalje praktično i teorijsko istraživanje. Umetnički projekti mogu se svakako ugledati na načine ispitivanja i vođenja toka istraživanja karakterističnim za naučne discipline, poput uzorkovanja, anketa, eksperimenta, analize... Međutim, rezultati su pre svega orijentisani ka umetničkom karakteru rada, koji se ne zasniva isključivo na činjenicama, niti je ishod rada egzaktne naučne prirode. Umetnički put kroz ovaj projekat se stoga odlikuje kreativno-istraživačkim procesima posmatranja, beleženja, analize i sinteze podataka, kao nužnim stepenicima pre same realizacije projekta, koja je opet i sama jedan proces u toku kojeg je umetnički rad u nastajanju podložan promenama. Svi ovi delovi su oblik umetničkih metoda i istraživačkih tehnika u polju umetnosti i ne pretenduju da daju univerzalno i striktno objektivno mišljenje.

Što se tiče umetničkog metoda u kontekstu akademskog rada, ne postoje precizne i jasno utvrđene smernice, niti univerzalno pravilo za artikulaciju umetničkog istraživanja. Izrazito individualni i promenljivi stvaralački procesi pak imaju neke zajedničke odlike, u smislu poštovanja određenih principa, zbog čega se uopšte i karakterišu kao umetnička istraživanja. Poslužiću se zaključcima iz prve knjige metodološke analize umetničkog istraživanja: *Artistic Research – theories, methods and practices* grupe autora (Mika Hanula, Juha Suoranta, Tere Vaden), i izdvojiti neke formulacije i bitne zajedničke tačke radova:

Umetnici sprovode istraživanje o realnosti koja ih okružuje, o njima samima, o sredstvima njihovog rada i o kompleksnim mrežama koje sve ovo povezuju.

...

Umetničko istraživanje znači da umetnik proizvodi umetničko delo i istražuje kreativni proces, time dodajući akumulaciji znanja.⁴⁹

U kontekstu ovog projekta, pojave koje se istražuju su svakako pomenute transparentnosti i refleksije u odnosu sa gradskim ambijentima, uz razmatranje ličnog doživljaja i uspostavljanja odnosa sa dosad već korišćenim umetničkim materijalima i tehnikama (grafika), a vezivne niti su elementi realnog savremenog života i prikupljanje znanja iz različitih sfera u kojima se on odvija. Ostvareno delo je zamišljeno da proističe iz ovih međusobnih uticaja u formi koju smatram najadekvatnijom za izražavanje osnovne problematike kompleksnosti te mreže informacija i utisaka, u isto vreme baveći se pozicioniranjem unutrašnjih odnosa strukturisanja višemedijske postavke i njenim jednomedijskim elementima – grafikom, zvukom, objektima, ekranskom slikom. Iako je fokus ovog oblika akademskog rada umetničko delo, ispitivanje različitih teorijskih okvira i savremene umetničke prakse formuliše kontekst rada i ključno je za slojevitost čitanja, komparativne analize i uzajamnih dejstava ispitivanih pojava.

Ovaj pisani odeljak takođe referiše na termine transparentnosti i refleksivnosti, koje možemo sresti i u gore pomenutoj knjizi u vidu nužnih odrednica istraživanja. Prvi se odnosi na otvorenost – jasan i komunikativan pristup koji je, iako unikatan i polazi od samog umetnika, lako dostupan svakom ko je zainteresovan za predmet istraživanja. Dakle, projekat je transparentnog karaktera u svojoj pristupačnosti ali i otvorenosti ka čitaocu i posmatraču. Takođe, po mišljenju autora, ovaj ideal leži pre svega u izlaganju veze teoretskog i umetničkog iskustva, čitaocu jasno predočene i logične. Otvorenost dela, s druge strane, možemo shvatiti i kao značenjsku otvorenost, odnosno slobodu tumačenja dela. Refleksivnost se, sa druge strane, odnosi na samokritičnost i autorefleksivan način stvaranja samog dela: *... u umetničkom istraživanju, iskustvo proučava iskustvo proizvođači novo iskustvo. Istraživanje je kružni način za iskustvo da prouči, organizuje i promeni samo sebe...*⁵⁰ Naglašeno je da je u srži istraživanja način oblikovanja i prenošenja iskustvenosti.

Autori knjige se zalažu za demokratičnost iskustava i metodološki diverzitet kao moguću početnu poziciju, ukazujući da je nedostatak utvrđenog puta umetničkih delovanja i metoda, kao

⁴⁹ Mika Hannula, Juha Suoranta, Tere Vadén, *Artistic Research – theories, methods and practices*, Helsinki, Academy of Fine Arts, 2005; 5.

⁵⁰ Isto, 59.

i pluralitet metodologija, plodonosan za istraživanje. Njihov predloženi model je *epistemološki i ontološki neklasičan i metodološki anarhičan*.⁵¹ Demokratičnost iskustva se odnosi na način na koji bi istraživanje zadržalo princip otvorenosti i kritičnosti koji karakterišu nauku, i predstavlja mogućnost da jedno područje iskustva kritikuje drugo područje iskustva (na primer: umetnost nauku, nauka religiju itd.). Na anarhičnost metoda se pak osvrću pozivajući se na Fajerabenda i njegov stav da je pogrešno predlagati jedan metod u bogatstvu i mnogolikosti sveta. Naravno, ovaj pluralitet ne znači i smislenost bilo kog pristupa, ali smešta početnu tačku u ideju vrednovanja različitih percepcija i metoda.

Još jedna bitna odrednica je kontekstualizacija u istorijskom i disciplinarnom domenu, po autorima odsustvo ovog elementa predstavlja nekritičnost, a za ovaj projekat svakako je nemoguć otklon od prethodnih istorijskih činjenica i koncepcija u svetu umetnosti, arhitekture i teorije. Sagledavanje ovih konteksta u prethodnim poglavljima predstavlja nužno pozicioniranje za naredno poglavlje – analizu dela, a u toku samog stvaralačkog procesa neke nove perspektive otvorene tokom istraživanja opredelile su finalni izgled umetničkog rada. Aspekti savremenosti i tehnološke realnosti bitne su smernice za relevantnost dela. Pod ovim podrazumevam ne puku upotrebu najnaprednijih tehničkih pomagala, već svest o prepletu medijskih linija i nagomilanog raznolikog iskustva koji postoji u sadašnjem civilizacijskom trenutku, u kome se i odvija ovaj skromni pokušaj da sada svoj pogled podelim i artikulišem u jednom višemedijskom delu.

Pređašnji rad na polju grafike kao tematska i tehnička osnova projekta

Pre razmatranja postupaka korišćenih u doktorskom umetničkom projektu, osvrnuću se na iskustvo u domenu tradicionalne grafike, s obzirom da je tematski, idejno i medijski usko u vezi sa ovim delom. U mom radu je kontinuirano prisutna stvaralačka linija koja traje od master studija i sadrži početnu ideju – motiv refleksije u arhitekturi kao glavno polazište.

Svetlost, odnosno boje, odblesci i tragovi kojima se prostire po površini, teksture okoline, koje variraju od grubljih do uglačanih i sjajnih, prave linije konstrukcija koje se krive i grade nešto drugačije u ogledalu, predstavljaju glavne motive slike koju sam uočavala (i one koju sam

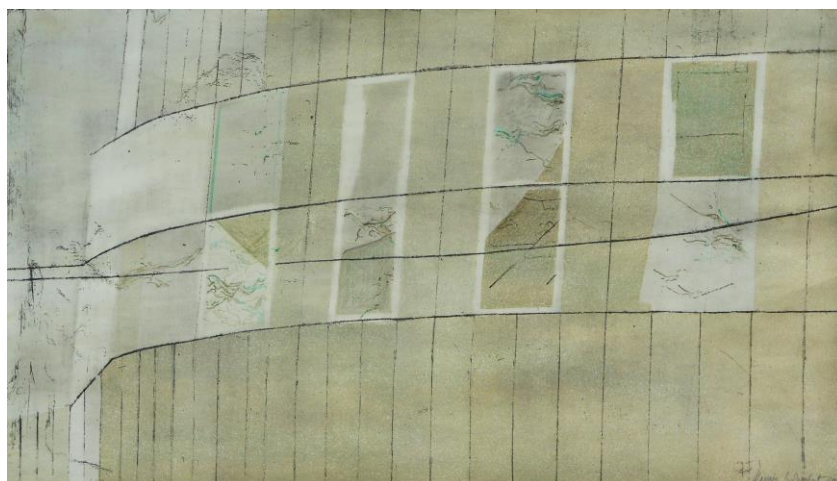
⁵¹ Isto, 24.

gradila), a koja ima svoj dinamički tok i promenljiv karakter. Uočavanje, posmatranje i fotografisanje staklenih fasada u Beogradu (ali i na drugim mestima gde sam se nalazila), bili su i ostali inicijalna stanica za dalje istraživanje. Zbirku tih fotografija stalno dopunjujem i ponovo gledam, uočavajući eventualne promene u odabiru, kadriranju, i uopšte, promišljanju. Osim fasada i drugih prozirnih i reflektujućih prostornih granica u gradskom ambijentu, primećujem i zanimljive odnose u enterijeru, i bitan akcenat dajem posrednicima svetla – prozorima. Fotografije najčešće služe kao povod, podsetnik, materijal istraživanja.

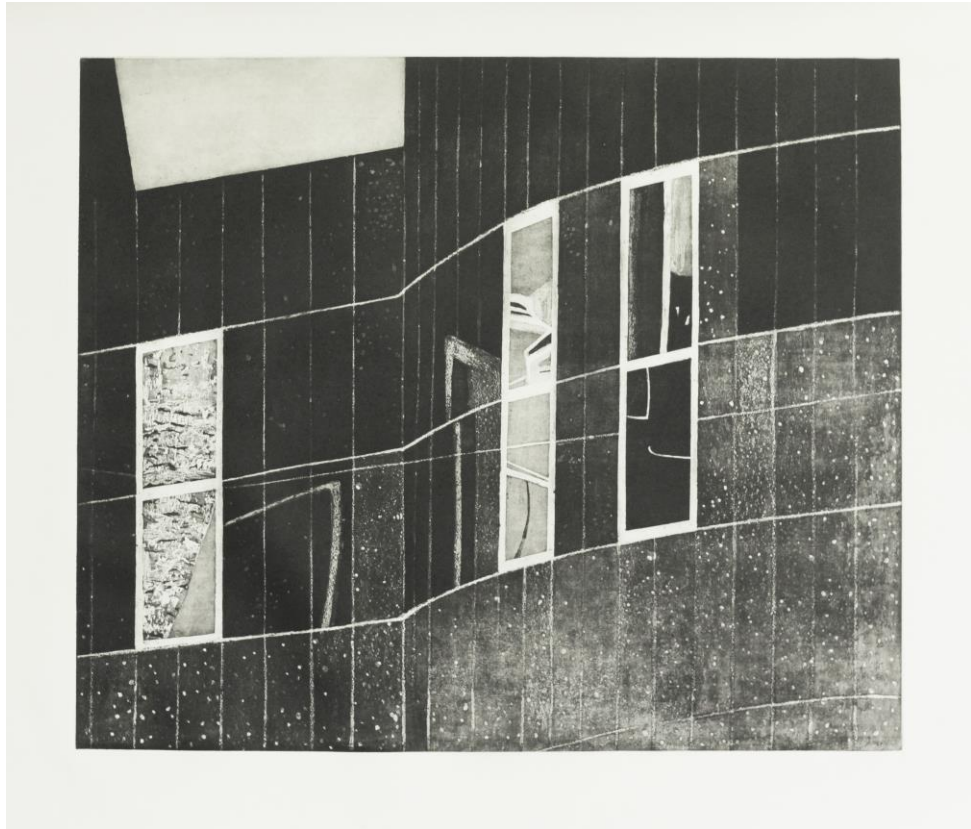
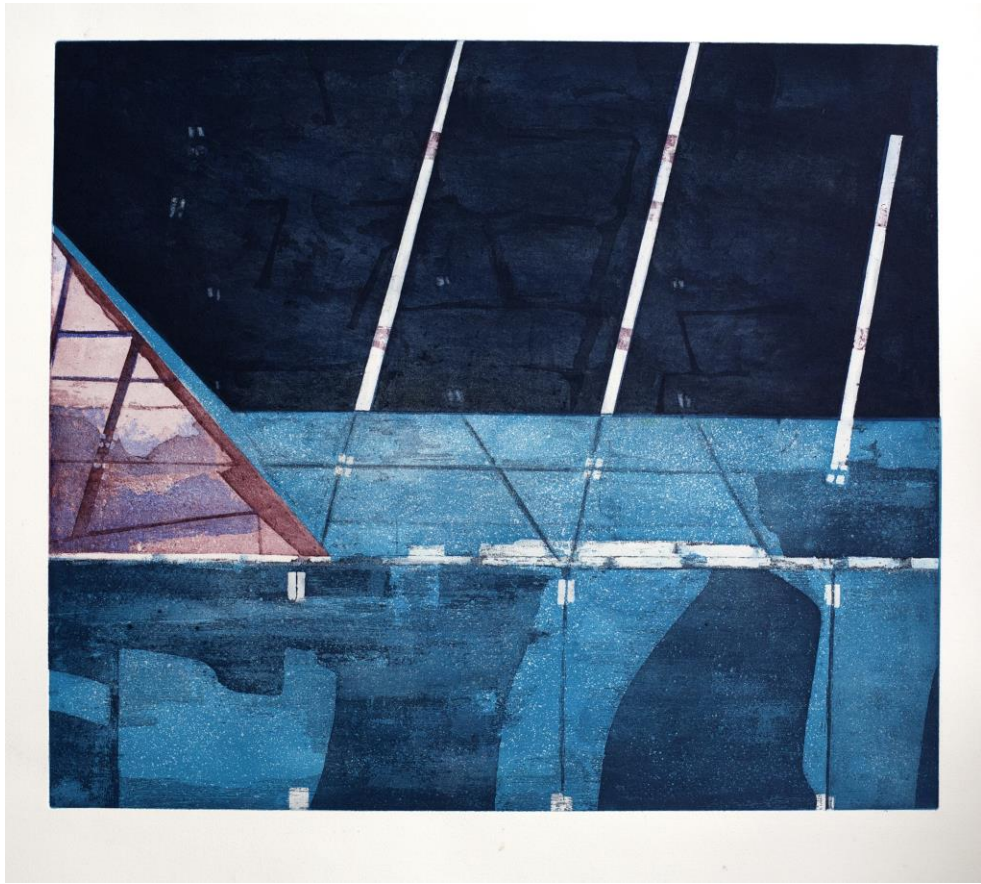
Skice za grafike su u većini slučajeva nastajale tehnikom kolažiranja, ručno, ili na kompjuteru, sa nekim delovima doctranim ili doslikanim. One uglavnom nisu aluzija na konkretne prostore, odnosno arhitekturu, već su apstrahovane. Elementi fotografija su prekrajeni u skladu sa idejom o konkretnoj kompoziciji, i izbacivanjem suvišnog, stvarane su vizuelno svedenije forme u različitim odnosima. Zajednička karakteristika radova leži u činjenici da počivaju na geometrijskim kompozicijama koje potiču od efekata prelamanja svetlosti i nastaju daljim razrađivanjem površina u kvalitetima teksture, boje, prozirnosti... Geometrija je interpretirana preciznim ali nesavršenim izvođenjem slobodnom rukom, podvlačeći plemenitost manualnog rada. Tehnika akvatinte⁵² u kombinaciji sa visokom štampom dala je zanimljive mogućnosti u izražavanju površinom, preklapima i uodnošavanjem krupnog i(li) sitnog zrna, laka, efektima suve četke, islikanim delovima, onim štampanim sa folije ili linoreza. Površine mogu da odgovaraju teksturama sa fotografija ili da budu rezultat interpretiranja i likovnog promišljanja. Tako, na primer, na grafici *Odrazi* najveća površina koja kombinuje plave i zelene, nastale ecovanjem krupnim kalafonijumom, inspirisana je utiskom mešanja odsjaja i same podele sa fotografije, ali ipak stvara sopstveni, osoben govor finijim i vazdušastim pomaljanjem boja i preklopa. Krupnije zrno i (sitno) lak, islikavanje uljanim grundom i suvom četkom kontrastiraju međusobno u *Brodskoj rapsodiji*, preplićući se u dve različite nijanse plave, a slični kvaliteti na drugačiji način govore u crnobelom *Tajnovitom*. Na nekim radovima je kombinovana visoka štampa i oni su pre svega usmereni na mrežnu konstrukciju i različite odnose polja, kao na primer kod *Staklenog pejzaža*, ili na minijaturama jasnih ali ne potpuno monotonih površina.

⁵²*Akvatinta* – tehnika koja se zasniva na hemijskim procesima. Prethodno pripremljena (nazrnčena) ploča stavlja se u kiselinu (ecovanje), prilikom čega se dobijaju različite dubine reljefa, odnosno vrednosti tonova.

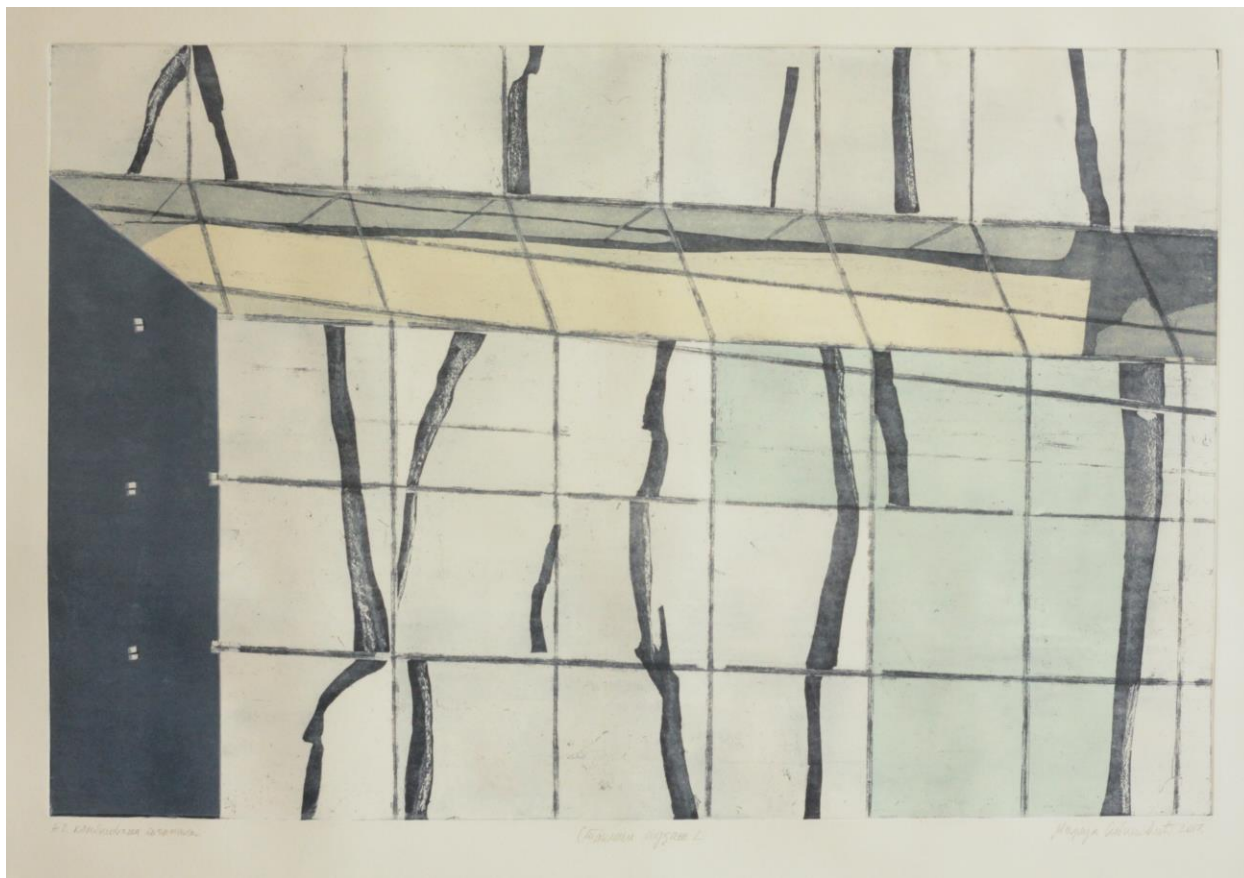
Uporedo, ali naročito nakon rada na grafikama, sledio je rad na otiscima koji nisu korišćeni u realizaciji finalnog tiraža. Naročito su bile interesantne mogućnosti otiska jednog prolaza, kada izostanu oni naredni, ili oni koji prethode, a koji zajedno formiraju grafiku, kompoziciju zamišljenu po skici. Tako je došlo do mogućnosti da se razrade delovi, vizuelni slojevi, i da se sagledaju na drugačiji način, što je rezultiralo kombinovanom tehnikom, crtežima-kolažima. Tako je svaki deo zaživeo sam za sebe, govoreći samostalno, a to je bilo značajno za moje stvaralačko iskustvo izolovanog posmatranja jednog sloja, njegovog potencijala i osobenih kvaliteta – idejno bitno za naredni rad.



Gore: *Odrazi* (2012), dole: *Prostorni okviri* (2013)



gore: *Brodska rapsodija* (2013), dole: *Tajnovito* (2018)



Stakleni pejzaž (2017)

Verovatno je digitalna štampa prva asocijacija na način realizacije kod ovakve teme zbog paralele savremenog digitalnog trenutka i arhitektonskog razvoja, no nju iz više razloga isprobavam tek posle savladavanja tehnika ručne štampe. Digitalna grafika ima drugačiji put nastajanja, ona ne sadrži elemente manuelnog procesa koji značajno utiče na oblikovni proces i donosi sopstvene tehničke izražajnosti, odnosno mogućnosti koje pruža (po kojima se definiše i razlikuje). U tom smislu, pogodnije je promeniti pristup i potencirati drugačije elemente i efekte – karakteristične za datu tehniku – koje je teže ili nemoguće dobiti na drugačiji način. Isti je princip i u radu kombinovane tehnike. U štamparskom procesu kao deo matrice često koristim plastične folije navaljane bojom pri postupku visoke štampe, a onda se one prilagođavaju za potrebe drugih radova. Te i druge folije u boji, koje su korišćene kao kolaž uz neku grafiku ili kao jedan njen deo (digitalno ili ručno štampan), daju poseban utisak s obzirom na tematsku

celinu i vode dalje u druga istraživanja. Tako tehnološki momenat biva podstrekač novih razmišljanja.

Baveći se likovnom obradom savremenih prizora u mediju grafike, odnosno, ručne štampe – polju umetničkog delovanja za koje sam se prevashodno opedelila – u izvesnoj meri došlo je do potiranja onog utiska koji ostaje kada se gleda staklo, ali rezultirajući neobičnim odnosom starih tehnika i savremenijih motiva. Zanimljiv je taj neočigledan spoj i predstavlja izazov u zadržavanju onih kvaliteta obe strane u jednoj autonomnoj celini. Ručna štampa i grafičke tehnike, koliko god bogate mogućnostima eksperimentisanja i kombinacija, i dalje ostaju ograničene svojim jezikom, koji u ovom slučaju daje efekat prošlog staklenim zgradama. Staklene fasade uistinu i jesu građene, kao što smo videli u prethodnom poglavlju, decenijama ranije, ali staklo je ipak zadržalo status novog, inovativnog i svežeg. Stare tehnike stoga s jedne strane govore o jednom trajanju, bezvremenosti, a sa druge manuelnim kontrastiraju visokotehnološkom aspektu. Ovaj kontrast istovremeno oduzima i dodaje obema stranama, premošćujući jaz starog i novog, tvoreći plodno tle za reimaginaciju mogućnosti u kojima se klasične tehnike, ali i savremena gradnja, posmatra i doživljava.

Novo interesovanje, pored svih već navedenih, bilo je proširenje ovih površina u prostor, odnosno, posle prevođenja arhitekture u dvodimenzionalne apstraktnije površine, njihov povratak u trodimenzionalnost. Namera je da prostorna rešenja gradim na glavnim elementima koji su i dosada korišćeni – svetlosti, tj. njenom prelamanju i boji, kao i uodnošavanju površina različitih osobina, ali sada ne u cilju stvaranja jednog dela koje će biti relativno nepromenljivo, već s mišlju o tome da će se čovek kretati kroz taj prostor i posmatrati to delo iz različitih uglova, pod različitim uslovima, i eventualno biti pozvan da ga taktilno ili zvučno doživi. Bilo je zanimljivo ispitati mogućnosti u različitim materijalima, koji različito odbijaju, propuštaju, odnosno, upijaju svetlost, kao što su na primer uglačane površine metala, staklo, poluprovodna plastika...

Refleksije pružaju dugoročnu inspiraciju i mogućnost izražavanja kroz različite oblike i boje, različitim tehnikama. Metode koje koristim su se spontano, tokom vremena, gradile i nizale jedna za drugom, te su ideje prirodno težile da se ostvare u realnoj prostornosti, iz koje su i potekle. Razlog za projekat **Refleksije grada – Principi grafike u funkciji vizuelizacije urbanog prostora** je izvorni višemedijski karakter grada, mnogolikost njegovog ambijenta i kolažni princip njegovog izgleda i funkcionisanja. Postavljanjem problematike ručne štampe u

savremenom kontekstu i nova nadogradnja na temu odražavanja i posmatranja grada inicira bavljenje pogledom u kontekstu prozora i ogledala, koje rezultuje dvema različitim predstavama, transparentnom, jasnom, i iluzornom, nestvarnom. Osnovna ideja ovog rada predstavlja kombinaciju pogleda *na* i pogleda *kroz* objekat, korišćenjem kvaliteta (polu)transparentnosti i refleksije. Multiplikacijom prozora i stakla (providna, poluprovidna i ogledalska) slika nestaje i pojavljuje se neočekivano. Vizuelni i zvučni elementi – otisci (ne)konvencionalnog tipa, stakla, prozori/ramovi, snimci, trebalo bi da formiraju strukturu čija je ukupna slika promenljivog karaktera, a posetioци bi bili pozvani da kroz nju prođu i ispitaju različite mogućnosti njene promene. Sama postavka, odnosno konačan oblik i vizuelni izgled celokupne instalacije zavisni su od toka i ishoda istraživanja i konkretnog prostora odabranog za prezentaciju.

Posmatranje i snimanje

Polazeći od same fizičke pojavnosti stakla, odnosno, vizuelnih fenomena transparentnosti i refleksije, početnoj fazi doktorskog istraživanja pristupljeno je izlaskom u grad, posmatranjem i beleženjem gradskih elemenata – detalja i ambijenata. Obavljajući svakodnevne aktivnosti, ljudi se kreću u arhitektonsko-medijskom ambijentu. U uobičajenoj žurbi najčešće se ne primećuju vizuelne promene i efekti svetla. Ako se bolje pogleda, i bez posebne namere može se uočiti beskrajna igra svetla i oblika koja se odvija kao sastavni deo arhitekture stakla i efemernih protagonista. Koncipirajući ovaj projekat, sebe postavljam, umesto kao samo slučajnog prolaznika, u ulogu istraživača koji obilazi različite lokacije planski ili posvećuje dodatnu pažnju pojavama koje smatra interesantnim prilikom obavljanja svakodnevnih obaveza.

Ovde se svakako možemo setiti često prizivanog *flanera*, figure muškarca koji se šeta gradom i posmatra svoje okruženje. Ovaj posmatrač prvi put je opisan u delu Šarla Bodlera, *Slikar modernog života (Le peintre de la vie Moderne)* i prvenstveno se vezuje za Pariz. Valter Benjamin, u svom nedovršenom delu *Projekat Arkade (Passagenwerk)*, osvrće se na Bodlerov esej i pominje flanera kao opažaoca modernog života, a i Benjamin i Bodler ovaj tip čoveka zapravo pronalaze u priči Edgara Alana Poa *Čovek gomile (The Man of the Crowd)*. Flaner

svakako ima privilegovanu poziciju – vreme, novac i ležernost da se bavi estetskim pojavama i spontanom promatranjem dinamike grada. On luta pariskim ulicama i pomenutim arkadama iz naslova zbirke Valtera Benjamina, koje su zapravo bile konstrukcije gvožđa i stakla i centar za kupovinu i promenu imućnijih Parižana XIX veka. Međutim, pariške ulice su rekonstruisane i zamenjene širokim bulevarima. Benjamin vidi flanera kao žrtvu komercijalnih tendencija modernog života jer sama šetnja postaje sredstvo za razgledanje robe.



Jedna od pariskih arkada, oko 1910.

Međutim, ovaj fenomen šetanja i istraživanja ulica se svakako ne ograničava samo na pariško lutalaštvo, on pripada psihogeografiji, koja je poslednjih godina doživela procvat i veliko interesovanje kao savremen pristup gradskom životu, te je praksa šetanja i posmatranja postala deo različitih konteksta koji ponekad evociraju njene začetke, a nekada nemaju toliko dodirnih tačaka u ideološkom i istorijskom smislu. Situacionisti na čelu sa Gi Deborom (Guy Debord), ukazivali su na banalnost i konzumerizam modernog sveta i uveli psihogeografiju kao svoju tehniku posmatranja grada, izveštavanja i izvođenja zaključaka u skladu sa daljim delovanjem u okviru ideologije zasnovane na marksizmu. Psihogeografija po njihovoj definiciji predstavlja polje proučavanja uticaja urbanog okruženja na emotivni i psihološki život ljudi. Lutanje nije bilo besciljno niti neplanski sprovedeno kao kod flanera, već je trebalo imati naučni cilj, a proučavalac ovih pojava je bio psihogeograf koji ima jasne metode. Oni su, dakle, šetnju smestili u okvire političkog protesta i promene okruženja, a ne u kontekst umetničkih praksi. Te ideje nikada nisu ostvarene, niti su preterano korišćene u praktičnom smislu koliko u obliku manifesta, a sam Debor je shvatio da je predmet istraživanja zbog svoje subjektivne prirode u suprotnosti sa predloženim načinom proučavanja.⁵³ Upravo je taj subjektivizam pogodan za primenu u mnogobrojnim metodama umetničkog istraživanja i stvaranja u likovnim i literarnim krugovima, ali i drugim praksama ljudskog delovanja. Doživljaj grada, jednog trenutka, kroz jedno raspoloženje autora sa svojim razmišljanjima, poreklom i istorijom, ideologijom, temperamentom, predstavlja plodno tle za umetničko delanje i uopšte, izražavanje o jednom mestu i vremenu, jedno viđenje prostora i duha.

Merlin Koverli (Merlin Coverley) u svojoj knjizi *Psihogeografija* predočava različite vidove lutalačkog motiva u literarnim delima pre i posle situacionističke internacionale, ukazujući na to da bi za *psihogeografiju bilo korisnije videti je manje kao produkt određenog vremena i mesta, a pre kao susret izvesnog broja ideja i tradicija sa prepletenim istorijama*⁵⁴. Književni primeri predstavljaju pre svega utiske nastale gradskom šetnjom i spontanom opažanjem, ideje promene grada i unutrašnjih povezivanja putanja urbanog tkiva. To su literarni motivi Danijela Defoa, Vilijama Blejka, a potom i Tomasa de Kvinsija, koji se smatra prvim praktičarem u svojim lutanjima. Oni su vezani za London kao drugu lokaciju sa tradicijom lutalaštva, često prožetu opisima okultnog, mističnog ili spiritualnog. Koverli prikazuje ideju

⁵³ Merlin Coverley, *Psychogeography*, Pocket Essentials, Harpenden, 2006; 24.

⁵⁴ Isto, 11.

šetača kod Remboa i nadrealista čiji se princip automatizma uklopio u koncept slobodnog kretanja u potrazi za utiscima i poetskim težnjama. Takođe, pored Londona i Pariza kao dve tradicionalne tačke šetanja i osmatranja, tu je i Njujork u eseju Mišela de Sertoa, u kome je gledanje grada sada podeljeno na one koji su u nivou ulica i one koji ih gledaju odozgo sa prozora višespratnica. Prva pozicija je subverzivnije prirode jer upućuje na perspektivu ulice i zadržavanje pešačke tradicije, dok je druga obeležena voajerskom ulogom distanciranog posmatrača koji gleda grad odozgo.⁵⁵

Šetači u mnogim zamislima prate neustaljene putanje koje kontriraju standardizovanim rutama i uspostavljaju sopstvene logike kretanja. Nisam se posebno trudila da istražim neprimetne, nedovoljno opažane predele, pogotovo što su građevine koje su me zanimale često bile upečatljive i jasno istaknute pojave. Naravno, u nekim slučajevima to je značilo i ograničenje u mogućnosti prilaska. S druge strane, neočekivani motivi pronađeni su i usput, hodanjem od tačke A do tačke B, u nešto neprimetnijim i zavučnim delovima i ulicama. Kretanje se odvijalo u različitom dobu dana, bilo je u sklopu različitih intencija i raspoloženja. Posmatrajući grad i njegove fasade sa svim efektima stakala, zvucima i osećanjima tela u pokretu, moj doživljaj urbanog istraživača je obeležen, paradoksalno, izvesnom distancom, koja se javlja izmeštanjem iz prostora i vremena u koji sam uronjena, kako bih posmatrala grad. Moguće je da je flaner, kako je i opisano u literaturi, čovek koji je istovremeno uronjen u masu, ali je i izvan nje. Svest o totalitetu grada, njegovoj sveobuhvatnoj atmosferi, bila to atmosfera uzavrele gradske gužve petkom popodne ili usamljeničkih bulevara tmurnih dana, čini da se ambijent i grad sa svojim svetlucavim pojavama posmatraju sa gotovo sakralnom notom, poput šerbartovskih opisa. S druge strane, drugi elementi urbanog okruženja, sa svim svojim uličnim pojavama, tužnim, simpatičnim, dosadnim ili potresnim, upućuju na jedan ogroman kontrast i na realnost, koja se često ne poklapa sa estetskim namerama stakla. Moja šetnja je obeležena pomešanim stavovima i utiscima, što odlikuje i kolažnu prirodu samog grada. Pošto se čitanje literature često poklapalo sa određenim opažanjima i uticalo na ista, bilo je zanimljivo uočavati te kontraste i sličnosti, kao i većito mimoilaženje jedne zamisli u teoriji i praktičnih, realnih ostvarenja. Šetnja gradom naposljetku podrazumeva, svakako, pokret, i osim opažanja, telesne senzacije – probijanje kroz gužve, ubrzani ili usporeni hod, izloženost vremenskim prilikama i njihovim uticajima na

⁵⁵ Isto, 105.

raspoloženje, umor nakon lutanja. Sve te telesne senzacije, makar i nesvesno, uticale su na određeni doživljaj i primećivanje određenih detalja. Postoje svakako i mnogi drugi aspekti hodanja gradom. Kako je flaner u istoriji bio isključivo muškog pola, a ženska verzija termina je označavala prostitutke i skitnice, korisno je naglasiti da su uvek postojale i one žene koje su istraživale grad, iako se možda nisu uklopile u predloženi koncept flanera. U skorije vreme se pojavljuje interesovanje za ove vizure, pa se tako u knjizi Loren Elkin (*Lauren Elkin – Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*) spominju ličnosti poput spisateljice Virdžinije Vulf, ratne dopisnice Marte Gelhorn, savremene umetnice Sofi Kale. Osim ove istorijske distinkcije između pozicije muškarca i žene, tu su i savremeni aspekti šetanja gradom koji više opterećuju ženski subjekt. Jelena Marković u svom doktorskom umetničkom projektu *Poezije u kretanju* uključuje flaneriju kao bitan metod istraživačkog postupka. Kako istražuje strani grad, a zbog predmeta njenog interesovanja posmatranje je vršeno noću, ona se osvrće na poziciju ženskog lutanja i bezbednost prilikom skitanja nepoznatim ulicama, što je nažalost i dalje aktuelno pitanje u velikim gradovima. Pošto je priroda mog istraživanja iziskivala dnevno svetlo, i uglavnom jasno vidljive i neretko poznate lokacije, ovaj aspekt neće ovde biti posebno razmatran, ali je svakako bitan element u celokupnoj priči o kretanju u urbanim sredinama.⁵⁶ Drugi aspekt koji ona pominje je i stereotipna predstava žene u popularnoj kulturi kao korisnice urbanog hodanja u cilju razgledanja radnji i šopinga. Fasade posmatrane u mom projektu su neretko pripadale zgradama komercijalne i potrošačke namene (tržni centri, izlozi, sedišta poslovnih zgrada), te je istraživanje, kako se na prvi pogled čini, blisko predviđanjima Benjamina i opservacijama Koverlija o šetnji flanera: *šetanje je svedeno na jedva promenadu, a istraživači su postali tek nešto više od kupaca po izlozima.*⁵⁷ Međutim, ovo nije sasvim tačno jer se uloga istraživača u ovom slučaju nije poklopila sa ulogom potrošača prilikom posmatranja, a interesna sfera bio je sadržaj vizuelnih pojava kao i njihovo potencijalno čitanje u kontekstu konkretnih zgrada ili uopšteno, savremenih gradova. Moja pozicija utemeljena je u prvobitnom interesovanju za uzbudljivu igru svetla, svojevrsnu estetsku komponentu, ali ne komponentu robe. Moje šetnje pokrenuli su poetsko-mistični motivi urbanog sadržaja, što je svakako blisko motivima i težnjama junaka i umetnika koji su prvi koristili osmatranje grada kao

⁵⁶ Više o ovom aspektu može se videti u: Jelena Marković, *Poezije u kretanju*, doktorski umetnički projekat, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2014, <http://eteze.arts.bg.ac.rs/>.

⁵⁷ Merlin Coverley, nav. delo; 62.

istraživački put. Naposljetku, bitno je reći da je ideja same psihogeografije komercijalizovana i lišena političkih ambicija i sklonosti ka promeni grada, te da se često odvija u polju umetnosti. U tom smislu, ovaj projekat pripada umetničko-istraživačkom kontekstu, jer ideja šetnje nije sprovedena kao cilj po sebi, niti u svrhu promocije kakvog proizvoda, ali ni pod striktnim ciljevima jedne određene ideologije. Lutanje i posmatranje poslužilo je kao početna pozicija za analizu onoga što je skriveno ispod estetskih činilaca fenomena transparentnosti i reflektivnosti i njihovog predočavanja u jednom umetničkom radu, kroz izraz osoben umetničkom delovanju. Uz konstatacije određenih veza, pa čak i sopstvene kontradiktornosti u pogledu na ove prizore, ovo delo ne pretenduje da radikalno menja urbani prostor, pre svega jer je subverzivnost ovog materijala upravo i dovedena u pitanje. Takođe, u ovom radu se ne nude predlozi za delovanje, osim upućivanja na područja za dalje istraživanje u kontekstu gradskih intervencija i daljeg aktivnijeg praćenja razvitka gradova i sredina u kojima se krećemo.

Klasifikacija i analiza vizuelnih podataka

Fotografisanjem i snimanjem različitih lokacija započeto je formiranje arhiva ličnih utisaka iz svakodnevnog života. Bilo je bitno da se na početku obuhvati širok opseg mogućnosti i uključe do sada neisprobani načini i linije mišljenja, te je već u procesu snimanja postalo očigledno da će ovaj vizuelno i konceptualno heterogen materijal reflektovati različite putanje istraživanja. Po vrsti zapisa, mogu se izdvojiti fotografije i video-snimci sa audio-zapisima. Zvuk je uglavnom uzet sa mesta snimanja, u sklopu videa ili zasebno, sa namerom uočavanja pogodnih elemenata koji bi se kasnije koristili kao inspiracija u stvaranju medijskog sloja. Zvuci grada obuhvataju jače ili slabije prolaske automobila, žamor ili priču prolaznika, sirene, oglašavanje ptica i daleke izvore zvuka stopljene u nizove ambijentalnih utisaka. Ono što izdvaja zvuk od slike, odnosno uho od oka, jeste činjenica da vizuelne segmente možemo donekle ignorisati, birati, izopštiti sopstvenim kretanjem, što je sa zvukom mnogo teže. Kao što kompozitor Rejmond Marej Šejfer (Raymond Murray Schafer) opaža, nemoguće je isključiti čulo sluha, a ono je i poslednje koje

ostaje osetljivo pre padanja u san.⁵⁸ Gradska buka, opšteprihvaćeno nužno zlo gradskih ambijenata varira, naravno, u zavisnosti od doba dana i mesta posmatranja. Stoga je uz snimke nekad prisutan diskretni šum vetra, glasa i koraka, a nekad su to neprekidni zvuci automobilskih guma po asfaltu sa elementima opšteg žamora. Ostajući otvorena ka različitim usmerenjima, učinila sam da moji autorski pristupi variraju i da se menjaju, te se može govoriti o njihovoj podeli u smislu namernih autorefleksija (uključivanja sopstvenog lika u sliku), spontano snimanih pojava drugih prolaznika, fokusiranja na izolovane fasade i stakla, kao i poglede poetičnog karaktera ili specifične atmosfere koju tvore različiti okolni elementi. Grubo razdvojen po osnovnim tematskim celinama (refleksija/transparentnost) vizuelni materijal se pokazao kao vrlo raznorodan i podložan daljim klasifikacijama u odnosu na sadržaj, kontekst i način formiranja opažene slike. Ove podele i grupisanja su interpretativnog karaktera, nastale u cilju daljeg razvijanja rada.

Transparentnost – pogledi kroz određeno polje, najčešće iz enterijera, čiste su, prozirne slike, uglavnom naglašenog geometrijskog elementa – prozora, koji dobija pre svega ulogu rama, zahvaljujući čemu predstavlja fokus, čime upućuje na jasnu, izdvojenu predstavu. Ona u isto vreme uspostavlja odnos sa drugim ambijentom, onim iz koga se posmatra, i predstavlja jednu određenu mogućnost odnosa unutrašnjosti i spoljašnjosti prostora. Transparentnost stakla u velikim gradskim površinama, međutim, često nudi drugačiju čitljivost, ona oscilira između prozirnog i odražavajućeg, ostajući nedokučiva i varljiva. Refleksije su pak slike promena i raščlanjivanja, mesta iluzija i neobičnih prelamanja elemenata oko same površine slike. Naročito gledano spolja na staklene fasade novijeg datuma upečatljiva je ekspresija slike i njoj svojstvene logike fragmentacije i rekontekstualizacije stvarnosti.

Razlika u posmatranju iznutra i spolja takođe predstavlja ključan aspekt pogleda. Granica, kao mesto dodira ili razdvajanja dva prostora, površina je kojom se naglašava odnos, bilo veza ili kontrast, između unutrašnjosti i spoljašnjosti. Staklo i/ili ram su dve mogućnosti kojim se problematizuje *pogled*, i nudi specifična, određena relacija posmatrača i posmatranog.

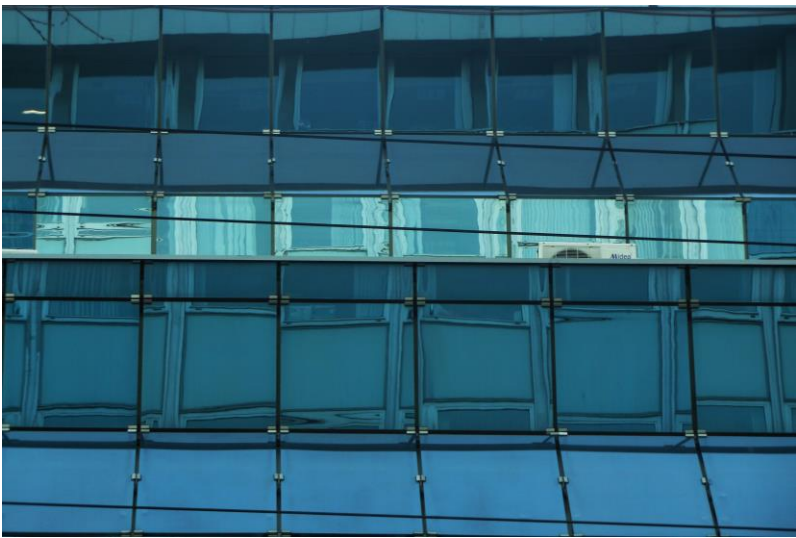
U odnosu na lokaciju, odnosno, objekte na kojima su uočavani prizori, može se govoriti o podeli na javno – kao u primeru hala Beogradskog sajma ili različitih korporativnih institucija

⁵⁸ R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, New York, A. Knopf, 1977, 11.

(hoteli, kompanije i poslovni prostori novijeg datuma) – i privatno („obična” stakla na zgradama, kućama i drugim manje upadljivim i brojnijim objektima). Svaki kontekst donosi drugačiji potencijal za tumačenje i razradu, pri čemu bi trebalo uzeti u obzir mesto, namenu, ali i vreme izgradnje postojećih zgrada.

Sadržaj reflektovanog, i/ili direktno posmatranog kroz staklo, najrazličitiji je i problematizuje, u kontekstu grada, više pitanja – prirodu, čoveka ili sam grad kao takav. Velike površine na staklenim fasadama, i detalji, usamljene površine, predstavljaju dve krajnosti opsega posmatranih gradskih slika. Ovi mali akcenti su uglavnom kolažnog karaktera i oni donose promenljivu komponentu u inače mirnim fasadnim pejzažima. U manjem broju slučajeva je uočeno mimikričko svojstvo ogledala, kvaliteta koji se neretko koristi u eksterijernim umetničkim instalacijama. Taj tip odraza najčešće vidimo u susretima velikih, ravnih i često potpuno neprozirnih staklenih površina sa nebom. Način formiranja reflektivne slike je presudan u vizuelnom smislu. Prizor može reflektovati realnost, može biti (polu)deformisan ili potpuno apstrahovan, donoseći različite izraze, a samim tim i različite sisteme razmišljanja iza njih.

Posmatranje stakla, pre svega refleksija, pogledom kroz tražilo u procesu fotografisanja, ali i u neposrednom opažanju, može biti redukovano samo na te predstave, sa relativno malo elemenata okoline. To ne znači da u tom slučaju kontekst ne bi imao svoje mesto u vizuelnom i konceptualnom smislu, naprotiv. Ali drugi elementi urbanog života, i ukoliko se pojave van odražavajuće površine, postaju materijal za stvaranje dodatnog odnosa i potencijalno usmeravaju tok istraživanja ka jednoj drugoj, užoj problematici. Najbolji primer su možda različiti natpisi i grafiti, često odraženi i nacrtani na fasadama. Oni osim vizuelne ekspresije nose u sebi i značenjske vrednosti i katkad postaju dominantniji elementi od samog stakla, čija pojava može biti vrlo suptilna i gotovo neprimetna u svakodnevnom, užurbanom životu grada. Takođe, s obzirom na primenu grafičkog medija u realizaciji višemedijskog dela, ne treba zanemariti ni druge pojave koje nose jak grafički izraz, kao na primer mrežaste strukture prozora i ramova, paterne fasada, ili, na primer, konture i senke objekata tik uz izvore svetla; oni mogu (ne)potrebno referisati na principe ustaljenog grafičkog razmišljanja. Odabirom ovih motiva, insistiralo bi se na određenom grafizmu tipičnom za jezik medija, što nije nužno bilo u cilju projekta. S obzirom na umnožavanje, dobio bi se patern koji bi se nametnuo vizuelno ali i tematski.



Fotografije nastale tokom istraživanja

Apstrakcija, autorefleksija i višemedijsko određivanje

Po završetku dokumentovanja, sagledavanjem i pravljjenjem sopstvene klasifikacije trebalo je načiniti naredni korak – izabrati i/ili osmisliti vizuelne motiv(e) i time se opredeliti za kontekst i kvalitete izražajnosti. Ne treba preterano naglašavati koliko može biti različito bavljenje prikazima prozora nasumičnih stambenih zgrada sa više elemenata, pojavom *Staklenca* na Trgu Republike ili urbanim površinama izloga sa izvitoperenim siluetama prolaznika, statičnije prirode. Različiti motivi imaju takav efekat da potpuno usmere istraživanje ka određenom socijalnom, vremenskom i/ili prostornom okviru, sa potrebnim zadržavanjem na svim onim osobenostima događaja i ljudi koji ga okružuju. Dakle, konkretizovanje donosi priču, dok bi se bavljenje drugim problemima moglo odraziti na formiranje unutarfenomenoloških pojava, primera radi: ljudi u gradovima, pitanja o kretanju tela ili apstrahovanju gradskih figura i masa. Planirano je da se izabrani motiv umnoži u izvesnom tiražu, tako da postane gradivni materijal za fasadu. Umesto papira, efekat stakla nosiće plastična folija. Trebalo je odlučiti se za strukturu motiva, razmisliti o načinu spajanja i građenju konstrukcija i istražiti moguće modularne formacije. Nakon definisanja motiva, uporedo sa radom na konstrukcijama, trebalo je naći vezu sa drugim medijima, kako bi se uspostavilo sadejstvo različitih linija. Time je izgradnja višemedijskog dela započeta od vizuelne linije kao primarnog iskustvenog područja i razvijanja drugih medijskih linija na njenom početnom impulsu. Ideja je da u višemedijsku instalaciju uvedem klasičnu tehniku – grafiku, moj dosadašnji primarni način umetničkog izražavanja, odnosno, da problematiku ručne štampe tematski i prostorno povežem sa savremenim (gradskim) okruženjem, zadržavajući u srži projekta fenomene transparentnosti i refleksivnosti i potencijale njihovog uodnošavanja, kao i načine opažanja i sam doživljaj tih fenomena kroz fizičke, čulne senzacije, i konceptualne, teorijske postavke. U toku praktičnog istraživanja, uporedno je začeto ispitivanje različitih konteksta opisivanih pojava o kojima je bilo reči u prvoj celini: *Poetsko-teoretskim okvirima*. Različiti pristupi i shvatanja počela su da formiraju jednu kompleksniju sliku koja prevazilazi okvire vizuelnog i estetskog, iako se na njih delimično oslanja. Medijske linije i njihova pojedinačna svojstva su u tom smislu poslužila kao različiti tokovi i ishodi saznajnog procesa koji je kroz svoje faze težio da sintetiše utiske i podatke u jednu idejnu

propoziciju. U višemedijskom smislu došlo je do račvanja projekta u potencijale različitog slikarsko-grafičkog oblikovanja, projekcija, ekrana i zvučnih slojeva. Od samog početka postojale su ideje o njihovim sadržajima u sadejstvu sa postojećim poljem. Prvobitno su to bili motivi samog grada i/ili prirode. Međutim, ovu temu sam ipak ostavila za neka naredna istraživanja jer je sadržajno opterećivala projekat drugim fenomenima.

Kao i u mom dosadašnjem radu, došlo je do svođenja vizuelnog sadržaja, ali ovoga puta otišlo se korak dalje, do toga da kompozicije i nema, već da ostaje čist govor površine polja, i zapravo, samo polje, izgrađeno postupcima grafičkog medija. Time je stavljena tačka na dileme o sadržaju i kontekstu i dobrim delom koncipiran je način daljeg građenja dela. Ideja zvuka je, logično prateći vizuelnu liniju, pročišćena do tonova kao nosilaca izražaja i pandana slikovnom polju. Kao što ne postoji sadržaj u smislu konkretnih motiva snimaka, tako je i u zvučnom smislu izbegnuta referenca na određene situacije i gradske pojave. Ideja o projekciji je takođe napuštena s obzirom na tok istraživanja i koncepte ekrana, gde su se takođe javile različite mogućnosti. Opet sam se odlučila za pročišćavanje motiva, odnosno, za nepostojanje konkretizovanog i dodatog sadržaja. Vrativši se na sam početak, fokus sam usmerila, još jednom, na bavljenje pogledom u kontekstu refleksivnosti i transparentnosti. Rešenje je bio snimak nastao na licu mesta u samoj galeriji. Odabrano je nekoliko kamera za nadzor i planski izrađeno nekoliko varijanti u zavisnosti od prostornih odlika i kapaciteta. Predviđeno je da kamere snimaju posetioce i objekte i pruže dodatnu virtuelnu dimenziju postojećem prostoru praveći uporednu vrednost sa drugim vrstama pogleda.

Dominantni postupak u obradi vizuelnog materijala je apstrahovanje plastičkih vrednosti. Apstrahovanje kao put stvaranja može da se odnosi na odstranjivanje manje važnih delova za suštinu iskaza, čime se potenciraju osnovni oblici i odnosi. Takođe podrazumeva napuštanje realnog i podražavačkog: *Pridev apstraktno označava nemimetička i neprikazivačka umetnička dela. Umetničko delo je apstraktno ako njegova pojavnost i značenja nisu određeni prikazivanjem stvorenja, predmeta, situacija i događaja. Apstraktno umetničko delo određeno je procesom stvaranja, materijalnom i prostornom strukturom svoje pojavnosti ili aikoničkim semiotičkim aspektima.*⁵⁹ Projekat **Refleksije grada – Principi grafike u funkciji vizuelizacije urbanog prostora**, tj. njegovi gradivni elementi (folije na kojima je odštampana apstraktna

⁵⁹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011, 83.

površina), u formalnom smislu pripadaju ovom području. Međutim, elementi ipak jasno upućuju na gradske elemente i oblik prozora, pre svega zato što se konstrukcijski podudaraju sa njima, ali i zato što se projekat bavi pogledom koji se izražava metaforom prozora. Pročišćavanjem ideje, vizuelni aspekt čini kombinacija geometrijske apstrakcije, koja evocira na strukture zgrada i grada, i polja koje bi se moglo označiti ekspresionističkom apstraktnom slikom, *ako se interpretira kao izraz duhovnih i psiholoških stanja, kao trag umetnikovog duhovnog i psihološkog doživljaja*⁶⁰. Dalje, ovo delo bih mogla okarakterisati i kao autorefleksivno, jer je namera da se bavi sopstvenom problematikom, medijskim odnosima i načinom uspostavljanja veza sa potencijalnim dejstvima u i izvan umetnosti.⁶¹ Na neki način je dvojne prirode – bavi se pojavama izvan sebe, sa kojim uspostavlja odnos, prisvajajući tu tematiku i stvarajući relaciju grad – pogled – umetnički mediji. Višemedijsko delo je zatim stvarano intuitivnim putem i ličnim senzibilitetom, pokušajima nadgradnje dosadašnjeg autorskog iskustva i višestranim uticajima iz umetničkog i vanumetničkog života.

Medijski okviri dela u nastajanju i aspekti realizacije

Projekat **Refleksije grada – Principi grafike u funkciji vizuelizacije urbanog prostora**, realizovan je u sklopu interdisciplinarnih studija, u okviru višemedijske umetnosti.⁶² Višemedijsko delo predstavlja sintezu medija, a glavna odrednica je da se njegova percepcija uspostavlja kroz minimalno dva čula:

Višemedijskom umetnošću se najčešće naziva multimedijalna umetnost, ali prema Vladanu Radovanoviću, višemedijsko nije prevod termina multimedij nego označava najšire shvaćenu umetnost, što obuhvata medije koji deluju na različita čula (vizuelni, zvučni, taktilni), medije s obzirom na vrstu znakova (na primer, muzički i govorni – oba

⁶⁰ Isto.

⁶¹ *Autorefleksivni radovi se zasnivaju na doslovnom razumevanju reči sadržaj. Sadržaj umetničkog rada je ono što sadrži rad koji se ukazuje pred nama, a on doslovno sadrži aspekte svoje pojavnosti, posledice procesa nastajanja i potencijalna polazišta delovanja u svetu (umetnosti, kulturi, društvu i prirodi). Smisao tako određenog sadržaja je saznavanje prirode, okvira, metoda, stavova, vrednosti i funkcija umetničkog rada. Autorefleksija je specifičan način prikazivanja ili „odražavanja” umetničkog rada (slike, performansa, muzičkog događaja, teksta, itd.), postupka njegovog stvaranja i načina funkcionisanja. Miško Šuvaković, nav. delo; 115.*

⁶² U programu univerzitetskog proučavanja od 2000. godine, na čelu sa predavačima koji su pioniri u kombinovanju različitih medija na našem prostoru, umetnicima Vladanom Radovanovićem i Čedomirom Vasićem.

*su zvučni, zapis i slika – oba su vizuelni), i medije, s obzirom na registrovanje, skladištenje/obradu, izlaz signala (magnetna traka, film, video, holografija, digitalni mediji).*⁶³

U najširem smislu, opera bi se mogla tumačiti kao delo višemedijskog karaktera s obzirom na sve elemente koje u sebi sadrži, međutim ona je, poput video-umetnosti, filma i klasičnog pozorišta, već ustanovljena kao poseban način izražavanja sa sopstvenim jezikom te se ne razmatra kao predstavnik višemedijske umetnosti u užem smislu. Razni performansi, video-instalacije i klasični mediji u kompleksnijim međuodnosima, mogu se shvatiti kao primeri višemedijske umetnosti, sa brojnim vidovima medijskog prožimanja. Naravno, ovaj „skup” nije samo puki zbir različitosti već sastavnice čine neodvojivi deo rada u kome bi jedan izopšten medij možda mogao da stoji samostalno, ali bi višemedijski rad značajno izgubio na dejstvu i značenju. Medijske linije mogu biti haotične/spontane ili organizovane, paralelne ili kontrastne, stalne, konstantne ili promenljive, upadljive i dominantne ili suptilne, zavisne ili potpuno nezavisne u vremenu i prostoru. Sve ove odrednice čine specifičnost višemedijskog dela kao i sami mediji koje umetnik izabere. U prvom delu pisanog rada već je bilo reči o nekim delima koja se mogu smatrati višemedijskim – projekat Edoarda Trezoldija, koji uključuje vizuelnu i zvučnu komponentu sa istorijskim referencama i gradnjom ambijenta, a zatim rad Seiko Mikami, koji uključuje višечulno dejstvo tehnologije i prostora. Mnogi radovi koriste više medija ali se ne uklapaju u koncept višemedijske umetnosti jer ne deluju višечulno, što je zahtev koji sadrži osnovna postavka ovog pojma. Dakle, multimedijalna dela nisu nužno sinonimna višemedijskom radu. Distinkcija koju ističe Vladan Radovanović, kao idejni tvorac akademskog programa višemedijske umetnosti, nije bezrazložna, s obzirom na čestu upotrebu termina multimedija za dela koja su izrazito tehnološkog karaktera. Ono što treba istaći je da je višemedijska umetnost široko postavljena i nije nužno određena tehnološki, tako da je specifičnost njenog pojma u podrazumevanju i insistiranju na različitim medijima u savremenom umetničkom delovanju u kom neretko postoji tendencija ka trendovima i stalnoj potražnji za novim, ponekad nauštrb kvaliteta, poruke i izražajnosti umetničkog rada.

Opus Vladana Radovanovića kao svestranog umetnika seže u polja muzike, slikarstva i pionirskih zamisli taktilne umetnosti – polimedija. Posebno se ističe sintezijska umetnost a u njoj *vokovizuel*, koji je Radovanović odredio kao *zvučne i vizuelne pojave, pravce i poetike od*

⁶³ Miško Šuvaković, nav. delo; 768.

glosolalija i ropaltičkog stiha do konkretne, kinetičke, vizuelne i zvučne „poezije”.⁶⁴ Primeri ovakvih dela su, pored ostalih, *Sazvežđa slova* i *Pustolina*, te *Portret – Pejzaž*, u kojima reči iscertavaju ili oblikuju likove, pejzaže ili slova, uspostavljajući odnos između prikazanog i teksta. Zanimljivo je *Ogledalo*, vokovizuelni objekat, čija se polovina naziva ogleda, stvarajući potpuni termin i time objašnjavajući iluzivnu prirodu predmeta koji predstavlja.

Čedomir Vasić je umetnik koji je među prvima na ovim prostorima zakoračio u video-umetnost i nove medije. *Put u Oz* (1997) je ambijentalna postavka koja ima za cilj razmatranje teme migracije, pojave stare hiljadama godina, koja podrazumeva da se ljudi u potrazi za boljim životom sele, napuštajući zemlju, koja je u ovom slučaju simbolički predstavljena u galerijskom prostoru pravom zemljom izdelfenom putićem. Na krivini putanje nalazi se teodolit, sprava za merenje zemlje, koja ovde usmerava pogled ka video-intervenciji – slici Paje Jovanovića *Seobe*, sa koje su izbrisani ljudi (Vasićev termin *kompjutersko čišćenje* kao jezička igra aludira na preterano rabljeno i banalizovano „etničko čišćenje” i dešavanja devedesetih). Publika sama otkriva putanju unutar postavke dok je ceo ambijent praćen pesmom *Iznad duge* (*Somewhere over the rainbow*). Ova zvučna linija ima jako dejstvo upravo zbog svoje kontrastne note (pesma iz *Putovanja u Oz*), ali i konteksta putovanja, čiji je cilj varljivog karaktera. Izložba se nadovezuje na inspiraciju Tukididovim tekstom o posledicama Peloponeskih ratova, koja je poslužila na ranijoj izložbi *Klijina bašta* (ULUS, 1992), čija se postavka temeljila na repetitivnoj slici u frizovima, na vertikalnom pokretnom platnu ili stubu načinjenom od više ekrana. Na svim ovim elementima ponavljali su se referentni istorijski prikazi, koji su evocirali neprekidnost i cikličnost događaja u vremenu.

Mihailo Ristić takođe je umetnik koji se bavio kombinovanjem i preispitivanjem medija u umetničkom delu. Delo *Art Plantation* (1998) predstavlja slojevitu multimedijalnu instalaciju koja je bazirana na sprezi različitih medija i pojmovnih kombinacija. Konceptualne grafike koje sadrže nizove pojmova numerisane su, potpisane, urolane i „posađene” u zemlju, što evocira utisak plantaže. Iza ovog segmenta nalazi se ogledalo koje simbolizuje reku, a još iza, četiri video-monitora na kojima se, osim nasumičnih reči iz konceptualne grafike, pojavljuje i silueta lica. Posmatrači, u zavisnosti od pažnje i vremena koje provedu u interakciji, upućeni su na kombinacije različitih reči grafike čiji je naziv *Aspekti životne umetnosti* (*Aspects of Life Art*), u

⁶⁴ Zvanični sajt Vladana Radovanovića: <http://www.vladanradovanovic.rs/vokovizuel.html>, acc. 14.4.2020, 7 PM.

kojoj su različite reči iz široke oblasti ljudskog delovanja (religije, politike, sociologije, istorije umetnosti, kosmosa...) povezane sa umetnošću (... *Film Art, Mystical Art, Thermo-Nuclear Art, Dharma Art, Totality Art, Subjective Art, Academic Art, Information Art...*) Grafika je i sama izložena na bočnom zidu, a pored nje se nalazilo uputstvo da posetioci mogu „ubрати” jednu za sebe.

Studentski kulturni centar, u kome je realizovan i prezentovan ovaj doktorski umetnički projekat, i sam je, kao nekadašnji centar avangardne umetničke prakse, 2017. g. organizovao seriju događaja i prezentacija višemedijskih umetnika i njihovih opusa, a osim dosad pomenutih umetnika, tu su i drugi značajni stvaraoci u polju novih medija – Marica Radojičić, Nebojša Bračić, Vladeta Stojić i drugi. U Paviljonu Cvijeta Zuzorić 2014. priređena je izložba mlađih naraštaja višemedijskih umetnika, zamišljena kao presek savremenih tendencija, na kojoj je izlagalo šesnaest autora različitih poetika i pristupa. Zastupljeni radovi, između ostalih, bili su i *Preobražaj*, Dragane Anđelić – rad je u prvobitnoj izvedbi uključivao i mirisnu komponentu; čulo mirisa je inače ređe zastupljeno čulo u umetnosti – kinetička fotoinstalacija sa tekstom *Kinetikum* Ivana Pravdića, *Konkretizator III*, Marka Stojanovića – putem kog su posetioci mogli da stvore svoju audio-vizuelnu varijantu. Ove aktivnosti predstavljaju vredna i potrebna dešavanja za osveženje scene, kojoj sticajem ekonomskih i kulturalnih (ne)prilika, nedostaje ulaganja, i to ne samo materijalnih sredstava i podrške, već i pažnje.

Vizuelnu komponentu mog projekta čini grafika kao početna medijska sastavnica. Grafika se, kao umetničko područje koje se bavi oblikovanjem i umnožavanjem umetničkih slika tehnikama specifičnim za medij koje podrazumeva, može smatrati *umetnošću multioriginala*, kao što kaže sam naziv poznate i verovatno najobimnije knjige o grafici na ovim prostorima, umetnika Dževada Hoza. Pozivajući se na različite definicije termina, Hozo izdvaja tri glavne determinante: tehničke postupke, izradu i otiskivanje i umnožavanje slike. Što se tiče postupaka, on naglašava razliku između manuelne, odnosno originalne ili umetničke grafike, i reproduktivne (merkantilne, industrijske). U prvom slučaju govori se o *umetničkom individualnom radu, čiji je rezultat nastanak originala, umjetnine, nastale po svim zakonima umetničkog opštenja i iskazivanja, s likovnim ciljevima u kojima su manuelne grafičke vještine samo sredstvo oblikovanja i umnožavanja umetničkog sadržaja*.⁶⁵ Drugi slučaj odnosi se na reprodukcije i

⁶⁵ Dževad Hozo, *Umjetnost multioriginala*, Ljubljana, ČGP Delo, 1988, 14.

automatizovane procese, kao i komercijalniju namenu. Hozo još krajem osamdesetih, kada je ovaj tekst i izdat, primećuje da je ta distinkcija uzdrmana nekim tadašnjim praksama umetnika koji su primenjivali foto-hemijske procese u svrhu svog individualno-kreativnog izražavanja. Što se tiče izrade ploče i otiskivanja, on ukazuje na ulogu umetnika kao glavnog izvođača originalne, neponovljive matrice. Po konzervativnijim shvatanjima, umetnička grafika je ona gde je autor prisutan kroz sve procese, od prvobitne zamisli, preko prenošenja svoje ideje na ploču i oblikovanja biranim tehnikama, putem sopstvene veštine koju poseduje, do procesa otiskivanja, gde se itekako može osetiti razlika, u varijacijama otisaka tiraža. Dileme o definiciji medija se pojavljuju pomeranjem ovih odrednica, kao i pitanja koja se odnose na vrednovanje umetničkog originala. Pri trećoj determinanti, umnožavanju slike, Hozo pak skreće pažnju na činjenicu da grafika nije puko multipliciranje neke predstave ili crteža u prostom imitatorskom smislu, jer ona upravo kroz posebne osobine tehnika iznosi potencijal i kvalitet umetničkog dela. Kako se u grafici radi o tehnici kojoj je umnožavanje imanentno, a iz te osobine se i razvila u umetničku delatnost posebnih svojstava, bitno je osvrnuti se na tekst Valtera Benjamina *Umetničko delo u doba mehaničke reprodukcije*, koje se bavi bitnom promenom nastalom pojavom reprodukovanja slike. Pokrenuto je pitanje autentičnosti umetničkog dela. Ovaj kvalitet on naziva auro, koja sistemima reprodukcije nestaje. Benjamin se osvrće na početke štampe – najpre drvoreza, a potom i bakropisa i litografije, koji su omogućili širenje željenih vizuelnih informacija i prodor na tržište. Zatim prelazi na fotografiju, a potom zvučni film i posledice, koje su usledile nakon ovih novina, na način opažanja čulima, percepcije i doživljaja sveta i umetničkog dela. Ovde se problematika originala kao preduslova autentičnosti vezuje za domen tradicije i obredne karakteristike koju je umetničko delo imalo, a izgubilo sa pojavom reprodukcije i dobijanjem izložbene vrednosti. Novi mediji, po Benjaminu ne mogu preneti auru, jer *i najsavršenijem reprodukovanju nedostaje jedno: Ovde i Sada umetničkog dela – njegovo jednokratno postojanje na mestu na kojem se zatiče*.⁶⁶ Ovim je, međutim, oslobađajući se dotadašnjih odrednica vrednosti, delo poprimilo demokratsku notu i potencijal u delovanju, dopiranju do masa i politički naboj. Aspekti kopije koji nedostaju originalu jesu mogućnosti naknadne percepcije i osmatranja inače neuhvatljivog. Benjamin opaža kako je umnožavanje uticalo i na samo formiranje autentičnosti i trgovinu umetničkim delima, tvrdeći kako je pronalaskom drvoreza

⁶⁶ Valter Benjamin, *Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti*, u *O fotografiji i umetnosti*, Beograd, Kulturni centar Beograda, 2006, 101.

*odlika autentičnosti bila napadnuta u korenu još pre nego što je njen pozni cvat stigao da se razvije.*⁶⁷

Problematika i pitanja originala, vrednovanja, demokratskog duha i umnožavanja prate grafiku do savremenih polemika. Na počecima nastajanja, grafika je pre svega bila korišćena kao sredstvo za distribuciju informacija, vođena idejom o reproduktivnosti, podražavala je originale (slike, crteže) čineći ih na neki način dostupnijim. U procesu razvoja, često je dolazilo do podele uloga: inventor slike – umetnik koji daje predložak, skicu, zatim zanatlija – graver koji umetnikovu zamisao prenosi na matricu i svojom veštinom bitno doprinosi ili oduzima utisku, i štampar koji za potrebe naručioca ili tržišta pravi tiraž. Svi oni su, učestvujući u procesu proizvodnje sa komercijalnim namerama, postajali deo radnih i socijalnih odnosa, u kojima su vlasnici radionica, trgovci i kupci uticali na njihovo prilagođavanje trendovima, kako tematskim, tako i tehničkim.⁶⁸ Kasnije je došlo do redefinisavanja uloga u stvaranju umetničke grafike, gde su angažmani autora vizuelnog sadržaja, izvođača i štampara nužno stopljeni u jedno, a pri čemu se i u tehničkim fazama rada nastavlja umetnička artikulacija, s obzirom na to da se i tokom samog procesa donose odluke ključne za umetnički kvalitet. Ovaj profesionalni standard svakako nailazi na odstupanja, koja se mogu videti i na primerima poznatih umetnika koji daju svoje završene ploče na štampu u specijalizovane radionice. Takođe postoje kolaborativni projekti umetnika i izvođača (majstora štampara) pomoću kojih se prevodi i ostvaruje zamisao.

Grafika kao način umetničkog izražavanja pratila je razvoj tehnologije, pa su se tako vremenom javljale nove tehnike. Pojava litografije, a kasnije i serigrafije, uzburkala je umetničke krugove, izazivajući negodovanja sa jedne strane i entuzijazam sa druge. Otkriće fotografije je preuzelo primat u mimetičkom predstavljanju, ali ipak nije značilo smrt slikarstva, a tako ni grafike, koja bi, možemo pretpostaviti u tom slučaju, i pre doživela krah s obzirom na svoje utilitarne okvire. Fotografija je, osim što je oslobodila ove discipline presije podražavanja, postala legitimno sredstvo u umetničkom istraživanju, posmatranju i beleženju. U svakom slučaju, tehničko-tehnološke promene uvek su bile praćene nedoumicama, otvaranjem novih mogućnosti, ali i pitanja. Danas je grafika bogatija za nove procese stvaralaštva, koji ne poštuju purističke odrednice ni podele, a ostaju u domenu visokog umetničkog dostignuća. Pojavom i razvijanjem brojnih softvera za kreiranje i obradu slike, digitalne štampe, eksperimentalnih i

⁶⁷ Isto.

⁶⁸ Dževad Hozo, nav. delo; 503.

netoksičnih tehnika, grafičari hrabro proširuju ovo polje na kome se nesumnjivo oseća trag novog doba koje je pre svega zasnovano na svetu digitalne informacije, a manje štampe. Pa ipak, ostatak ranijih previranja je prisutan, vidimo ga u praksi, u stavovima praktičara i teoretičara, i činjenici da su na domaćim ali i svetskim izlagačkim konkursima često izostavljene kategorije na rubu klasične definicije, poput monotipije ili dela koja su oslonjena na digitalnu fotografiju, kao i različiti oblici kombinovanih tehnika, postupci transfera, kseroks kopije, eksperimentalni načini otiskivanja.

Savremeno shvatanje grafike uglavnom je široko postavljeno i ide u korak sa vremenom. Kako Denegri primećuje, primena novih tehnika kao legitimnih grafičkih praksi, značila je promenu definicije grafike kao discipline, ali *ova temeljna promena nije jedino i prevashodno promena samih umetničkih postupaka nego je, u suštini, po sredi promena umetničkih ideologija, a u skladu je sa ostalim uslovima i posledicama proširenog pojma umetnosti u civilizaciji nezaustavljive ekspanzije masovnih medija*⁶⁹. On dalje navodi različite primere kako je grafika kao štampani, umnoživ medij bila sredstvo komunikacije u avangardnim, međuratnim i angažovanim delovanjima umetnika koji je bio socijalno uključen i odgovarao na društvene realnosti. Nakon toga, posleratne godine na ovim prostorima obeležene su onim što Denegri naziva *ideologijom umerenog modernizma*, koja nije škodila vladajućem jugoslovenskom socijalizmu. Sedamdesete godine su pak obeležene uključivanjem grafike u konceptualne postavke, zajedno sa rušenjem pijedestala majstorskih izvedbi i elitnog shvatanja grafike kao discipline.

Na međunarodnom simpozijumu u Beogradu 2009. godine, kome su prisustvovali umetnici, teoretičari i praktičari, učesnici su izložili svoja shvatanja i iskustva koja se dotiču pitanja grafike u XXI veku i njenih granica. U izlaganjima umetnika predložene su nove tendencije i prakse relativno novih postupaka jedinstvenog otiska, digitalnog rada i netoksičnih tehnika. Naglašeno je uzimanje otiska sa površine i autorski pristup bez obzira na naziv tehnike i brojčanost tiraža. Možemo zaključiti da grafika danas podrazumeva različite oblike i prakse, i moguće odstupanje od nekih svojih ranijih zakonitosti, što se u krajnjoj liniji tiče i matrice i

⁶⁹ Ješa Denegri, *Grafika između plemenitog zanata u tehnologija (ne)ograničenog umnožavanja*, u *Jedan vek grafike*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd, 2003; 12.

tiraža. Naravno, kao nedodirljiva, uvek ostaje umetnička intervencija, odnosno izbor oblikovanog ili prikazanog i komunikativna uloga grafike.

U savremenim delima proširenih medija, standardne odrednice grafike kao discipline nisu više tako kruto primenljive, pogotovo u instalacijama, pa tako obeležavanje, autorsko izvođenje svakog dela procesa, tehnička čistota i preciznost nisu nužno najznačajniji, čak se odstupanjem i destabilizacijom dobijaju rezultati koji u tom kontekstu mogu doprineti značenju i kvalitetu rada u kojem grafika učestvuje. Ova pitanja svakako ostaju od krucijalne važnosti u klasičnom shvatanju grafike, jer je, primera radi, numerisanje i potpisivanje deo etičkog i profesionalnog odnosa prema internacionalnim umetničkim normama i sporazumima, te je njegovo nepoštovanje često i obesmišljavanje grafičkog lista, ali i negacija tržišne vrednosti. Promena konteksta grafike je samo prilika da se ona promišlja na drugačiji način, oslobodi svojih postulata ne bi li ih sama promišljala ili čak na njih referisala. U Raušenbergovom plodonosnom opusu eksperimentalnog, inovatorskog pristupa koji izmiče kategorijama i definicijama, veliku ulogu je igrala i sito-štampa, kada je započeo da prenosi fotografije novina i časopisa, ostavljajući veliki uticaj na popularnu američku kulturu i mlađe generacije umetnika. Endi Vorhol je korišćenjem sito-štampe u portretima Merilin Monro i slikama boce koka-kole predstavio repetativni, potrošački karakter društva, reinterpetirajući i varirajući predstavljeni „modul”. Hokni je eksperimentisao nekonvencionalnim štamparsko-slikarskim medijem – slikanjem i pritiskanjem papirne pulpe stvorio je niz dela sa tematikom bazena. Tu su i primeri Džaspera Džonsa, Anselma Kifera, Franka Stele, ali i mnogih drugih koji su grafiku koristili u eksperimentalne svrhe, ili kao vid umetnosti kojim su se bavili izvan svojih „primarnih” postupaka.

Umetnici na domaćoj sceni takođe postavljaju i razmatraju otiske na nekonvencionalan način. Pored pomenutih praksi sedamdesetih (radovi Zorana Popovića, Brace Dimitrijevića, Raše Todosijevića), koje su uzdrmale ustaljene načine bavljenja grafičkim medijem, i kasnije je nastavljeno sa izlaženjem grafike i njenih postupaka u nove okvire izlagačkog i stvaralačkog čina. Na primer, Zoran Todović u svojoj intermedijalnoj postavci *Ram za apokalipsu*, na kojoj je pored referisanja na Direrovu grafiku i korišćenja linogravure, koristio i savremen oblik komunikacije – internet, kako bi stupio u kontakt sa publikom i dobio vizuelne odgovore na pitanje „šta je sreća”, a neki odgovori su se pojavili i u formi printa. Danja Tekić, sa druge strane, u svom doktorskom radu *Ars Combinatoria kao metod vizuelne spekulacije*, kroz seriju

grafičkih struktura, bavi se formulisanjem dela putem naučnih pravila i ispitivanjem graničnica grafičkog lista, koji je najčešće dat u modularnom obliku. Dragan Momirov štampa svoje motive na prozirnim plastičnim osnovama koje u slojevima čine različite prostorne strukture, time omogućujući promenljivu grafičko-skulptoralnu predstavu i različite potencijale u zavisnosti od kretanja i angažovanja posmatrača.

Što se tiče realizacije grafičke komponente u ovom delu, ona kao i u navedenim primerima izlazi iz okvira klasično shvaćenog otiska i prilagođava se višemedijskom karakteru rada. Dževad Hozo ovako definiše (klasični) grafički list i njegove odlike:

Konačan cilj i rezultat grafičareve likovne namjere predstavlja grafički list kao kompleksna rezultanta umjetničkih nazora i iskustava, ali i usklađenih tehničkih, odnosno tehnoloških procesa.

Dakle, to je dosta složena sinteza senzibiliteta i intelekta, intuicije i racionalnosti u kojoj se umetnik grafičar već u samom početku opredjeljuje za konkretnu likovnu i društvenu pobudu, koristeći pri tom adekvatnu vrstu tiskovnog postupka prilagođavajući i usklađujući likovne komponente manuelnih grafičkih vještina. Likovne komponente predstavljaju elementarni preduslov gradnje umjetničkog izraza, sazdanog u sintezi forme i sadržaja, specifičnoj u umjetničkoj grafici, gdje je forma uslovljena izražajnim mogućnostima konkretnih grafičkih vještina, a sadržaj tokom stoljeća, više nego u unikatnim umjetnostima, kompleksnije obuhvaćen.⁷⁰

Prilikom klasifikacije i odabira, kao što je pomenuto, došlo je do apstrahovanja i sledeći korak bio je izrada matrice sa koje će se dalje umnožavati „prozori”. *Složena sinteza senzibiliteta i intelekta, intuicije i racionalnosti* pri radu na ovom projektu podrazumeva grafiku tek kao deo celokupnog stvaranja, te je i sam izbor teme i tehnike definisan, koliko osvrtno na tehničku podobnost o kojoj Hozo govori, toliko i željenim efektom u sklopu sa drugim medijima i ličnim doživljajem okosnica praktično-teorijskog istraživanja. Mora se naglasiti da, iako je istraživanje donekle teklo paralelno sa praktičnim radom, ipak je intuitivni umetnički pristup imao blagu prednost u inicijalnim trenucima, u skladu sa ličnim senzibilitetom, pristupom, ali i u pokušaju očuvanja izražajne svežine.

Konkretnog motiva, dakle, nema, a samim tim ni jasno definisanog prostorno-vremenskog odredišta sadržaja. Polje čija je površina trebalo da bude oplemenjena grafičkim teksturama izdvojila sam ramom i pravougaonim detaljima u sva četiri ugla, kao asocijacijom na

⁷⁰ Dževad Hozo, nav. delo; 471.

gradivne zaptivke viđene na nekim strukturama. Odabrala sam tehniku rezervaža⁷¹ u kombinaciji sa akvatintom za izradu reljefa. Kako se metalna ploča (cink) šmirgla pre daljeg rada, uglašavanjem finim vodenim šmirglama dobija se ispolirana površina nalik ogledalu, što je delovalo kao nesumnjiv znak da će matrica po završetku istraživanja pripadati finalnoj izložbenoj postavci. Format 50 cm · 70 cm se pokazao prihvatljive veličine za asocijaciju na realni prozorski okvir, a takođe je bio pogodan za manipulaciju u dostupnim tehničkim okvirima galerijske višedelne postavke.

Šećer je nanošen širokim četkama u različitim slojevima, gustini i vrednosti detalja, s namerom da se postigne vertikalni prelaz sitnih kapljica sa jednog kraja do krupnih zrna na drugom. Dalje je nanosom spreja, ponovo, u suptilnom prelazu naglašena razlika u teksturi. Tako pripremljena ploča ecovana je do dovoljne dubine, kako bi kasnije bilo moguće primeniti visoku štampu. Razlika u dobijenom reljefu nižeg i višeg dela, uočljivija na samoj matrici, dosta je manja na otiscima korišćenim na izložbi i zajedno sa drugim kvalitetima – razlikama nastalim pokrivanjem grundom i količinom boje prilikom štampe – čini suptilno bogatstvo površine.

Štampanje na plastici iziskivalo je različite probe. Izrađena matrica je tako koncipirana da omogući visoku i duboku štampu kao i kombinaciju obe. Kod klasične duboke štampe, papir se natapa u vodi kako bi štamparska boja bila otisnuta iz udubljenja matrice, a ovde je bilo pitanje da li se ona može uopšte preneti u značajnoj meri iz dubina reljefa. PVC folije (juvidur) su različitih debljina i u dve varijante – transparentnosjajnoj i mat – te je pretpostavka bila da će stoga i različito primati boju i da će dobijeni utisak varirati u nekoj meri. Zbog odavanja utiska čvrstine, tj. asociiranja na staklo, bilo je bitno da materijal bude stabilan i ravan, a s druge strane, za štampu je bila potrebna mekoća i fleksibilnost. U eksperimentalnoj fazi izvršena su različita isprobavanja na folijama, posle kojih je ustanovljeno da se duboka štampa, očekivano, slabo realizuje, te se ovaj vid pojavljuje kao prateći na nekolicini otisaka u cilju obogaćivanja površina već otisnutih visokom štampom. Transparentnosjajne i translucenomat folije daju, naravno, drugačiji utisak boji. Osim (od)sjaja, najbitnija je prozirnost, odnosno njena odsutnost, koja bi mat strukturama dala element nagoveštaja i mističnosti. Sjajne folije je moguće i šmirglom

⁷¹ Rezervaž je tehnika slikanja šećerom, gde se šećer meša sa vodom i nanosi u željenim količinama i oblicima. Kada se šećer dobro stegne, ploča se premazuje grundom. Po sušenju se potapa u toplu vodu kako bi se zrna šećera otopila ostavljajući tačkaste površine ploče spremne za reakciju sa kiselinom. Na tim mestima dobija se reljef čija dubina zavisi od količine ecovanja.

obraditi tako da delovi postanu mat. Količina boje je vrlo važna za intenzitet, pri čemu je potrebno posebno voditi računa o ravnomernom nanošenju valjkom. Previše boje imalo je za ishod zapašavanje finih tekstura, dok je manjak rezultirao u nerazvaljanim, tj. nedovoljno otisnutim delovima otiska. Takođe, zbog prirode materijala, svaka trunka koja se našla između metala i folije – slučajna mrvica kakvog papira iz ateljea, končić ili drugi komadić privučen plastikom – ocrtala se, u nekoj meri doprinoseći suptilnim razlikama svakog pojedinačnog otiska. Transparentna bela štamparska boja posvetljuje nijansu, čuvajući intenzitet boje (za razliku od pokrivne bele koja je prigušuje). Boja time (p)ostaje svetla i prozirna u finim nanosima, a tamnija i intenzivnija što je u većem sloju. U procesu štampanja, ploča je provlačena kroz presu još jednom ili čak dva puta zaredom, bez dodatnog nanošenja boje, čime su se dobile još jedna ili dve folije slabijeg intenziteta od one prethodne. Tako su dobijani vrlo nežni nanosi boje na otiscima koji bi se na drugačiji način na ovom materijalu vrlo teško ostvarili. Najsvetliji otisci su, dakle, eho nekog intenzivnije odštampanog komada, što i idejno odgovara ovom projektu.

Na kraju je izvedeno oko 150 otisaka, najviše na transparentnim folijama 0,5 mm. Uglavnom su plave boje različite jačine s obzirom na neutralniji karakter i verovatno prvu asocijaciju na staklene fasade kao mesta refleksije neba i vazduha. Otisnuta je i nekolicina posebnih folija raznih boja, što je ostavilo prostora da se kasnije prave kombinacije: beli otisci, tamnoljubičasti otisci, druge nijanse plave, crvena, nekoliko otisaka nastalih slobodnim pritiskanjem preko folije (bez provlačenja kroz presu), „pogrešno” centrirane ploče...

Što se tiče objekata koji su sadržali otiske, njihova polja su zamišljena u različitim formacijama i načinima kombinovanja u zavisnosti od prostornih i tehničkih mogućnosti. Podeljeni su na nekoliko idejnih varijanti:

1. Staklena soba (soba u sobi) je gotovo zatvorena struktura, zamišljena u izlagačkom prostoru osnove pravilnog oblika, tako da predstavlja objekat koji svojom pojavom ispunjava galeriju u isto vreme dozvoljavajući posetiocima prolaz oko i unutar sebe. Svaka stranica fasade je transparentnosjajna i izrađena od sličnih otisaka koji su ukupno prozirniji od prethodne stranice, tako da se na jednoj, gde se nalazi i polje ulaza, fasada skoro potpuno gubi.

2. Fasade, grupa elemenata postavljenih u odnosu na konkretne zidne i prozorske uslove u galeriji. Folije bi bile slagane u pravilne oblike u većim dimenzijama (šest, sedam polja u nizu, četiri u visini). Jedna folija bi bila smaknuto polje, sugerišući tako otvoren prozor ili pak „grešku” u sistemu. Prilagođavale bi se zidovima i uglovima preoblikujući galerijski prostor. Ukoliko postoje veliki stakleni izlozi, mogle bi predstavljati komunikaciju sa vanjskim prostorom. Fasada bi takođe mogla da se prilagodi uglu ili delu galerije u vidu zatvorenog elementa. Zamišljena struktura bila bi od mat folija i time bi predstavljala deo nedostupan potpunom sagledavanju, i to na jedan drugi način nego u slučaju transparentnih folija, zahvaljujući nedovoljnoj transparentnosti. To bi predstavljalo priliku za dalje intervencije unutar objekta i poigravanje naslućivanjem, iluzijom i imaginarnim.
3. Tunel (kabina) kao otvoreni element, visine tri polja (210 cm), dovoljne je širine da se kroz njega može proći kako bi se osmotrili otisci koji imaju spoljnu sjajnu i unutrašnju štampanu stranu. Tunel bi mogao biti postavljen u prolazu između stubova ili na prelazu između jedne galerijske sobe u drugu, pod određenim uglom, menjajući na taj način kretanja posetilaca. U slučaju kabine, postavka bi bila nastavljena na dovrtak kakve manje sobe, koja bi ostala nedostupna za posetioce. U slučaju kombinovanja sa snimkom, projekcija bi mogla dopirati iznutra i biti posmatrana kroz štampane folijske površine.
4. Stubovi i drugi gradivni elementi su zatvorene, vertikalne strukture, kvadratne, trouglaste ili pravougaone osnove. Visine su tri polja i mogu biti postavljeni u prostor kao objekti. Po obodu profila konstrukcija, iznutra bi se moglo nalaziti LED svetlo, pružajući različite mogućnosti u odnosu na kombinacije mat i transparentnih, manje ili više prozirnih folija. Prozori ili parovi folija postavljeni su slobodno u prostoru tako da međusobno formiraju različite vizuelne utiske koje posetioci otkrivaju kretanjem. Mogli bi biti postavljeni u prolazu galerije, u nekoliko slojeva, različitih intenziteta, boje, transparentnosti i refleksivnosti. Posetilac bi tako mogao da prođe i ispita kvalitete pojedinačnih slojeva i njihovih međusobnih odnosa.

Još jedan vizuelni sloj čine ekranska slika i kamere, od kojih jedna snima prostor i povezana je na monitor, a druga je preko vaj-faj konekcije povezana sa mobilnim telefonom sa aplikacijom koja je namenjena za konkretnu kameru i omogućava njenu manipulaciju i interakciju. S obzirom

na izbor „ogledalskog” odnosa tehnike, odnosno prikazivanja same publike i njenog odnosa sa objektima, projekat se oslanja na nekadašnje ideje koje su problematizovane u delima umetnika koji su prvi uvodili ekranske slike u galerijske prostore. Moj rad, kao i ti radovi, ne koristi tehnologiju samo kao nosioca jedne predstave, već kao strukturne reference na prirodu komunikacije, izražavanja i percepcije njenim posredstvom. Ekрани su sveprisutni u današnje vreme, od pojave televizora, preko kompjutera, do pametnih telefona, tableta i drugih tehnoloških inovacija, te je stoga za ovaj projekat bitno osvrnuti se na same početke umetničkog korišćenja ekrana i razmatranja posmatračevog uodnošavanja sa njim. Tome će poslužiti nekoliko primera iz knjige Kejt Mondloh (Kate Mondloch) i njen značajan doprinos koji se nadovezuje na pionirsko razmatranje Ane Fridberg i sagledavanje sistema „virtuelnog prozora” u kontekstu galerijskih radova. Mondloh ocenjuje ekran kao *iluzionistički prozor i materijalni entitet u isto vreme*⁷², umetnički objekat, a njegovu interakciju sa posmatračem vidi kao vrednu razmatranja, radi otkrivanja odnosa prema tehnologiji i samog koncipiranja subjekta-posmatrača. Ona ukazuje na teoretizacije koje su pokazale da sam čin gledanja nije objektivn, odnosno oslobođen prethodno formiranih koncepcija, kao što nije ni sama tehnologija. Filmsku i medijsku upotrebu metafora *formalistički model rama, realistički model prozora i poststrukturalistički model ogledala* ocenjuje kao nepotpune zbog nedostatka ispitivanja dinamičnog odnosa koji postoji između posmatrača i ekrana. Stoga je njeno istraživanje, kako sama navodi, pozicionirano između istorije umetnosti i filmskih i medijskih studija. Knjiga zastupa tezu da je način gledanja jednako bitan kao i sadržaj i ističe različite načine na koje su posmatrači u kontroli i pod kontrolom medija i ekrana. Ključna ideja je da je prirodu posmatranja ekrana značajno uočiti, što u umetnosti, tako i u svakodnevnom životu, a kao kod Boltera i Gromale ukazuje se na važnost interfejsa i neophodnost ispitivanja sistema u kojima oni funkcionišu. Savremene ekranske forme su ovde pokazane kao nastavak duge istorije posmatranja ekranskih okvira – od Albertijevog „otvorenog prozora”, preko kamere obskure, diorama i drugih – ali se posebno naglašava promena koja se desila sredinom šezdesetih kada su umetnici u svoja dela inkorporirali ekrane masovnih medija, time ostvarujući nove odnose i potencijale. Instalacije su definisane kao *participativna skulptoralna okruženja u kojima je posmatračevo prostorno i vremensko iskustvo*

⁷² Kate Mondloch, *Screens: Viewing Media Installation Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, xii.

sa izlagačkim mestom i različitim objektima unutar njega deo samog dela.⁷³ Instalacije treba iskusiti, ne odjednom, ni kao detalje postavke, već kao prostor kroz jedan period vremena.

Rad Frenka Žileta (Frank Gillette) i Ire Šnajder (Ira Schneider) iz 1969. godine, *Wipe Cycle*, jedna je od prvih video-instalacija. Takođe, u ovom radu se gotovo prvi put koristi lajv fidbek (*live feedback*). Posmatrač je suočen sa grupacijom od devet televizijskih ekrana na kojima se emituju određeni, prethodno snimljeni, sadržaji, među kojima neki i komercijalni, a takođe, pomoću kamere, i snimci same publike. Posmatrač se tako prvi put susreo sa jednom situacijom gde je deo prikazanog na ekranu. Prema rečima umetnika, radi se o *televizijskom muralu dizajniranom da angažuje i integriše televizijsku predstavu posmatrača u tri tačke vremena i pet menjajućih tačaka u prostoru*⁷⁴. Koristeći sistem za nadzor i kompleksnu smenu slika, sa kašnjenjima od po nekoliko sekundi, umetnici uvlače publiku u nepredvidivi tok slika, čineći ih delom informacije. Kejt Mondloh koristi ovaj primer kao povod za preispitivanje razlike u gledanju na ekranske umetničke i druge objekte, ukazujući na pažnju koju oni gotovo momentalno zahtevaju. Kritičare ovakvih instalacija ona deli u dve grupe – one koji pohvalno gledaju na učešće publike, i one koji kritikuju ulogu posmatrača kao neaktivnu, a medijsko iskustvo kao odraz kapitalističkih sistema moći – dok je njen stav da je potrebno sagledati ulogu ekrana u interakcijama posmatrača i objekata, što naziva „arhitekturom posmatranja” (*architecture of spectatorship*)⁷⁵. Mondloh ukazuje da, osim što stvara kritički osvešćenog subjekta, mehanizam instalacije može uputiti na određeni odgovor, tako podređujući posmatrača sopstvenim zakonima.

Primere napregnutog odnosa tela i postavke predstavljaju radovi prolaza Brusa Nojmana (Bruce Nauman) u kojima je posmatrač prostorno prinuđen u određeni pravac kretanja i gledanja. Koristeći video i kameru, u radu *Live-taped video corridor*, dva zida su paralelno postavljena ostavljajući dovoljno prostora da posmatrač prođe između njih do samog kraja, gde stoje dva monitora, jedan na drugom. Na donjem monitoru pušten je snimak praznog prostora ovog tunela, a na gornjem je snimak samog posmatrača sa kamere koja je na ulazu. U skućenom ambijentu, posmatrač je suočen sa neobičnom prezentacijom TV ekrana, čiji sadržaj ne samo što nije tipičan za svakodnevnu upotrebu medija, već predstavlja njega samog, i to iz gornjeg rakursa: Stiče se

⁷³ Isto, xiii.

⁷⁴ Zvanični sajt Frenka Žileta: <https://www.frankgillette.com/wipe-cycle>, acc. 12.4.2020, 6 PM.

⁷⁵ Kate Mondloch, nav. delo; 23.

utisak da se osoba na ekranu odaljava, ostavljajući dojam stranog i nedostupnog, istovremeno ogoljenog. Mondloch podvlači da su konvencije gledanja ekrana uticale na percipiranje ovih dela – očekivanje prenosa uživo negirano je u donjem monitoru, a specifična međusobna povezanost ekrana i tela oličena je u arhitekturi gledanja.⁷⁶ U još jednom radu, *Video Corridor for San Francisco*, ovo uzajamno dejstvo je pokazano bez upotrebe bilo kakvih stvarnih gradivnih formi – u praznoj galeriji postavljene su dve kamere na odvojenim delovima sobe i, nasuprot svake, po jedan ekran koji prikazuje snimak uživo. Posmatrač, međutim, krećući se po prostoru, ubrzo shvata koji su pravci i tačke u kretanju potrebni da bi se pojavio na slici, što je tako orkestrirano da je potreban napor kako bi se delo doživelo. Po različitim viđenjima kritičara, ova ograničenost i uslovljavanje predstavljaju participaciju u tehnokratskom društvu, koja je pod kontrolom i karakteriše je otuđenje, a sa druge strane, ima potencijal da razotkrije nadzor, osvesti posmatrača i time razbije fukoovsku internalizaciju nadzora.⁷⁷ Osvrćući se na moć pažnje, Mondloch ipak zaključuje da je, uprkos izvesnim prisilnim metodama koja ova dela koriste, u njima prisutan kritički element.

Frenk Žilet i Ira Šnajder, *Wipe Cycle* (1969)

⁷⁶ Kate Mondloch, isto; 31.

⁷⁷ Isto, 34.





Gore: Den Grejem, *Present Continious Past* (1974), dole Piter Kampus, *Interface* (1972)

Još jedan primer je rad Dena Grejema (Dan Graham) *Present Continious Past(s)*, koji je zamišljen kao soba sa multiplikovanom predstavom posmatrača. Na dva zida prostorije su ogledala, a na trećem kamera, koja snima celu sobu i ekran na kome se ovaj snimak emituje, ali sa osam sekundi kašnjenja. Posmatrači svedoče ne samo svojoj pojavnosti, u refleksijama i video-slici, već i uodnošavanju sa drugima u prostoru, ali i vremenu, kroz sagledanje i anticipaciju pozicija.

Interface Pitera Kampusa (Peter Campus) je primer dela koje problematizuje prostor oko samog ekrana, i izražava ideju da bi *skoro svaki objekat privremeno mogao funkcionisati kao ekran pod precizno definisanim uslovima*.⁷⁸ Posmatrač se u polupraznom galerijskom prostoru susreće sa staklenim panelom koji daje naznaku podele prostora na dva dela. S druge strane, nalazi se kamera koja snima posmatrača, a sa čije strane se nalazi projektor koji snimak projektuje u realnom vremenu na staklo. Time se dobijaju dve predstave: jedna ogledalska, koja je inverzna i jasnija, bliža realnosti, i druga projektovana, koja prikazuje posmatrača u neinvertovanom obliku, ali je bledolikih obrisa. Posmatrač je tako suočen sa svojim kopijama koje su međusobno suprotne, a obe odgovaraju na njegovo pozicioniranje. Ovo je jedna od Kampusovih video-instalacija koja se bavi odnosom tela u prostoru i doživljajem sopstva putem manipulisanja prikazima, u cilju destabilizacije posmatračeve percepcije. Mondloh ukazuje da rad evocira lakanovski subjekat, odnosno, zaključke stadijuma ogledala i pogrešnog poistovećenja koje se pri posmatranju dešava, time uslovljavajući subjekt vizurom „drugog”. On takođe upućuje na prirodu projektovanih slika, ekrana i reprezentacije uopšte.

Mondloh naglašava mogućnost da se zađe sa druge strane staklenog panela i osvesti sopstveno postojanje u tom prostoru, kao i istovremenost dualne prirode ekrana, njegovu materijalnost i virtuelnost, iluzivnost. Tako, prozirno staklo *služi da preispita tipičnu ulogu ekrana kao interfejsa između realnog i virtuelnog i da naglasi način na koji ekrani obično postoje kao doslovne i konceptualne granice, nudeći posmatračima fasadu za samostalno odstupanje sa druge strane*⁷⁹, a instalacija po mišljenju Kejt Mondloh, pokazuje da je moguće istovremeno konvencionalno i refleksivno percipiranje pomoću ekranskog medija. Ona razotkriva načine na koje posmatrač inače učestvuje u iluzionističkom prostoru nauštrb svesti o

⁷⁸ Isto, 71.

⁷⁹ Isto, 72.

onom u kome se trenutno nalazi. Elementi i ideje ovih radova ogledaju se i u mom pristupu ekranskom i virtuelnom.

Prikupljeni video-materijali u mom radu nosili su spontano prikupljene zvukove grada. Kao što je vizuelni deo sveden i povezan sa ekranom u autorefleksivnom duhu, tako je zamišljen i zvučni sloj u projektu, koji je koncipiran kao apstrahovani zvuk ambijenta, s tim što inspiracija ne dolazi toliko iz područja buke koja je dominantna karakteristika gradskih sredina, već iz pojedinih elemenata i namere da se postigne kontemplativni karakter. Pojedinačno snimljeni zvuci nisu u konkretnom smislu poslužili kao materijal koji će se obraditi, već su izabrani tonovi, odsvirani na instrumentu, rezultat svođenja i izvođenja jedne bazične verzije kakva bi kasnije mogla da posluži kao model za stvaranje slojeva sa konkretnijim aluzijama na prostorne izvore zvuka, ili pak za korišćenje konkretnih zvukova za postizanje željene atmosfere lišene referisanja na posebne gradske događaje. U svakom slučaju, usmerenost na pojedine elemente i već postojeće zvuke oko nas je u fokusu interesovanja za audio-sastavnicu ovog rada, a sam zvuk ambijenta može se nazvati *zvučnim pejzažom (soundscape)*. Ovaj termin popularizovao je kompozitor Rejmond Marej Šejfer, a odnosi se na zvukove sredine u kojoj se slušalac nalazi. Može se reći da je soundskejpe zvučni pandan vizuelnoj predstavi okruženja – pejzažu. Šejfer ukazuje da je ipak nezahvalno praviti paralelu u dejstvu vizuelnih i zvučnih utisaka, jer je karakteristika opaženog okom da odjednom deluje na posmatrača, a postoji i izrazita nejednakost u dokumentovanju i čuvanju, kao i jasnom evidentiranju promena u tim sferama. Soundskejpe je bilo koje akustično polje proučavanja. Može se govoriti o muzičkoj kompoziciji, radio-programu, ili akustičnom okruženju.⁸⁰ Šejfer opaža kako je *industrijska revolucija uvela mnoštvo novih zvukova sa nesrećnim posledicama po mnoge prirodne i ljudske zvuke koje zaklanja*, te da je ovo ispraćeno novim efektima električne revolucije, transmisijom zvuka *kroz vreme i prostor u uveličano i umnoženo postojanje*.⁸¹ Novi zvuci su se odnosili na mašine, pogone proizvodnje i tehnološko okruženje. Korišćenje gvožđa i čelika, uglja i pare, stvorilo je nove činioce urbanog okruženja, a buka je *stavila tačku na uniju rada i pesme*.⁸² Ovome danas svakako možemo dodati i nove okolnosti i mogućnosti inicirane digitalnom revolucijom u kojoj smo trenutno, a koja je opet, kao one pre nje, neke zvuke ostavila za sobom, menjajući još jednom okruženje u kojem

⁸⁰ R. Murray Schafer, nav. delo, 7.

⁸¹ Isto, 71.

⁸² Isto, 73.

živimo. Naravno, ovi procesi su postupni i često je potrebno vreme da se uoče i izmere nove realnosti. Kao što ni buka nije isprva shvaćena kao izrazito negativna po ljudsko zdravlje i psihu, tako ni danas možda nismo potpuno svesni sadejstava i posledica novih tendencija u tehničko-tehnološkim inovacijama.

Značajno je pomenuti još jedan termin iz elektroakustičnog sveta. Konkretna muzika (*musique concrete*) se odnosi na upotrebu snimljenih zvukova i njihovu manipulaciju. Zvukovi mogu da potiču od instrumenta, prirode, mašine, a njihovim izolovanjem i kombinovanjem, te korišćenjem različitih efekata poput eha i promena u ritmu, trajanju, intenzitetu, dolazi se do toga da je često nemoguće povezati ih sa originalnim izvorom. Zaslužan za razvoj ovog eksperimentalnog pristupa je kompozitor i inženjer Pjer Šefer (Pierre Schaeffer), koji je korišćenjem posleratne tehnologije stvorio prvo značajnije delo ovog tipa, u saradnji sa Pjer Anrijem: *Simfoniju za usamljenog čoveka* (*Symphonie pour un homme seul*). Ovo delo i Šeferova višestruka aktivnost na polju elektroakustike doprineli su tome da on postane jedna od najuticajnijih figura na polju elektronskog i eksperimentalnog zvuka. Bitna razlika između shvatanja soundskejpa i pristupa Pjera Šefera je u tome što se konkretna muzika bavi samim zvukom i nije zainteresovana za okruženje, odnosno poreklo zvuka u semantičkom smislu, dok Marej Šejfer insistira na referentnim aspektima zvuka i njihovom ulogom kao signala i simbola. Marej Šejfer je uveo pojam *zvučnog događaja* kako bi implicirao vreme i prostor, dakle, kontekst i time razlučio predmet interesovanja od *zvučnog objekta*, koji bi se pre svega izučavao laboratorijski. *Šizofonija* (*shizophonia*) je takođe pojam ovog kompozitora koji se odnosi na razdvajanje između originalnog zvuka i njegovog prenosa ili reprodukcije. Kako navodi, svi zvuci su pre ljudskih izuma bili jedinstveni i neponovljivi, a pre svega neodvojivi od svog izvora i njegovog načina funkcionisanja. Sve ovo je promenjeno pojavom sredstava za snimanje, umnožavanje i prenošenje, koji su omogućili samostalno postojanje zvuka u prostoru i vremenu, u obliku i količini po izboru pojedinca. Ovaj projekat može primeniti oba navedena shvatanja i, kao što je napomenuto, može koristiti slojeve koji referišu na gradski ambijent ili imati potpuno neprepoznatljiv izvori. Audio-sloj, koji je izveden, mogao bi se možda stoga svrstati u područje konkretne muzike, ali je zvučni pejzaž same izložbe sveobuhvatni zvuk prostora.

Avangardni muzičar Džon Kejdž (John Cage) je svojom kompozicijom *4 minuta 33 sekunde*, iz 1952, preusmerio fokus sa dela na publiku i okolinu. Ova izvedba, pri kojoj se u stvari, ne svira ništa, već su izvođači nemo prisutni na sceni, upućuje na zvuke koji se već nalaze

oko nas, a često izmiču našoj percepciji. Ona bi se zato mogla okarakterisati kao transparentna i refleksivna, jer je mogućnost razaznavanja različitih zvučnih elemenata vrlo visoka, a sam sadržaj dela je u stvari opažanje publike i zvukovi čiji potencijal inače često ostaje nezapažen. Udeo kompozitora i izvođača je minimalan, on se zapravo svodi na dopuštanje izražaja okoline u kojoj je delo trenutno „izvedeno”. Osluškivanjem prostora grada, mogu se uočiti različiti elementi karakteristični za velike urbane sredine, a koji se pre svega odnose na svakodnevna mnoštva vozila, ljudi, pa i robe, a tu su još i zvuci građevinskih radova, muzike sa prodajnih mesta, atmosferskih prilika i prirode, u onoj količini u kojoj ona uspeva da opstane po oazama između betona, metala i stakla. Knjiga Mareja Šejfera *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* osvrće se na zvukove istorije, od prvog pretpostavljenog izvora zvuka – vode, koja je, setimo se, verovatno i prva transparentno-refleksivna površina sa kojom je čovek došao u dodir – preko oglašavanja vetra i zemlje, ptica i insekata, drugih životinja. U raznim spisima istorijskog i poetskog karaktera, tu su primeri i opisi koji upućuju na jedan mogući svet prirodnih zvukova u kome su živele nekadašnje zajednice. Zatim se u sledećem delu usmerava na ljudsko delovanje i uticaj: tu su zvuci ispaše i lova, ratnih pohoda i religijskih obreda, satova i zvona, kovačnica, kopita i kočija. Prelaskom iz ruralnog u urbano područje, iz male varoši u velike gradove, sredina se promenila, ostavljajući za sobom neke zvuke kao relikte prošlosti, a uvodeći nove, nastale posledicama industrijske i kasnije električne revolucije. Šejfer uvodi distinkciju koja se odnosi na glavne odlike ovih sredina, nazivajući ih haj-faj, odnosno lou-faj sistemima. Haj-faj sredina (*high fidelity* – u bukvalnom prevodu znači *visoka vrednost*, po terminu koji se inače koristi za kvalitet zvuka) odnosi se na lako opažanje zvukova usled niske buke i njihovog malog preklapanja, to su svakako tiše sredine poput sela, a lou-faj se odnosi na bučne ambijente gradova u kojima je teško razaznati i opaziti fine zvuke. Kao jednu od najvažnijih promena u percepciji on navodi prethodno pomenutu karakteristiku opažanja – viđenja i slušanja u gradu – zaključujući da je perspektiva izgubljena, odnosno da je sagledanje planova nedostupno. Zvuci su sveprisutni i konstantni, i dolazi do stvaranja mnoštva tekstura. Razvoj gradova je u korelaciji sa razvojem industrije i porastom buke⁸³, čija se proizvodnja vezuje za moć: *Asocijacija buke i moći nikada nije bila slomljena u ljudskoj imaginaciji. Ona*

⁸³ Buka se definiše kao neželjeni zvuk, a meri se decibelima, što ukazuje na intenzitet kao bitnu odrednicu, pre svega u skladu sa naučnim saznanjima o štetnosti po ljude. Međutim, kako i sam Šejfer primećuje, ova definicija je ograničena, jer u kategoriju neželjenih zvukova spadaju često i neki relativno tihi zvukovi.

*silazi od boga, do sveštenika, industrijaliste, i skorije, do odašiljalaca i avijatičara.*⁸⁴ Pri ovome Šejfer naglašava da sama jačina buke nije toliko bitna koliko njena otpornost na cenzuru. Tako se zvukovne pojave uzdižu nad ambijentom u svojoj nadmoći pokazujući neprikosновенost gradskog ritma i brzine življenja. Za Šejfera su teksture i gomile u korelaciji, ali združeni zvuk tekstura nije čist zbir individualnih zvukova, već nešto sasvim novo, što pripada području iluzivnog zvuka, poput optičkih iluzija u domenu vizuelnog.⁸⁵ Zvukovi mobilnih telefona i poznatih notifikacija društvenih mreža, kao odraz umreženog sveta, poslednji su u nizu promena i noviteta svetskog zvučnog pejzaža gradova.

Šejfer na kraju predlaže da ceo svet zamislamo kao muzičku kompoziciju, a sebe u istovremenoj ulozi publike, kompozitora i izvođača, te da odgovorimo na pitanja koje zvukove želimo da sačuvamo, ohrabrimo, multiplikujemo. Kritikujući nehumano okruženje (zvučne pojave koje škode čoveku), njegova teza je da zvučni pejzaž nije data društvena činjenica, već da može biti svesno produkovan i oblikovan. Zanimljivo je slediti njegov savet studentima akustičnog dizajna da vode dnevnik zvučnih pejzaža u koji će povremeno i ponegde ubeležiti svoja opažanja, i uopšteno pozivanje na poziciju turista zarad kvalitetnog opažanja – sprovođenje *zvučnih šetnji (soundwalks)*. S obzirom na komercijalizovano shvatanje turista, možda bi bilo zgodnije iskoristiti pojam *putnika* ili čak istraživača koji se svesno samoobrazuje usmeravajući više pažnje na svoju okolinu. Ovo je na tragu psihogeografske ideje, odnosno, na neki način predstavlja sličnu zamisao u audio-svetu. Na početku svoje knjige, Šejfer pominje kako ne zastupa uho kao dominantno čulo, jer je svestan promene koja se desila pojavom perspektive i štampe, a da je i sam prikaz boga otišao iz polja vibracije i zvuka u polje vizuelne predstave. Na kraju knjige on zaključuje: *ako akustični dizajner da prednost uhu, to je samo kao kontrateža vizuelnom stresu modernih vremena i u anticipiranju konačne reintegracije svih čula*⁸⁶. Iako je čovek danas opterećen i zvučnim i vizuelnim zagađenjem, istina je da su slike zauzele primarnu poziciju u svakodnevnoj komunikaciji, i da je putem novih tehnologija to još više naglašeno. Zvučni sloj ovog projekta takođe odražava opisano stanje te projekat svoju primarnu liniju zasniva na vizuelnim činiocima, koji su ipak očišćeni od svojih sadržaja da bi se uputilo na samu prirodu gledanja. Zvuk je takođe zamišljen u pročišćenom obliku, ali njegova forma je

⁸⁴ R. Murray Schafer, isto, 76.

⁸⁵ Isto, 160.

⁸⁶ Isto, 237.

samostalna i jedina oblikovana audio-komponenta (uz povremenu pratnju eha sa druge kamere). Mnoštvo postaje aktivirano tek pojavom publike, čineći zvučni pejzaž izložbe. Audio-sloj je izveden u saradnji sa Igorom Štanglickim⁸⁷, koga u muzičkom smislu pre svega zanimaju teksture i manipulacije njihovih dinamika. Kako sam objašnjava, većina njegovih muzičkih i audio-radova je bazirana na tom principu – modelovanju tekstura i dinamike tih tekstura u zvučnu sliku koja nosi i oslikava emociju koju želi da prenese, a uglavnom komponuje audio-radove sa željom da oslika osećaj zaustavljenog vremena. Moja početna ideja, dakle, bila je u analogiji vizuelnog elementa, polja, i zvučne slike koja bi se sastojala od nekoliko tonova. Nasumično sam izabrala nekoliko akorda, vodeći se subjektivnim osećajem i namerom da rezultat ne bude isuviše dinamičan u pogledu previše izražene razlike u tonovima, kako bi korespondirao sa vizuelnim aspektom rada. I kao što i sami grafički otisci nose određene teksture, tako je trebalo i audio-komponentu razvijati u tom smeru. Sa Igorom sam pričala o utisku koji želim da postignem, o karakteru projekta i zamišljenom ambijentu kome bi projekat trebalo da odgovara. Od izabranog akorda nastao je snimak njegovih tonova koji su prethodno odsvirani jedan po jedan na akustičnoj gitari. Zatim je taj snimak procesiran specifičnim softverom kojim je razbijen osnovni audio na sitne granule i njima modelovan novi zvuk. Potom je sloj po sloj kompozicije modelovan multipliciranjem tih granula, određivanjem količine ponavljanja i dužina pojedinačnih granula, kao i filtriranjem frekvencija. Slojevi su napravljeni sličnim tretmanom osnovnog snimka, sa razlikom u količini ponovljenih granula, njihovog trajanja, kao i rasporeda u ponavljanju. Finalni audio-rad je kompozicija granularno procesiranih slojeva osnovnog audio-snimka odsviranog akorda. U Igorovom modelovanju zvuka mogu prepoznati vezu sa vizuelnim oblikovanjem i uočiti slične principe u dve medijske linije pri gradnji apstraktne kompozicije – suptilne razlike i dinamizacije tekstura, slojevitost, i ponavljanje sličnih motiva, sa diskretnim razlikama, u jednu celinu pročišćenog karaktera.

⁸⁷ Igor Štanglicki je završio Fakultet primenjenih umetnosti 2001. godine. Muzikom se bavi od početka 90-ih, i to pre svega eksperimentalnom muzikom i saundскејpom. Nastupa samostalno ili u okviru dua *PonTon*, kao i sa projektima *Eseji O Mikrofonijama*, *Igorrogi Lav* i raznim drugim. Kao deo *improvE* kolektiva, organizovao je i svirao mnogobrojne improvizovane koncerte sa raznim izvođačima iz zemlje i sveta.

Analiza dela

Postavka i njeni delovi

Galerija SKC-a je izdužena i prostrana, u pitanju je prostor pravougaone osnove, veoma visokih zidova, koji ima velike prozore duž leve strane. Svetlo koje dopire odatle je ublaženo prozorskim folijama tako da je prirodna osvetljenost nešto hladnijeg prizvuka. Galerija nema nikakav drugi element, poput pregradnog zida ili stuba, praznim prostorom dominiraju prozori i sama njena visina. Ideja izlaganja ovog projekta je da potencijalno redefiniše galerijski prostor, pa je samim tim trebalo nadovezati se na postojeće odlike i elemente. Postavka u ovom konkretnom slučaju određena je pozicijom prozora, tako da njeni elementi upućuju na okna i ostvaruju međusobnu komunikaciju. U tom smislu, celina je sastavljena od četiri dela, koje posetioci obilaze poput gradske formacije u galerijskoj varijanti. Pri ulasku, vizuelno se izdvajaju dva elementa – veliki tunel, ili prolaz sa leve strane u prvoj polovini prostorije, i stub na desnoj strani u samom dnu. Već na ulazu, do posetioca dopire zvuk iz daljine galerije, meditativnog karaktera. Na početku, sa desne strane, posmatrač se susreće sa citatom Entonija Vidlera (Anthony Vidler), koji predstavlja uvod u izložbu, ali je istovremeno i obuhvata. Nasuprot njega je ekran na kome je prikazan deo galerije, onaj ispred sledećeg prozora, gde se nalazi prolaz. Prolaz je pak upućen na sam prozor i njegove je širine, a između njih se nalazi postament sa mobilnim telefonom na kome je snimak sa druge kamere. Dalje, pogledom se kreće na desnu stranu, gde je zidna kompozicija; ona se pruža sve do poda gde se razliva u mnoštvo. Na samom kraju, pri poslednjem prozoru i uz poprečni zid, nekoliko je elemenata: manja stepenasta formacija, dve samostalne folije na visini od tri metra, ozvučeni stub, kao i sama matrica sa koje su otiskivane sve folije korišćene u ovom projektu, koja je fiksirana uz zid. U narednim redovima nastojaću detaljnije da razmotrim svaki izložbeni deo, povežem ga sa napred navedenim istraživanjem te na izvedenom pokažem autorske postupke i obrazložim svoje stavove.

I Prozor

Modernost je bila progonjena, kao što dobro znamo, mitom o transparentnošću: transparentnosti sopstva ka prirodi, ka drugom, svim sopstvima ka društvu i sve ovo je predstavljala, ako ne i konstruisala, univerzalna transparentnost građevinskih

materijala, prostornog prodiranja, i sveprisutnog protoka vazduha, svetla i fizičkog pokreta.

...

Doslovnu transparentnost je, naravno, teško dostići. Ona brzo prerasta u nerazgovetnost (očito svoju oprečnost) ili refleksivnost (svoju izvrsnost).⁸⁸

Praktični ishod rada na strukturama sačinjenim od metalnih konstrukcija i folija doimao se poetičnim, što nije iznenađujuće s obzirom da je lična preferencija i fascinacija kvalitetima stakla uputila autorski pristup da ipak drži do takve estetske komponente. Bez obzira na korišćenje gvožđa, bilo je moguće da će glavni akcenat biti na percepciji i lepoti štampane i reflektujuće površine, stoga je bilo značajno dodatno naglasiti kontekst transparentno-refleksivnih struktura i pojava detaljem pisane reči iz teorijske kritike. Tekst na zidu izlaže jednu konstataciju koja ukratko objedinjuje i predočava problematiku predstavljenu u pisanom delu rada. U poglavlju *Transparency*, u svojoj knjizi *The Architectural Uncanny*, Vidler se bavi problematikom vidljivog i opskurnog u prostornom domenu. Podseća na fokusiranje istoričara i teoretičara koji su se bavili temom prozirnosti na politički karakter ovakvog prostora i ideje modernista da bi transparentnost *trebalo da iskoreni domen mita, sumnje, tiranije i nadasve iracionalnog*.⁸⁹ Međutim, iako je klasično tumačenje ovog mita u vezi sa idejama čistote i utopijskog karaktera modernizma, Vidler ističe Fukoovo čitanje – da je navedena paradigma proistekla iz prosvetiteljskog straha od mračnog mesta i onoga što se ne vidi. Osvrćući se na oživljeno interesovanje za providne strukture, on pominje argument da je postmodernizam *viđen kao ono što jeste – Potemkinovo selo današnjice*, te da je došlo do tendencije ponovnog oživljavanja duha vremena. Uz zapažanje iz navedenog citata o nedostižnosti idealne transparentnosti, on predstavlja polje nedokučivog i stranog kao nužnog saputnika ove ideje. Tako je i u fizičkoj pojavnosti ovog rada potpuna transparentnost nedostupna, deo se nazire, a ostatak je estetski oblikovana površina štampanog lista. Racionalnost i očiglednost strukture se susrela sa ekspresivnim i tajanstvenim. U pogledu kamera za nadzor, transparentnost je uvedena samo sa jedne strane ostavljajući ne sasvim jasnim ko bi još mogao imati pristup i da li se zapravo situacija sa izložbe negde beleži.

Ispred samog prozora, a nasuprot tekstu, nalazi se ekran na kome se prikazuje snimak kamere za nadzor koja hvata polje ispred samog ekrana pod uglom od 90 stepeni u odnosu na

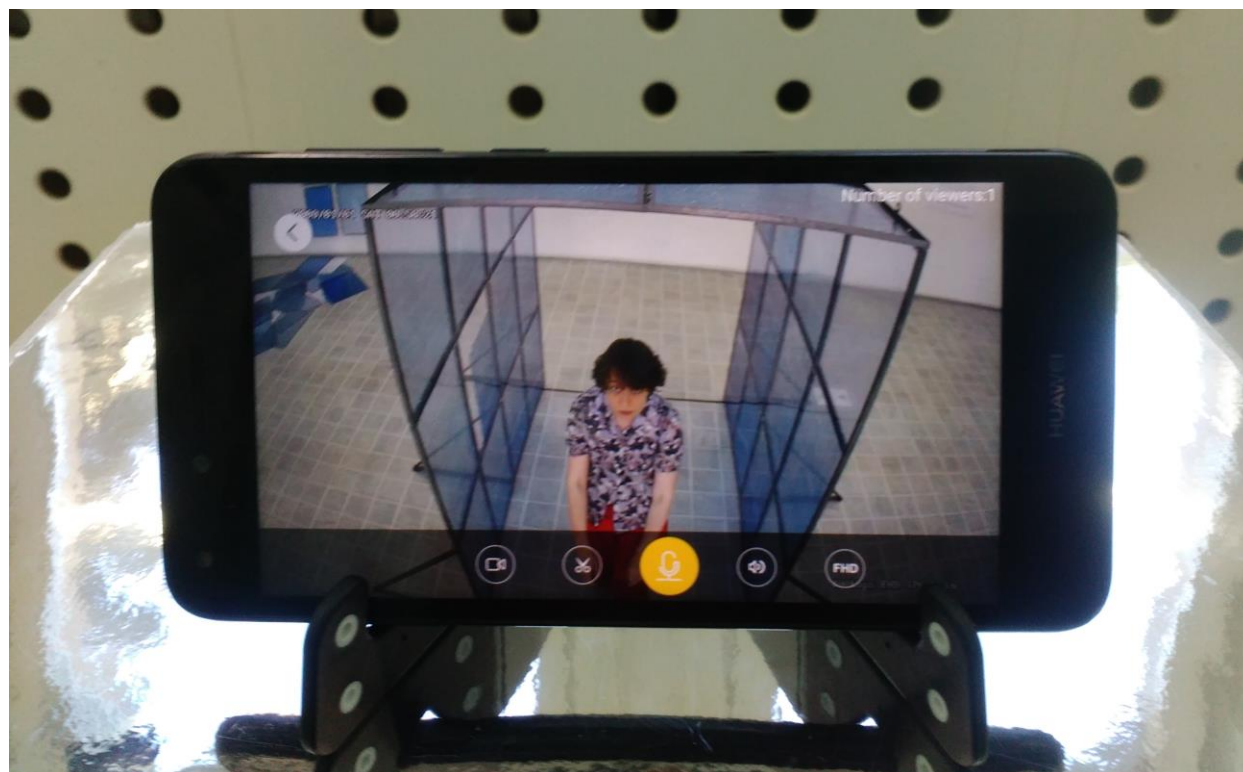
⁸⁸ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, MIT, London, 1992; 217–225.

⁸⁹ Isto.

njega. Slika je crnobela i u tom smislu odskače u odnosu na ostatak bojenih polja. Realnost koju reflektuje tako je izbegnuta u svom punom koloru, već je nasuprot data u „grafičkoj strogoći“, vizuelno ne opterećujući polja, koja su više nosioci imaginarnog, idejnog i transponovanog.



Fotografije sa otvaranja izložbe: I i II prozor



Gore: pogled iz unutrašnjosti tunela, dole: pogled kamere na tunel

II Prozor

Prolaz koji je svojim otvorom usmeren ka drugom prozoru preseca galeriju popreko i svojevrsni je odjek samog galerijskog oblika. Čine ga 36 polja, visine je 2,20 m, širine 1,40 m, dužine 2 m. Konstrukcije su od gvozdениh profila spajanih šrafovimа. Kaćenje otisaka za konstrukcije rešeno je neodimijumskim magnetima pravougaonih oblika i oni se nalaze u uglovima gde su ostavljeni prostori na samom štampanom polju. Na zidu koji posmatrač prvo vidi nalazi se ukupno 12 polja gradiranih tako da su u jednom donjem uglu primerci većeg nanosa boje, a u drugom, gornjem, manjeg, odnosno, otisci dijagonalnim prostiranjem opadajuće gradiraju po jačini. Drugi zid je ujednačen – srednje svetline, ali sadrži jedno izmaknuto polje. Tavanica je takođe pokrivena folijama, debljim i sa dosta boje, kako bi „pritisla” posmatračа unutar strukture i omela prostranu galeriju da tu strukturu proguta. Otvorena forma usmerena je na prozor u kome se duplicira zajedno sa posmatračima, a suptilne razlike otisaka istaknute su kroz varijaciju polja promenom okruženja, tj. pokretom publike. Objekti prolaza i stuba sastavljeni su iz pravilne konstrukcije, koja ima funkciju skeleta, i dvodimenzionalnih folija koje se mogu osmatrati sa jedne i druge strane. Dakle, skulpturalna geometrijska podloga sa aluzijom na arhitektonska rešenja zid-zavesa spojena je sa umnoženim grafičko oblikovanim površinama, koje razmatraju problematiku slikarske ekspresije s obzirom da je razmišljanje karakteristično za grafičko oblikovanje ustupilo mesto vibrantnosti boje i teksture, promenljive jačine i gradacije. Osim razlika u nanosima, tj. zasićenosti i jačini boje, vidljivi su, iako tek po prilasku i osmatranju, i preskočeni delovi usled trunki i krutoće materijala, a ponegde se naziru i potezi valjka. Sve ovo čini unikatnost svakog otiska koji pripada jednoj, na prvi pogled, prilično homogenoj površini.

Iako su i ove fine razlike možda dovoljne za problematizaciju i prekid šablonskog, repetitivnog razmišljanja, prava destabilizacija sistema oličena je u polju koje je „pogrešno” odštampano, decentrirano, tako da ostavlja čist, netretiran materijal po obodu. Ova greška predstavlja prekid u kontekstu multiplikacije i referiše na tehničku (re)produkciju i njene procese; manuelnost i zahteve za preciznošću, koji se u umetničkom nastajanju javljaju, navodeći na dalje ponavljanje, usavršavanje i sticanje uvida. Spoljnim posmatranjem je, dakle, moguće videti štampanu površinu, s obzirom na korišćenje providne boje i izrade takve teksture. Folija, međutim, spolja zadržava svoj sjaj tako da transparentnost u sadejstvu sa refleksijama prostora, drugih predmeta i

publike, tvori jednu kombinovanu sliku promenljivog i virtuelnog karaktera. Ulaskom u prolaz, posmatrač može ispitati matirane štampane otiske, tako da njegovo telo bude obuhvaćeno tom slikom, da postane njen deo čak i za one koji gledaju spolja. Uputivši se napred, posmatrač svoj pogled upire kroz prozor same galerije ili u svoj odraz u staklu. Vizuelni efekat vodi doživljaju koji korespondira sa zaključcima Ane Fridberg u knjizi *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, jer sažeto i rečito koncipira ove relacije prozora, virtuelnih slika i ekrana kroz metaforu:

Prozor svodi vanjski prostor na dvodimenzionalnu predstavu; prozor postaje ekran. Kao i prozor, ekran je istovremeno površina i okvir – reflektujuća površ na koju je projektovana slika i okvir koji ograničava pogled na nju. Ekran je sastavni deo arhitekture, čineći zid propustljivim za ventilaciju na nove načine: „virtuelni prozor” koji menja materijalnost izgrađenog prostora, dajući nove otvore koji dramatično menjaju našu koncepciju prostora i (još radikalnije) vremena.⁹⁰

Na postamentu koji stoji na kraju prolaza posmatrač će ugledati snimak svog prisustva na ekranu pametnog telefona koji je aplikacijom i vaj-faj mrežom povezan sa kamerom. Snimak nastaje iz blagog gornjeg rakursa i duplira tunel u drugu vrstu prozora i virtuelne slike. Slika i zvuk blago kasne, dovoljno da proizvode eho situacije koja se maločas odigrala i omoguće sagledanje sopstvenog tela i pojave unutar elementa, kao i da posmatrači ovu interakciju snime i ostave kao reprodukciju jednog detalja sa posete izložbi. Kretanjem unazad i idejom snimanja ovaj segment se nadovezuje na pomenuti ekran ispred prvog prozora a pored prolaza, koji je usmeren više na otvoren prostor, i pored zida obuhvata veliki deo galerije i delove ostalih izložbenih elemenata u njoj. Fridberg podvlači tendenciju brisanja razlike između filmskog, TV i kompjuterskog ekrana, u skladu sa rastućom interakcijom u produkciji i postprodukciji slika. Ključni aspekt njene knjige je u ukazivanju na promenu linearne perspektive kao paradigme filmskih, televizijskih i kompjuterskih predstava. *Perspektiva je možda dočekala svoj kraj na desktopu kompjutera*⁹¹, gde je organizacija prostora spleljena i sačinjena od istovremenih prozora, u kubističkom maniru prikazivanja. Njeni argumenti prate metaforu prozora kroz linije slikarstva, fotografije i pokretnih slika, kao i kompjuterskog ekrana, ukazujući na novu logiku vizuelnog poimanja sveta utemeljenu na simultanosti i multipliciranju „virtuelnih prozora”. Shvatajući virtuelno kao reč za razlikovanje reprezentacije formalno drugačije materijalnosti od onoga što prikazuje, Fridberg

⁹⁰ Ane Friedberg, nav. delo; 1.

⁹¹ Isto, 2.

vraća terminu prvobitno značenje koje izlazi van okvira digitalno stvorenih predstava. Ona metaforički i doslovno povezuje ekran i prozor tvrdeći da su, oslanjajući se na virtuelno, *filmski, televizijski i kompjuterski ekrani postali supstituti za arhitektonski prozor*⁹². Segment drugog prozora izložbene postavke stoga problematizuje te veze i implikacije, nadovezujući se na pionirsko umetničko tretiranje ekrana u odnosu na čin posmatranja. Danas, kompjuterski ekran predstavlja jedan prozor koji je još bliži savremenom čoveku, a njega prati ekran telefona. Mnogostrukost prozora na kompjuterskom ekranu u mom radu nije bukvalno predstavljena koliko je nagoveštena kroz odnose sa drugim elementima. Uspostavljanje relacije fizički prozor – predstavljeni prozor (idejno transponovan na folije putem otiskivanja matrice) – ekran kompjutera i ekran telefona, omogućava sagledanje konteksta iz više gledišta, ugla arhitekture i realnog prostora, umetnosti, percepcije, simultanosti slika i medijskog sveprožimanja savremenog sveta. Pitanje veze čoveka i mašine na neki način dotakao je i Bodrijar u svojoj knjizi *Prozirnost zla* predvidevši ovaj dalji razvoj:

Jesam li ja čovek, jesam li ja mašina? U odnosu prema tradicionalnim mašinama nema dvosmislenosti. Radnik je na neki način tuđ mašini i zato ga ona otuđuje. On čuva svoje dragoceno svojstvo otuđenog čoveka. Dotle me nove tehnologije, nove mašine, monitori, nove slike nimalo ne otuđuju. One obrazuju sa mnom jedno zatvoreno kolo. Video, televizor, kompjuter i minitel su, slično kontaktnim sočivima, prozirne proteze koje kao da su uključene u telo toliko da čine njegov genetski deo (...) Svi naši odnosi, bili hotimični ili ne, sa mrežama ili ekranima, istoga su reda: reda odnosa potčinjene strukture (ne otuđene) i povezanog kola. Svojstvo čoveka ili mašine u njemu je nerazlučivo.

*(...) Ne dolazi li uspeh svih ovih tehnologija od njihove isterivačke funkcije i od činjenice što se večni problem slobode tu više ne može ni postaviti? Kakvo olakšanje!*⁹³

Posmatranje ekrana kompjutera, a naročito mobilnog telefona u galerijskom prostoru omogućava priliku percepcije i doživljaja na potencijalno drugačiji način, jer su oni izmešteni iz svakodnevnosti u kojima nas prate u privatnom i poslovnom životu. Posmatrač bi mogao imati distancu s obzirom na obezvlašćeni, depersonalizovani aparat koji je postavljen u javni prostor da se njime koristi po volji. Samom pojavom na ekranu, posmatrač može osvestiti svoju relaciju sa ekranom (i nedostatak one svakodnevne), kao i način rukovanja aplikacijom. Ovaj „slobodni” izbor je svakako ograničene prirode zbog uslova koje aparat i njegovo pozicioniranje postavljaju, ali donekle predstavlja mogućnost udaljavanja od medija i svest o interakciji.

⁹² Isto, 11.

⁹³ Žan Bodrijar, nav. delo; 55.

Nadovezujući se na prozirnost koja je svojstvena našoj upotrebi tehnologije, a odnosi se na usmerenost ka sadržaju i previđanje same operativnosti, ovde bismo mogli zaključiti da je modernistička opsesija čitljivošću i vidljivim kao imperativom na putu svog ostvarenja u distopijskom pravcu. Pomenuto je već da je transparentnost televizije diskutabilna, poput njenih pandana u fizičkim oblicima, međutim, osim uloge koju masovni mediji imaju na stvaranje našeg odnosa prema sebi i drugima, ovde je reč o nečemu što se tako dobro ilustruje kroz filmski naučnofantastični sadržaj, koji preti da iz mašte sa ekrana pređe u domen prognoze a vrlo brzo i u realnost. Već su izražene brige pojavom velikih datoteka i obrade podataka u cilju pružanja bolje usluge potrošačima, a različite kontroverze i pitanja iz sfere interneta bile su u žiži javnosti. Jedan od najnovijih je svakako i skandal iz 2018. godine kada je otkriveno da je Fejsbuk omogućio uvid u podatke desetine miliona korisnika konsultantskoj firmi (*Cambridge Analytica*), koji su potom korišćeni u političke svrhe. Sumnje su se samo produbile uplivom ovih tehničkih mogućnosti u ideje o budućem gradu, u projektima poput pametnih gradova. Gari Grejem (Gary Graham), predavač na Univerzitetu u Lidsu, pre nekoliko godina upozorio je na postojanje nekoliko vizionarskih projekata grada od kojih su neki zasnovani na uvođenju pametne tehnologije. On se bavi proučavanjem uticaja interneta i tehnologije na logistiku i učestvuje na sastancima radnih grupa veznih za budućnost grada. Ono što je istakao jeste činjenica da se većina ljudi koja živi u današnjim gradovima ne bavi ovim tehnologijama, da je daleko od promišljanja njihove smislenosti, i da, pre svega, ne učestvuje u donošenju odluka. Na nekoliko radionica ispitivao je mišljenja građana koji su deo zajednica u Bostonu, gradu za koji bi se moglo reći da asocira na progres. Ono što je sažeo kao svoj zaključak ne iznenađuje: s jedne strane je nada ljudi u osmišljavanje korisnih pomagala različitim grupacijama, (poput ručnog kompjutera koji omogućava snalaženje starije osobe sa demencijom), a sa druge strane nepoverenje ka nekoj bitnijoj promeni u socijalnom i ekonomskom pogledu, kao i prema kompanijama koje omogućavaju funkcionisanje ovih tehnologija. Mnogi sumnjaju u to da bi se razvoj odvijao u cilju dobrobiti šire populacije.⁹⁴ Projekat u Torontu (*Toronto Waterfront*) koji je dat jednoj sestrinskoj kompaniji Gugla na izvedbu, u zamisli podrazumeva povezanost puteva i zgrada koje sadrže softvere za prikupljanje informacija kao odgovor na ekološke potrebe i inovacije i ubrzo je obavijen kontroverzom zbog nedostatka transparentnosti. Ideja postavljanja

⁹⁴ Gary Graham, *Too-smart cities? Why these visions of utopia need an urgent reality check*, Guardian, 13.3.2014, <https://www.theguardian.com/cities/2014/mar/13/too-smart-cities-visions-utopia-reality-check>, acc.3.5.2020, 3 PM.

senzora u urbana područja kritikovana je kao fizičko proširenje nadzora i praćenja, uz već postojeću današnju obradu podataka na internetu u cilju komercijalne ponude.⁹⁵ Samo godinu dana posle iniciranja, 2018, projekat je napustila stručnjakinja za privatnost navodeći da ne može stati iza svega nakon saznanja da su prikupljeni podaci viljdivi i za „treće lice”. Zabrinjavajuće je da se ovaj projekat smatra prototipom budućih gradova koji bi repliciranjem mogli da niknu širom sveta. Šošana Zubof (Shoshana Zuboff), profesorka sa Harvarda, napisala je novu knjigu izdatu 2018. godine, u kojoj je analizirala digitalnu eru i formulisala naziv za novi oblik kapitalizma – nadzorni kapitalizam (*surveillance capitalism*). Nova logika akumulacije zasniva se na praćenju ponašanja i na prikupljanju informacija, u cilju daljeg oblikovanja usluga i proizvoda zasnovanim na predviđanju. To kao ishod podrazumeva, naravno, posedovanje velikog znanja i moći, i profitiranje na slobodnom eksploatisanju podataka (ne uvek saglasnošću korisnika), ali i generisanje novih uslova i ponašanja. Kompanije poput Gugla i Fejsbuka služe kao primeri i modeli navedenog poslovanja, a prof. Zubof uspostavljanje ovakvog funkcionisanja pripisuje upravo Guglu, praveći paralelu između njihovog delanja i pioniriskog činjenja Forda pri uvođenju masovne proizvodnje, ali i Dženeral Motorsa pri otkriću menadžerskog kapitalizma.⁹⁶ Naravno, sve pripada političkim okvirima i bilo bi pogrešno okolnosti definisati kao čiste posledice korišćenja tehnologije, no ona je sredstvo kojim se uvodi jedna nova vrsta socijalne podele, po rečima Šošane Zubof, mi *ulazimo u XXI vek obeleženi ovom teškom nejednakošću u podeli znanja: oni znaju više o nama nego što mi znamo o sebi i o njima.*⁹⁷

Publika kao integralni deo ekranskih video-skulptura svakako može biti predmet razmatranja izložbe. Ekran reflektuje pitanje pogleda, a šire shvaćeno i odnosa publike, čina otvaranja i kretanja izložbom i gradom. Način posmatranja izložbe je svakako individualan, i zavisi od pojedinačnog doživljaja i stava spram svih činilaca i konteksta koje može da sagleda. Pa ipak, moguće je govoriti o različitom doživljaju prostora i postavke na samom otvaranju i kasnije, prilikom posete drugim danima. Na samo veće otvaranja bio je prisutan veći broj ljudi, što bi moglo biti opisano delom citata na samoj izložbi, onim o *protoku svetla, vazduha i fizičkog*

⁹⁵ Editorial, *The Guardian view on Google and Toronto: smart city, dumb deal*, Guardian, 5.2.2018, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/feb/05/the-guardian-view-on-google-and-toronto-smart-city-dumb-deal>, acc. 3.5.2020, 4 PM.

⁹⁶ John Naughton, *'The goal is to automate us': welcome to the age of surveillance capitalism*, Guardian, 20.1.2019. <https://www.theguardian.com/technology/2019/jan/20/shoshana-zuboff-age-of-surveillance-capitalism-google-facebook>, acc. 3.5.2020, 4:30 PM.

⁹⁷ Isto.

pokreta. Prolazeći i osmatrajući elemente, posetioci su se komešali i stvarali većito promenljivu sliku na transparentnim i reflektujućim površinama, čineći dopunski, ali važan deo postavke koja time dobija gotovo scenski potencijal. Od prozora do prozora, kroz prolaz i pred ekranima, imali su priliku da uspostave različite relacije između ovih fenomena, elemenata i ličnih utisaka. Jaka galerijska svetla doprinela su jasnoći i vidljivosti, te su obesmislila bilo kakvu dodatnu intervenciju reflektorima. S druge strane, doživljaj nakon tog događaja obojen je uglavnom dnevnim svetlom i mirnom atmosferom u kojoj se vibriranje zvuka nameće i osetno je upadljivije, a takođe se može čuti i eho sa kamere. Vrevu i nagovešteni spektakl u otvaranju zamenjuje kontemplativna atmosfera, koja je naglašena odnosom veličine pojedinaca i same galerije. Ukoliko se posmatraču pridruži još neko, moguće je da zadrže ovu tišinu ali i posmatraju kretanje onog drugog kroz prostor i interakciju kretanja sa već postavljenom slikovnom podlogom.

Susret publike sa ogledalom ekrana može pokrenuti pitanje i o doživljaju posmatrača kao stanovnika jednog grada. Beograd danas odlikuje užurbanost prolaznika i kombinacija dotrajalih fasada sa novogradnjom. Sadašnji gradovi, megalopolisi poput Njujorka, Hongkonga, Singapura više nego svi drugi svojim brojnim staklima pridružili su ekrane, reklame i različita svetla, tvoreći prostor u kome se dodatni vizuelni elementi bore međusobno za prevlast u već postojećoj kakofoniji informacija, zvukova i slika. Naravno, drugačiji doživljaj grada formiran je i nivoima bezbednosti, količinom zagađenosti, opštim društvenim i ekonomskim stanjem... sa čime je nesumnjivo vizuelna slika grada u tesnoj vezi. Iako glavne gradove širom sveta počinju da odlikuju slične pojave, ljudi na različitim krajevima drugačije reaguju na arhitekturu stakla i kontekste kojima je ona praćena. Različita je i čitljivost prozorskih okna svakodnevnih, stambenih zgrada, vidljivosti izloga i zatvorene prisutnosti odražavajućih površina hotela i korporativnih zdanja, uz neizostavne namene i dnevnu aktivnost koja ih okružuje. Šta bi za ljude ovih prostora mogla biti slika arhitekture koja još uvek nije zaživela u onoj meri u kojoj je to uveliko slučaj u nekim drugim područjima? Zdanje na Trgu republike, popularno zvano *Staklenac*, izgrađeno je kao privremeni objekat, a ostao je da postoji kao svedok urbanog zanemarivanja. Narodna banka na Slaviji predstavlja primer pametne zgrade (u vreme početka izgradnje, 1992, SFRJ) i građena je petnaestak godina. Zgrade Hajata, Ceptera, Delta Holdinga su nikle devedesetih godina, a to su godine koje nose tmurnu sliku (pred)ratnih i tranzicionih dešavanja. To je svakako suprotnost zapadnim gradovima koji tada često beleže izuzetno dobro

ekonomsko stanje i čiji su stakleni centri moći slike koje putem medija komuniciraju sa ostatkom sveta. U svakom slučaju, danas, bilo da se radi o Burdž Kalifi, koja se nadvija nad horizontom grada, rušenju kula Svetskog trgovinskog centra, ili planiranoj kuli Beograda na vodi, u lokalnom kontekstu, ove staklene predstave obeležavaju jednu epohu i stvaraju kolektivnu sliku sveta ili grada, bez obzira na lične stavove i utiske.

Na kraju, s obzirom na gotovo invazivnu pojavu i količinu upotrebe mobilnih telefona, pa i njihovu „protetičku” ulogu, nije loše osvrnuti se i na jedan popularan fenomen današnjice – selfi (*selfie*). Svakako, tema autoportreta je aktuelna od samih početaka fotografije⁹⁸, a često je i realizovana upravo putem ogledala. Međutim, nova tendencija koja je omogućena tehnološkom funkcijom telefona, po svemu sudeći je nešto drugačije prirode od dosadašnjih interesovanja. Ne ulazeći u vizuelno-estetske, pa ni tehničke aspekte, ono što je bitno istaći jeste da je ova pojava poslužila kao sredstvo za manifestaciju pojedinih društvenih (nus)pojava. Iako je selfi povezan sa različitom motivacijom, intenzivno objavljivanje ovih fotografija na društvenim mrežama neretko se smatra narcisoidnim, a po jednom istraživanju izaziva negativan utisak kod drugih ljudi. Postoje različita čitanja ženskog selfija u feminističkom kontekstu, gde se govori o vezi sa „pornografskom estetikom”, a sa druge strane o subverzivnom načinu da se sopstvenim telom upravlja i izrazi se po sopstvenoj volji. Dalje, uspostavljena je veza sa pometnjom u percipiranju svog lika s obzirom na distorziju koja nastaje fotografisanjem izbliza ili korišćenjem filtera, a iz tog razloga i veza sa povećanjem potražnje plastičnih operacija. Neslavni su primeri za koje se povremeno čuje, o povređivanju i stradanju osoba u pokušaju da naprave dobar i zanimljiv selfi. Iako se ne može reći da je sama tehnologija uzrok navedenom, sve ovo je pokazatelj našeg odnosa prema tehnologiji, masovnim medijima, ali i prema sebi, stoga može biti prilika za aktivniju samorefleksiju.

III Prozor

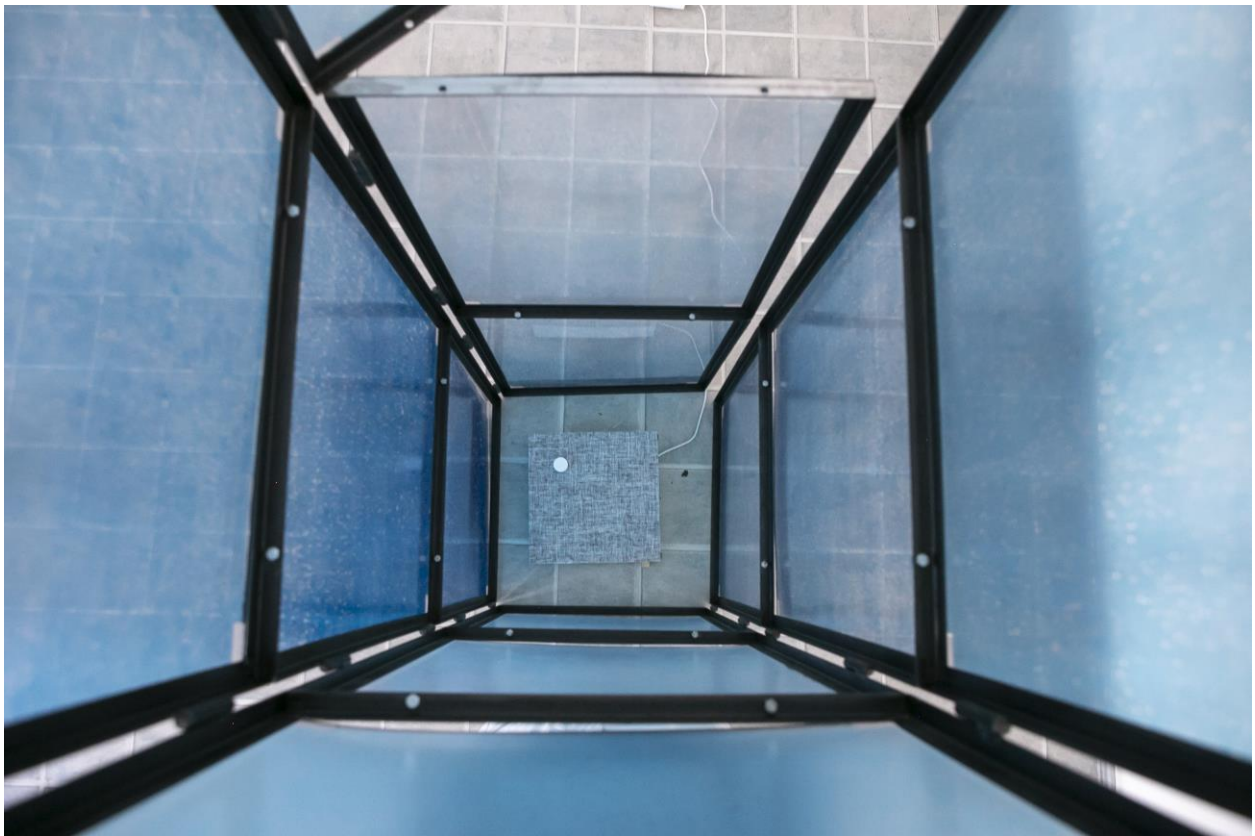
Kompozicija na zidu nalazi se prekoputa trećeg okna, i sadrži kolone folija koje se paralelno spuštaju i prelaze u nasumično pomešane primerke na podu. Mat i sjajne površine, kao i umetnute ogledalske folije uslovljavaju različito prelamanje svetlosti i mestimično odražavanje

⁹⁸ Prvim američkim autoportretom smatra se dagerotipija Roberta Kornelijusa iz 1839. godine.

posmatrača iz različitih uglova, na zidnom delu i odozdo. Ovaj deo odlikuje uvođenje više raznorodnih folija na istom mestu, uz male razmake od oko dva santimetra ali uz preklapanje na podu. Tu se radi o slojevitosti koju ostvaruju različite slike i dodatno je naglašeno građenje u vidu palimpsesta i kolaža, principa gradskih ambijenata, ali i grafičkog postupka. Raznoliki otisci, poneki nastali pritiskanjem rukom umesto ravnomernim provlačenjem kroz presu, predstavljaju element nasumičnog i improvizacije nasuprot uređenim formacijama relativno istih otisaka. Ideja je u slobodnom toku i dekonstruisanju prvobitne ideje repeticije i mrežnog rasporeda. Varijacije modula izražene su i bojama bliskih, ali različitih tonova, kao i crvenim akcentima koji stvaraju dodatnu dinamiku. Aktivacija podne površine dobijena preklapanjem mnoštva folija podstiče navedeni kontrast sa ostalim delovima postavke i ujedno usmerava dalje kretanje posmatrača kroz prostor.



Deo postavke: III i IV prozor



Gore: podna kompozicija, dole: unutrašnjost stuba

IV Prozor i zid

1.

Četvrti deo izložbe nalazi se na samom kraju galerije i čini ga nekoliko elemenata koji nisu u zavisnom odnosu: kompozicija kod prozora, stub, detalj u visini i matrica.

Objekti sa folijama suptilnih boja u stepenastoj formaciji sugerišu gradivni potencijal i razbijaju pravilno zatvorene forme stuba i prolaza, kao što i nakon prethodne kompozicije na zidu, nastavljaju ometanje štamparske jednoličnosti kombinacijama boja. Kao element eteričnog u postavci, u njemu se najviše nazire ideja o potencijalu svetla i vazdušastom u komponovanju, spiritualnoj manifestaciji materijala i izražavanju neuhvatljivog, tananog, ali i ne potpuno jasnog. Mogu se učitati i tendencije ka poetskom i enigmatičnom, misleći se pre svega na translucenost i inspiraciju njenim delovanjem, koju je pomenuta šeerbartska vizija uzdigla u domen mitskog, ali i futurističkog:

73

Bezvremenost staklenog ornamenta i staklenog mozaika

(...) Ovi veličanstveni materijali nisu vremenom prevaziđeni; oni su opstajali hiljadama i hiljadama godina. Za žaljenje je što nisu zaštićeni od opakih ruku, ali od njih nije sačuvan ni tvrdi granit (...)

Ali nećemo jadikovati. Nadajmo se da će staklena arhitektura unaprediti ljude i u etičkom pogledu. Čini mi se da je to glavna prednost blistavih, koloritnih, mističnih i uzvišenih staklenih zidova. Čini mi se da ova vrednost nije nekakva iluzija, već nešto što će biti stvarnost; čovek koji svakog dana gleda u lepote stakla, ne može više imati zle namere.⁹⁹

Šeerbartske vizije, kao i ideje zrelog modernizma su se iscrpele u pokušaju da čine deo nove budućnosti i deo drugačijeg poretka zasnovanog na otvorenosti i dobrobiti celog čovečanstva. Pa ipak, svedoci smo oživljavanja nekih aspekata i interesovanja za njihova nasleđa, iako su nemalo puta ove ideje lišene svojih inicijalnih okvira političkih i društvenih projekata i prevedene u estetizovanu i prijemčivu vizuelnu pojavu za divljenje. Emancipatorski kontekst, verujem, nikada sasvim neće biti zaboravljen, iako može biti skrajnut komercijalizacijom sadržaja i globalnim tendencijama. Ovaj element nastao je kao težnja za tim idejama, deleći svojim malim delom naivno-utopističku viziju da umetnost može bar malo dotaći pojedinca i samim tim učiniti

⁹⁹ Paul Scheerbart, nav. delo; 86.

(njegov) svet boljim. Kompozicija je takođe refleksija moje lične poetske prirode kao umetnice koja naginje mističnom i intuitivnom, katkad nauštrb svih drugih kvaliteta.

Može se zaključiti da je u projektu na neki način spojena fascinacija svetlom, mistično-spiritualnim aspektima, a naročito bojom, sa svedenom, minimalističkom konstrukcijom koja evocira estetiku visokog modernizma. To bi ujedno i bilo stapanje idealističkog i ekspresivnog sa industrijskim i realnim. Transparentnost je ključan deo priče o funkcionalističkoj interpretaciji moderne arhitekture. Nasuprot tome stoji ekspresivno shvatanje stakla koje bi trebalo, po prof. Eskilsonu shvatiti *dijaloški isprepleteno*, umesto suprotno.¹⁰⁰ Ova dva pristupa su kroz istoriju postojala paralelno i jedno ne mora značiti potpunu negaciju drugog, bar se tako ispostavilo u ovom projektu koji se i jeste bavio različitim čitanjima i doživljajima staklenih prizora. Naravno, uvek ostaje pitanje estetizacije i funkcije umetničkog dela u postavljenim okvirima funkcionisanja u umetničkom i vanumetničkom svetu. Kristalna palata bi se po drugačijem viđenju nekih tumača, umesto kao arhitekturni novitet, mogla gledati i iz ugla fetišizma i potrošačke kulture.¹⁰¹ Ona je na kraju i projektovana da bi izložila dostignuća industrije i mamila spektakularnošću spoljašnjosti i unutrašnjeg sadržaja. Pariske arkade su služile sličnoj svrsi, a i današnji izlozi i veliki tržni centri se takođe odlikuju jasnim izlagačkim prostorima visokog sjaja. Estetska dimenzija osvojila je savremene gradske pojave ponekad nemajući vezu sa suštinom koju predstavlja, ili možda baš nosi ovu odliku kao jedini oblik izraza, prividnog značenja bez uklapanja u realne potrebe i dodira sa ljudima i urbanim tkivom. „Neutralnost” stakla mogla bi se lako zamisliti u utopijskom i distopijskom svetu, jer uz asocijaciju na tehnologiju, mogu joj se pripisati različita svojstva i doživljaji koji i čine kompleksnijom sliku koju stvara.

2.

Stub je sastavljen od mat i sjajnih/transparentnih folija koje su različite providnosti i količine boje po svakoj vertikali. Visine je kao i prolaz, a širina je nešto veća od širine pojedinačnog polja (50 cm). Konstrukcija stuba je uzdužno spojena šarkama, tako da je ovu naizgled zatvorenu formu moguće razvući u jedan vid paravana, kao da se radi o manipulisanju staklenom kožom. Da bi se to naglasilo, jedno krilo je odškrinuto, i to ono do zida, što pruža posetiocima priliku da

¹⁰⁰ Stephen Eskilson, nav. delo; 11.

¹⁰¹ Isto, 12.

zavire u inače nedostupnu formu. Zvuk se čuje iz stuba i prostire se od kraja same galerije do početka postavke. Na postavci, dakle, možemo govoriti i ozvučenom objektu. Tonovi dopiru iz dubine i prisutno je blago odbijanje o plastiku zidova stuba. Zvučna refleksija zamišljena je kao dobar pandan vizuelnoj refleksiji i pročišćenim formama. Razmišljajući o zvučnom sloju, namera je bila da to bude nekontrasna linija, u skladu sa ostalim. Jedna ne previše ekspresivna muzička forma, meditativnog karaktera, čiji bi tonovi pojedinačno mogli odgovarati poljima. Na postavci je izvedena najosnovnija varijanta te ideje, kroz oslanjanje na jedinice izražavanja koje ne znače same po sebi ništa, već poput teksture i boje učestvuju u dejstvu na posmatrača.

Razmatrajući promene koje su nastupile sa inovacijama čoveka i njegovom životnom preorijentacijom na gradske ambijente, kompozitor Šejfer ukazuje na sveprisutnost buke i potrebu za stvaranjem humanijeg zvučnog okruženja i osveščivanje svakodnevnih zvučnih pojava te njihovo selektivno podsticanje ili eliminaciju. Kako primećuje, mašine su povezane sa moći i progresom¹⁰², a postoji i veza teritorijalnih proširenja zvuka sa imperijalističkim aspektima na zapadu.¹⁰³ Staklo je uz metal potislo zvuk drveta jer je krčenje šuma bilo neophodno za njihovu proizvodnju, a onda je zamenjeno plastikom sa njenim karakterističnim zvukom.

Šejfer zaključuje da je estetska klasifikacija nezahvalna zbog velikog udela subjektivnih, ali i kulturoloških aspekata. Kontekst zvuka čini sam zvuk često prijatnim ili neprijatnim, pokazujući da iako percepcijski slični zvukovi, oni mogu imati drugačije značenje i samim tim estetske vrednosti. Izopštavanjem iz konteksta, neki zvuci se odvajaju od asocijacije na svoj izvor i možda počinju da poprimaju aluzije na nešto sasvim drugačije prirode, naročito ukoliko su ponavljanjem dovedeni u mantrički oblik. Zvuk izložbe prati ovu ideju s obzirom da su prvobitni akordi odsvirani na gitari, instrumentu koji se ne razaznaje; doduše, samom obradom, taj zvuk je doveden u zvuk ambijenta koji se ponavlja sve dok se ne nametne slušaocu kao sveprisutan i konstantan. Ukupan zvuk ambijenta ili zvučni pejzaž izložbe bio bi ovaj zvučni sloj zajedno sa svim zvucima koji se pojavljaju u galeriji – dakle promenljivog karaktera sa jednom (snimljenom) konstantom, te je stoga promenljiv i njegov opis kao prijatnog i neprijatnog, u zavisnosti od okolnosti i pojedinaca sa sopstvenim preferencama i raspoloženjem. Namera zvuka je da pozove na kontemplativnu atmosferu, a kada je praćen ehom, dobija se utisak dodatne

¹⁰² R. Murray Schafer, nav. delo; 179.

¹⁰³ Isto, 90.

prostornosti. Svakako je drugačijeg ambijenta od onog što je Šejfer opazio kao štetnu praksu industrije i kompanije kada se ne konsultuju sa javnošću prilikom emitovanja različitih zvučnih efekata. Reč je o „beloj buci” u modernim građevinama, nazivanom *akustičnim parfemom*¹⁰⁴, upitnim konceptom koji služi da zamaskira određene zvuke, ali zapravo ne predstavlja dobro rešenje niti pristup zvučnom ambijentu.

3.

Dvodelni element u gornjem levom uglu poprečnog zida, na visini od oko 3 m, predstavlja odgovor na izazov koji predstavlja veličina prostora i savladavanje takve galerije. Taj izolovani par stoga akcentuje celokupni prostor i, zajedno sa ostalim elementima, pre svega folijama na podu, dinamizuje celu postavku i vezuje je za prostornost, koja bi inače ostala zjapeća praznina između nekoliko većih objekata.

Na sredini zida pričvršćena je matrica – ispolirana cinkana ploča vidljivog reljefa. U njoj se reflektuju detalji postavke i posetioci u njoj. Iako nenametljiva u odnosu na ostatak izložbe, na centralnoj je poziciji i poslednji je izložbeni deo koji zaokružuje i na neki način produkcijski i idejno razotkriva način na koji je rad koncipiran. Njena površina je grubljeg izgleda i možda je iznenađujuća za nekog ko nije zamišljao proces štampe. Kao objekat, ona svojim sjajem delimično upućuje na industrijski predmet, iako je manuelno štampana i polirana. Matrica je, iako reljefna i vrlo taktilna, nosilac još jedne virtuelne predstave na izložbi, poput ekrana „snima” posmatrača i elemente, delimično ih deformišući zajedno sa prostorom i u njoj se naglašava dualna priroda nosilaca slike. Ona je i simbol moći, a otisci su njena ogledala koja umnožavaju i uslovljavaju repetitivnost, tvoreći reprezentaciju formiranja slike u sistemski tok.

Medijski odnosi u višemedijskom delu. Grafika u višemedijskom delu.

Transparentnost i refleksivnost prožimaju postavku na različite načine, a u svom najočiglednijem vidu, kao fizički kvaliteti otisaka, nalaze se u različitim varijantama u celoj postavci. Takođe se

¹⁰⁴ Isto, 146.

očitavaju u odnosu prema digitalnim medijima i njihovom korišćenju. Pri nadzoru je korišćenjem kamere i ekranske slike vulgarizovana transparentnost – izloženost pogledu, da bi se gledanjem *kroz* ekran, upotrebljen kao providno sredstvo, situacija izvrnula u pravcu reflektivnosti, pogleda na samo prikazivanje, pogleda na sebe, izložbu. Takođe je problematizovan nedostatak transparentnosti, o čemu se govori u današnjem vremenu, i pitanje ko gleda koga. Na kraju, može se govoriti o otvorenosti čitanja i autorefleksiji u odnosu na samo delo – razmatranje višemedije i grafike relacijom materijala i medija. Lični pristup ogleda se u kombinovanju različitih dejstava medija koji zajedno pokušavaju da, pre nego što odgovore, postave dalja pitanja o savremenosti umetničkog dela i životnih okolnosti u kome delo nastaje, aktiviranjem usredsređenog pogleda, služeći se estetskim kvalitetima, ali i provlačenjem jednog osećaja distance i nedostupnosti. Višemedijsko delo **Refleksije grada – Principi grafike u funkciji vizuelizacije urbanog prostora**, čine različite medijske sastavnice: prvenstveno vizuelnu i zvučnu (čulna podela). Vizuelnu sastavnicu čine: dvodimenzionalne površine – grafika i ekranske slike koje su trenutni zapisi trodimenzionalne strukture – objekti, a zvučnu čine dva sloja, prethodno pripremljena ambijentalna kompozicija (*soundscape*) i diskretni zvučni eho nastao na licu mesta.



Detalj konstrukcije tunela

Mediji vizuelnog i zvučnog teku u istom smeru, odnosno, odražavaju sličnu ideju, čemu doprinosi pre svega izuzetan potencijal muzike, kao umetničkog načina izražavanja, da upija značenje u kontekstu u kojem se nalazi. Ove linije su, dakle, paralelne i istovremene, iako je vizuelna dominantna u odnosu na zvučnu. Ponavljanje jednog motiva je ono što odlikuje njihovu vezu, iako je u domenu realnog, koji je delimično poslužio kao inspiracija, zvuk umnožen u buku, koja je suprotna izložbenom rešenju. Svakako, nije ni likovno – vizuelni segment dat u svom mnoštvu kakvo je u svakodnevnom životu ali je ipak nešto bliže njemu. Redosled kojim se činiooci postavke opažaju je sledeći: pojavnost objekata, a odmah zatim i fokus na umnoženi pojedinačni grafičko-oblikovani modul, ekrani su zbog same organizacije prostora sledeći na redu – iako sadrže elemente pokreta, količinski su manje zastupljeni od dominantnih struktura. Zvuk je opažen retroaktivno, što znači da iako je sve vreme prisutan, tek se nakon nekog vremena osvešćuje kao posebni, a integrativni deo postavke. Ovo je moj subjektivni doživljaj i doživljaj nekolicine posetilaca, što ne mora značiti da je univerzalan, jer svaki posetilac dolazi sa sopstvenim iskustvom, afinitetima i pretpostavkama. U svakom slučaju, moguća je i promena pažnje, zapravo, ona je i logična u svom kruženju, kako se posmatrač i sam kreće kroz galeriju. Stvaranje ekranske slike samim pojavljivanjem u galeriji znači da bi delo moglo biti okarakterisano kao interaktivno, naročito s obzirom da je bez njega postavka nepotpuna, a tu je i mogućnost beleške i komunikacije preko aplikacije telefona.

Da bi se uspostavio pregled mogućnosti na koje je moguće razmatrati grafiku u višemedijskom delu, možda je najbolje ispratiti specifičan proces grafičkog oblikovanja i u odnosu na njega uspostaviti i evidentirati veze, sličnosti i razlike. Dževad Hozo autorski proces rada na grafici razvrstava u četiri faze¹⁰⁵:

I faza predstavlja konkretnu umjetničku nameru, likovnu ideju, tehnološko-eksperimentalnu, istraživačku i profesionalnu gestu, te društvenu pobudu i komercijalnu namjeru. (...) Prva faza bi mogla da odgovori na pitanje ZAŠTO, tj. na neke refleksije kojima se umjetnik iskazuje i kao društveno svjesno biće u vlastitom vremenu i prostoru, biće sa profesionalnom etikom, odgovorno za umjetničku ili društvenu opravdanost izvedbe i multiplikacije.

Deo umetničkog procesa grafike koji se odnosi na impuls na koji umetnik reaguje, može biti sličan sa namerama bilo kog, pa i višemedijskog, dela. Uzrok delovanja i iskazivanja

¹⁰⁵ Naredni izdvojeni pasusi koji opisuju faze procesa mogu se videti u Dževad Hozo, *Umjetnost multioriginala*, Mostar: Prva književna komuna, 1988, 472.

umetnika može biti različite prirode, od inspiracije savremenim svetom, ličnim stavovima, autorefleksivnim pristupom u odnosu na polje umetnosti i njegove procese, odnosno bavljenje unutrašnjim pitanjima umetničkih praksi, poput odnosa tehnika i medija i traženja sopstvene pozicije i doprinosa putem ličnog senzibiliteta. Višemedijska umetnost najčešće sadrži vizuelnu liniju, te je prikazanu predstavu moguće iskazati i putem grafičkog lista kao nosioca jedne od slika. On se dalje može uspostaviti u različitom odnosu sa drugim slikama, ukoliko postoje, po svojoj tehnici izrade i osobenim izražajnim sredstvima. U ovom projektu, gde je glavna vizuelna linija sastavljena iz nekoliko medija, od kojih je noseći grafički list koji je pre svega svojim opštim referisanjem na istorijsko-produkcijske okvire i načine stvaranja slike (a manje konkretne tehnike) ključan za autorku koja pokušava da svoje primarno umetničko iskustvo smesti u jedno vreme u kojem je on više relikv prošlog nego savremeni medij. Korišćenjem kompjuterskog ekrana koji istovremeno služi kao monitor i TV slika, uspostavlja se paralela između događaja ručnog umnožavanja ali i početaka industrijske štampe sa digitalnom revolucijom kojoj trenutno svedočimo. Grafički list se tako posmatra u domenu autorefleksivnog susreta, promišljanja načina stvaranja grafičke slike i njenih odlika, a uz vezu sa ekranom i zvukom, fokusiranje na sam doživljaj i proces opažanja kroz usmeravanje na skoro pa repetitivno izlaganje. Ideja je takođe da se manuelnost grafičkog otiska suoči sa tematikom savremenog, tehnološki obeleženog gradskog okruženja i da se iz tog susreta ostvari jedna dinamična sinteza sa postojećim iskustvima grada.

II faza predstavlja dio umjetničkog rada u kojemu se umjetnik opredjeljuje za oblikovanje konkretne likovne ideje, za formiranje predloška. Obuhvata elemente svrsishodnosti likovne namjere u kontekstu njegovog umjetničkog izraza i probleme adekvatnosti primjene izražajnih sredstava konkretne grafičke tehnike, u kojoj će postići maksimalnu izražajnost umjetničkog sadržaja, tj. zahtjeva na odgovor pitanja ŠTA, u kojemu se reflektuje modelacija ideje u moduliranom umjetničkom sadržaju predloška, koji ne mora odgovarati identitetu unikatnih umjetničkih disciplina.

Upotreba grafičkog medija u višemedijskom delu potencijalno donosi specifična polja koja se odnose na njegovu istoriju, tehnološke mogućnosti, kao i principe razmišljanja karakteristične za grafiku kao disciplinu. Suština grafičkog izraza često je zasnovana na ideji svedenog, pročišćenog i jasnog jezika, bilo da su izabrani motivi mimetičke ili apstraktnije prirode. Ovde je, međutim, sadržaj sama površina obrađena hemijskim postupkom karakterističnim za upotrebu u tehnici duboke štampe, krećući se na tankom području između

slikarskog i grafičkog pristupa. Takva odluka odgovara na pitanje „Šta?“ jer je razmatrana ideja same virtuelne slike koja se formira kombinacijom izvedenog i kao posledica materijala. Strukture na kojima se otisci nalaze stoga predstavljaju oblike intermedijskog iskaza: grafika – slika – skulptura.

III faza sadrži elemente odgovora na pitanje KAKO. U ovoj fazi umjetničkog rada primarni je interes usmjeren na oblikovanje tiskovne forme, originalne ploče ili ploča, kvantitativnim zasićenjem kvalitetom izražajnih sredstava. Obuhvatiće i probleme aktuelnog tehnološkog izraza, dati odgovore na aktuelnost utjecaja tehnike i istaći estetske stavove...

Cilj grafike u umetničkom smislu jeste stvaranje originalnog umnoživog umetničkog dela, čiji se iskaz formira jezikom tehnika koje upravo tu umnoživost omogućuju. Tehnike koje umetnik bira zavisi, razume se, od afiniteta i željenog iskazivanja jer je oblikovanje donekle ograničeno mogućnostima svake od njih. Način oblikovanja zarad sadejstva sa drugim medijima može se odrediti u odnosu na evociranje željenog konteksta koji nose tehnike, poput komunikativnosti i popularnosti digitalnog printa ili elitističnije pozicije manuelnih tehnika u metalu. Ono što je opšte poznato u grafičkom svetu, tradicionalne (ali i one novije) tehnike nose sopstvene mogućnosti i jezik oblikovanja, a specifična svojstva svake od tehnika učestvuju u izražavanju i prenošenju zamišljene skice. Ako se osvrnemo na korišćenu tehniku u ovom projektu – rezervaž i akvatintu kao postupke obrade cinkane matrice hemijskim putem – shvatićemo da je u pitanju znasta struktura različitih slobodnih oblika, gustina i veličina. Visoka štampa, odnosno, otiskivanje delova cinkane ploče koji nisu izjedeni kiselinom, odlikuje se ravnomernim nanošenjem odabranog tona boje. Dakle, u pitanju je kontrast jednolične plave površine i tačkastih oblika u njoj. Osim ovog dešavanja, vizuelna linija je prilično smirena i smeštena je u jasne okvire. U mom slučaju, izbor obrade metalne ploče i visoke štampe rezultat je pre svega referisanja na vlastito iskustvo i njegove primene na nov materijal. Tehnike u metalu ne smatram „pravim“ grafičkim tehnikama, ovde je njihova tradicionalnost iskorišćena u uporedne svrhe starog i novog.

U sopstvenom shvatanju i praktikovanju grafike, specifične odrednice pronašla sam u multipliciranju, ogledalskom tretiranju matrice i transparentnosti štamparskih slojeva prilikom rada u višebojnoj kombinovanoj štampi. Multiplikacija otisaka i tradicionalno manuelno otiskivanje, ostavlja prostore za suptilne razlike otisaka po samostalnoj odluci autora, a opet u okvirima opštih tehničkih pravila o profesionalnom kvalitetu i u skladu sa savremenom praksom

tzv. varijabilnog tiraža. Ogledalski odnos otiskivanog i otisnutog je svakako odlika imanentna samom principu otiskivanja, a kada se radi o umetničkom oblikovanju, autor mora da ima u vidu sliku koja treba da je inverzna u odnosu na željeni ishod. Time, naravno, umetnik dolazi u zahtevnu poziciju da „imitira” svežinu prvobitnog predloška, tako da, iako umnožena, slika deluje kao da je neponovljiva i da je nastala „u dahu”. Ovo je svakako opterećeno još tehničkim standardima i zakonima određene tehnike u kojoj se rad ostvaruje, pa „umetnik ogledala” mora insistirati na planiranju i slobodi kao istovremenim, iako na prvi pogled, suprotnim, principima. U ovom projektu, predložak je sačinjen iz polja, odnosno njegove boje i teksture, te je promena u ogledalskom smislu sadržaja u odnosu na matricu manje očigledna, a ova igra je naglašena transparentnošću folija i mogućnošću da se otisak posmatra i sa svoje druge strane – njegovo stanje s one strane transparentnosti je ogledalsko. Razlika se vidi i u reljefu, odnosno upoređivanju struktura i odnosa visoko–udubljeno i utiska koji vizuelno formira, a koji je, naravno i zbog prirode samog metala, drugačiji od otiska plastične folije. Višebojna štampa je prisutna u građenju različitih preklopa, pre svega u boji, ali i u teksturi klasične grafike. Slojevitost otisnutih partija tehnički je praćena sa više matrica i njen redosled određuje se u mogućnosti kombinacija, u skladu sa željama i namerama. Projekat uglavnom čine jednoslojni otisci, kao što je više puta pomenuto, bez konkretne kompozicije. Plavo polje – na neki način referira na element prozora sa grafike koja prva tretira ovu temu – označava izvesno dalje apstrahovanje i nadgradnju ličnog istraživačkog procesa. Ono je i jedan sloj, „glavni sloj”, u gradnji vizuelnih senzacija, onaj koji sadrži i omogućava sve druge. Celokupna vizuelna struktura bazirana je na jednom sloju koji je umnožen i sam sa sobom gradi različite odnose i varijacije. On funkcioniše kao podloga, s obzirom da konačnu sliku upotpunjuju: kretanje publike i promene nastale svetlosnim uslovima.

IV, posljednja, faza obuhvata ambivalentne elemente umjetničkog i umjetnikovog proizvodnog rada, a odgovara na pitanje KOLIKO, koje nije ovisno samo od umjetničkog kvaliteta nego više od društvenih potreba, aspiracija, kulturne politike, zakona ekonomije (ponude i potražnje) itd.

Otisak se tradicionalno izlaže samostalno, u okviru kolektivnih ili samostalnih izložbi, a logično, zbog svoje umnoživosti dostupniji je potencijalnim kupcima. Doživljaj i vrednost su, kao i kod slike, određeni na osnovu njenog samostalnog izražajnog kvaliteta, ili eventualno u sklopu opusa umetnika, ali na njih utiče i količina u tiražu, što je grafici svojstveno kao

umetničkoj delatnosti. U sklopu višemedijskog dela, ona može poprimiti jedan posve drugi kontekst koji bi uglavnom značio promenu merkantilnog aspekta, a mogao bi više da referiše na samu ideju umnožavanja. Stoga, odgovor na pitanje „Koliko?“, u višemedijskom delu mogao bi da ode iz profitabilnog u područje umetničkog sredstva ili cilja, ukoliko se oni zasnivaju na ponavljanju, ali i ideji procesa ručne štampe ili, uopšteno, pristupa. Pozicioniranje u odnosu na originalnost u ovom projektu je sledeća: grafički postupak se nalazi u sklopu višemedijskog dela i kao takav predstavlja neotuđivu komponentu, te zato otisci odstupaju od standardizovanog obeležavanja. Oni su u nekoj vrsti procesa, dok god se nalaze u ovom obliku, jer deluju u međuodnosima sa drugim elementima i više referišu na grafički proces nego što su posebne autonomne umetničke celine. Kao što posmatrač čini završni deo postavke zbog njegove pojave na ekranu, tako grafički list ovde nosi značaj stupajući u uporedni mehanizam. Stoga smatram da je grafička vizuelna sastavnica u zavisnom određenju u odnosu na višemedijsko organizovanje. Kada bi se ovi otisci izdvojili iz celine, bili bi potpisani i obeleženi, pohranjeni u tiraž, i dobili bi drugačiju pažnju od one koju zauzimaju u projektu, iako je problematika kojom se bave prilično slična. U procesu štampanja za projekat **Refleksije grada – Principi grafike u funkciji vizuelizacije urbanog prostora** umnožavanje je tretirano kao nužna osobina slika grada i njegovih ogledalskih ponavljanja, s tim što je došlo do variranja otisaka, tj. prozora, na više nivoa. U odnosu na teksturu, mnogi otisci imaju razlike nastale tokom samog procesa otiskivanja, u finim nijansama struktura, manje ili više zapušanim, sa ili bez trunki koje sprečavaju da boja bude potpuno otisnuta. Što se boje tiče, namerno gradiranje otisaka drugačijim količinama boje donelo je fine, tek naslućene razlike, pa se posmatrač mora upustiti u kontemplativnije ili senzibilnije stanje, kako bi te razlike uočio.

Upravo na ovim kvalitetima uspostavljena je veza sa gradskim ambijentom i višemedijskim delom: bavljenjem, posmatranjem, promišljanjem o viđenom i iluzivnom, mnogostrukim dejstvima medija koji to omogućuju, ili pak, sa druge, strane otežavaju. Grafika se može, upravo hodajući na liniji sopstvenih odrednica, upustiti u tvorbu jednog višemedijskog dela, i kao jedna od medijskih linija ponuditi ne samo svoj vizuelni sadržaj već i grafici imanentne principe, problematiku umnožavanja, građenja vizuelne slike, opažanja, komunikacije i odnosa prema sopstvenoj tehnici. Čini se da je destabilizacija pojma i onoga što grafika podrazumeva s jedne strane doprinelo širenju i obogaćenju likovno-izražajnih mogućnosti i

sredstava umetnika, a sa druge, grafika je otvorila relevantna i validna pitanja o granicama i uspostavila sebe kao deo savremenih sveprožimajućih praksi i razmišljanja.

Na kraju, trebalo bi spomenuti Hozovu opservaciju po izlaganju ovih faza:

Ističući tih nekoliko momenata iz kompleksnije shvaćenog grafičarovog umjetničkog rada, nameće se konstatacija o umjetničkoj, ali i kulturnoj, društvenoj, političkoj, ekonomskoj i proizvodnoj moći originalne grafike sa svim problemima koji proizilaze iz odnosa umjetnik – društvo, umjetnik – galerija, umjetnik stvaralac – reproduktivac i umjetnik – tržište.

Pozicija umetnika u današnjem svetu obeležena je mnogostrukošću pristupa, kombinacija i više nego ikad dostupnijim tehnološko-medijskim sredstvima. S druge strane, ovaj prividni izbor, često je ograničen realnošću životnih uslova, novčanim i vremenskim aspektima. Višemedijska umetnost je u kontekstu ovog rada idealna za promišljanje grada, jer omogućuje sagledanje i uključivanje različitih činioaca urbanog života – zvučni pejzaž, mnoštvo slika, pokret. Ona je moguće sredstvo iskazivanja ambijenta i događaja, u galerijskom i vanjskom prostoru. Aktualnost ovakvih umetničkih dela više se ograničava na lične ambicije i opšte umetničke tendencije unutar stručnih krugova, pošto uglavnom nije podsticana ekonomski u lokalnom kontekstu i dalje je od pozicioniranja na području rada i tržišta nego što je recimo slučaj sa jednomedijskim radovima. Imajući privilegiju, makar trenutnu, da zakoračim u ovaj projekat u vreme nesigurnosti, stekla sam uvid u izvesne promene umetnika ali i posmatrača, koje su u vezi sa elementima razmatranim u samom delu. Služeći se korisnim štivom Ane Fridberg, istakla bih još njeno zapažanje: *ako su flaneri bili modeli subjekta u devetnaestovekovnom i dvadesetvekovnom modernizmu, multitasker je njihov naslednik u XXI veku.*¹⁰⁶

Druge mogućnosti i potencijalni nastavak istraživanja

Izbor prostora u kome se izložba postavlja od velikog je značaja, tim pre što elementi treba da se stope u komunikaciju sa prostornom celinom i formiraju međusobne odnose na osnovu postojećeg zatečenog stanja. To, svakako, ostavlja brojne mogućnosti autorki da menja redosled, raspored i broj elemenata a samim tim i stvori različite kompozicije i atmosfere. U manjim prostorima elementi dobijaju na značaju i čine se većim, u fragmentiranim postoji prilika

¹⁰⁶ Ane Friedberg, nav. delo, 247.

za prekranje kretanja i doživljaja, u onim koje sadrže stakla izloga uvodi se još jedan sloj koji bi komunicirao sa spoljašnjim. Važno je naglasiti i da izvedeni projekat, kao i svi drugi oblici postavke postojećih elemenata, ima veoma veliki potencijal kada je reč o svetlosnom aspektu, što je na samoj izložbi ostalo neistraženo, usled osnovne varijante jako osvetljenog prostora. Mogućnosti koje pruža osvetljenje mogle bi poslužiti u izgradnji različitih atmosfera i efekata površina, i ostvariti gotovo scensku ulogu.

Kao što je u prethodnim segmentima teksta pomenuto, postojale su različite tačke u toku istraživačko-stvaralačkog procesa gde je trebalo odlučiti kojim linijama će projekat nastaviti da se razvija. Najpre bih se svakako mogla osvrnuti na sam početak, odnosno ono što je sledilo nakon prvobitne ideje o radu na višemedijskom projektu u kome će se odabrani motivi koristiti. Fotografisanjem je prikupljen raznovrsan foto, video, pa i audio-materijal koji bi, u alternativnoj verziji projekta, mogao da se revidira i potom odabrere drugačiji fokus pri samoj klasifikaciji materijala. No, za te mogućnosti moglo bi se napisati čitavo jedno spekulativno poglavlje, ovde je bitno napomenuti da je projekat u tom smislu moguće zamisliti kao seriju projekata koji razmatraju ogledalske i/ili prozirne slike u određenim kontekstima (umesto potpuno apstrahovane slike, mogla bi biti ona koja koristi figure prolaznika-istraživača, umesto velikih površina mogla bi se istraživati igra kolažnih detalja, umesto anonimnosti staklene površine mogla bi se analizirati specifična lokalna arhitektura sa svojim socijalnim kontekstom, ili u odnosu na građevine koje su simboli globalne ideološke matrice, itd.). U kontekstu zvuka, kao što je već naglašeno, izložbena postavka je sadržala najjednostavniju varijantu. Osim pojedinačnih tonova, u cilju kompleksnije razrade, mogu biti odabrani gradski zvuci sa snimljenih lokacija u različitim uzročno-posledičnim odnosima sa vizuelnim poljima. Što se tiče samih struktura, sve neizvedene varijante poseduju potencijal za dalju razradu, u postojećim predloženim ili pak sasvim drugim dimenzijama i razmerama. Postojale su ideje o postavljanju malih ekrana u logici struktura tako da se snimci vizuelno utapaju ili kontrastiraju folijama u zavisnosti od kretanja u galeriji. Takođe, ekranske slike bi bilo dobro isprobati u sistemima sličnih struktura. Posve drugačiji utisak bi svakako bio da je prilikom razmišljanja o ekranskoj slici, prevagnula ideja o projekciji. U smislu sadržaja jedne drugačije postavke sa projekcijama, mogao je biti to sam grad kao tema ili motiv prirode kao kontrastno okruženje. Zamisao velike slike ambijentalnog zvuka koja se projektuje na jedan element u galeriji, ali se posledično reflektuje na druge folije zbog osobina materijala, sastoji se iz smene tri različite jednodominantne

situacije: snimak neba, plošne i relativno jednolične površine, snimak homogene mase zelenila, snimak pročišćenog kadra gradskog ambijenta. Ovi snimci bi se neprekidno emitovali i uspostavljali različite ambijentalne kvalitete. Vezu sa prirodom videla sam i u mogućnostima unošenja pravog bilja većih dimenzija (onakvog tipičnog za korporativne enterijere) unutar samih struktura. Biljke izložene unutar oslikanih folija ili matiranih translucenčnih površina otvorile bi jedno razmatranje materijala, živog i neživog, prirode i prostora, divljeg i savladanog. Takođe je postojala ideja o iznošenju elemenata u urbani prostor i prirodu i malim gradskim intervencijama. Varijacije određenih elemenata, od onih jednostavnijih, do većih, poput tunela, omogućile bi igru sa različitim kontekstima – primera radi, postavku u unutrašnjosti staklene zgrade sa jasnim referisanjem ili prostornim usmerenjem ka staklu, (p)ostavljanje jednog dela izgubljenog u nepreglednom zelenilu ili pak kako okružuje gradsko drveće. Ovi delovi bi se mogli seliti a njihov boravak u tim ambijentima dokumentovati i izložiti pri jednoj galerijskoj formulaciji tih istih elemenata. Naposljetku, i samo polje moglo bi biti drugačije varirano, u posve drugim bojama i čak promenljivim, ali opet tipiziranim sadržajima.



Zaključak

Razmatranjem grada uočila sam mnogolikost elemenata i efekata koji su sastavni deo savremene priče o gradu. Hodanje gradom, koji podrazumeva kolaž građevina, ljudi i događaja, predstavljalo je uzbudljivo izmeštanje u odnosu na svakodnevnu praksu putovanja od jednog do drugog odredišta. Logikom razdvajanja, grupisanja i generisanja utisaka postavljeni su osnovni skupovi opaženog a samim tim i mogućnosti daljeg rada. Mnogostrukost značenja pojmova bila je vrlo inspirativna, gotovo koliko i sam audio-vizuelni materijal. Od nedostatka transparentnosti koja je simulirana fizičkim pojavama stakla, preko ideje otvorenosti pristupa u komunikaciji i gradnji, do društva nadzora i kontrole; od proročkog i magijskog reflektivnog, preko vizuelnih efekata i zavodljivosti arhitektonskog stakla, do psiholoških teorija i svesnog (samo)promišljanja: priča o transparentnosti i reflektivnosti može pokriti široki dijapazon ljudskog delanja, mogu se izraziti brojni aspekti jedne civilizacije koja je pomenutim pojavama toliko fascinirana i od kojih je načinila različite, katkad, kontrastne kontekste. Moj pristup je bio pre svega umetnički put jedne radoznale istraživačice koja je i sama „podlegla” privlačnosti ovih pojava. Svakako je ovo istraživanje ostalo nekompletno za mnoge primere koji su zbog fokusa na umetnički karakter rada ovoga puta izostavljeni.

U prvom delu, videli smo različite konotacije pojmova i njihove međusobne susrete. U drugom delu čitaoci su upoznati sa metodama koje su postupno gradile, ali i pročišćavale sadržaj rada. Na kraju, delo je povezano navedenim okvirima i priča o umetničko-istraživačkom odnosu je kompletirana. Izvedeno delo moguće je sagledati kao jednu sublimaciju utisaka, kao početak (u odnosu na druge mogućnosti projekta), kao varijantu ili model (drugih pristupa, tj. mogućnosti) i kao kraj (rezultat pročišćavanja).

Transparentnost i refleksija stakla ključne su odrednice koje zajedno tvore sliku grada, formirajući zavodljive slike istovremeno bivajući posrednik pogledu ka drugim sadržajima. Kako je u tekstu i pokazano, ovi kvaliteti čitljiviji su u svome materijalnom obliku, evocirajući čistinu, uređenost i kontrolu. Fragilnost stakla je i u njegovoj slici, koja je, iako često upečatljiva, nestalna i neuhvatljiva. Sve ovo doprinosi specifičnoj virtuelnosti na koju se pozivaju i elementi

moje izložbene postavke koja se sastoji od fizičkih karakteristika materijala ukombinovanih sa većito promenljivim okruženjem. Značaj transparentnosti i refleksivnosti u doživljaju grada je mnogostruk – fizički kvaliteti i njihovo svesno oblikovanje mogu preneti jedan skup vrednosti, koji može pak biti obojen različitim društvenim ideologijama i pojmovnim značenjima. Povezivanje te sfere sa grafikom i njenim principima ispostavilo se kao gotovo prirodan način izražavanja jedne repetitivnosti ali i skupa starog i novog, progresivnog i represivnog, mantričkog, eteričnog i racionalnog. Statični, ali varijabilni, otisak poslužio je kao osnova za vizuelizaciju grada, podlogu kretanjima i uodnošavanja simultanih slika. Umnoženi otisci funkcionišu kao prozorska polja modularnog karaktera gradskih pejzaža, time otvarajući i pitanja medijske produkcije i uspostavljanja veza sa gradskim ambijentom. Novi aspekti medija i gradova idu u korak sa vremenom. *Kuća je mašina za stanovanje (Une maison est une machine-à-habiter)* – čuvena Korbizjeova krilatica, koja se odnosila na funkcionalističke principe, mogla bi se tumačiti u novom ali i potencijalno distopijskom duhu, ne samo primenom na neke primere savremenog stambenog enterijera, već možda prvo na komercijalne zgrade sa svim pratećim elementima „pametnog” i visokotehnološkog karaktera, a onda potencijalno i na čitave urbane zone i gradove budućnosti. Telefoni kao jedan od poslednjih nastavaka pređašnjih ekranskih nastojanja, bliži su telu nego ikad. Mogućnosti prenošenja, produkcije i manipulacije informacijom mogu se iskoristiti i umetničkim praksama, ne samo kao puko sredstvo već sa referencama na medijsku ulogu koja oblikuje naš način posmatranja i doživljaj sveta. Staklo, takođe posrednik pun značenjskog potencijala, odgovara digitalizovanoj, sterilnoj, dis/utopijskoj budućnosti, i spremno je da se na njega upiše šta god čovečanstvo bude odlučilo. Polazište grafičkog medija predstavlja i bitnu sponu manuelnog rada sa užurbanim urbanim napretkom; ova suptilnost daje i osobenu privlačnost celokupnoj slici i verovatno predstavlja razlog zbog čega je rad u velikoj meri prihvaćen drugačije nego „hladni” stakleni eksterijeri, uprkos korišćenju jednog veštačkog materijala kao što je plastična podloga folije. Vizuelizacija grada u tom smislu stoji na višeznačnoj poziciji, neopredeljena po pitanju striktno negativnih ili pozitivnih aspekata, iako ih u sebi svakako sadrži.

Literatura

Bibliografija

Anderson Miranda, ed, *The Book of the Mirror – An Interdisciplinary Collection exploring the Cultural Story of the Mirror*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008.

Baudrillard Jean and Jean Nouvel, trans. Leonardo Kovačević, *Singularni objekti – Arhitektura i filozofija*, Zagreb, AGM, 2008.

Benjamin Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn. San Diego: Harcourt, Brace & World, 1968, pp. 219-254.

Bolter Jay David and Diane Gromala. *Windows and Mirrors: Interaction design, Digital art, and the Myth of Transparency*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

Bodrijar Žan. *Prozirnost zla: ogled o krajnosnim fenomenima*, Novi Sad, Svetovi, 1994.

Coverley Merlin. *Psychogeography*, Pocket Essentials, Harpenden, 2006.

Elkadi Hisham. *Cultures of Glass Architecture*, Hapshire, Ashgate Publishing Limited, 2006.

Eskilson Stephen. *The Age of Glass, A Cultural Story of Glass in Modern and Contemporary Architecture*, New York, Bloomsbury Academic, 2018.

Frempton Kenet. *Moderna arhitektura, kritička istorija*, Beograd, Orion Art, 2004.

Friedberg Anne. *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

Grafika na ivici – grafika i njena granična područja u 21.veku, međunarodni simpozijum, 2009.

Hannula Mika, Juha Suoranta and Tere Vaden, *Artistic Research – theories, methods and practices*, Helsinki, Academy of Fine Arts, 2005.

Hozo Dževad. *Umjetnost multioriginala*. Mostar: Prva književna komuna, 1988.

Jameson Frederic. *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, Beograd, KIZ Art Press, 1995.

Jedan vek grafike, Srpska akademija nauke i umetnosti, Beograd, 2003.

Manovich Lev. *The Language of New Media*, London, MIT Press, 2001.

Mondloch Kate. *Screens: Viewing Media Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Pendergast Mark. *Mirror, Mirror: A History of Human Love Affair with Reflection*. New York: Basic Books, 2003.

Rokeby David. *Transforming Mirrors: Subjectivity and Control in Interactive Media*, in *Critical Issues in Electronic Media*, edited by Simon Penny, New York, State University of New York, 1995.

Rowe and Slutsky, *Transparency: Literal and Phenomenal* u Colin Rowe, *The Mathematics of Ideal Villa and Other Essays*, The MIT Press, Cambridge Mass.: London, 1976.

Schafer R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, New York, A.Knopf, 1977.

Scheerbart Paul, *Glasarchitektur*, Berlin, Verl.der Sturm, 1914.

Schinitch Christian, ed. et al. *Best of Detail: GLASS* . Munich: DETAIL, 2014.

Šuvaković Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011.

Vidler Anthony. *The Architectural Uncanny*, 1992.

Vebografija

Aratani, Lauren. *Buildings are killing up to 1bn birds a year in US, scientists estimate*, The Guardian, 4.7.2019, https://www.theguardian.com/environment/2019/apr/07/how-many-birds-killed-by-skyscrapers-american-cities-report?CMP=fb_gu&utm_medium=Social&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR02_hLBrLWVs6EEF0iuDr5LFXGCFqjbvQfzMnCWl8xPQiH4V72emcikANU#Echobox=1554622362

Balkin, Jack M., *How Mass Media Simulate Political Transparency*, Faculty Scholarship Series. Paper 259, 1999. http://digitalcommons.law.yale.edu/fss_papers/259

Editorial, *The Guardian view on Google and Toronto: smart city, dumb deal*, Guardian, 5.2.2018, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/feb/05/the-guardian-view-on-google-and-toronto-smart-city-dumb-deal>

Graham Gary. *Too-smart cities? Why these visions of utopia need an urgent reality check*, Guardian, 13.3.2014, <https://www.theguardian.com/cities/2014/mar/13/too-smart-cities-visions-utopia-reality-check>

Islami Seyed Yahua. *The Opacity of Glass – Rethinking Transparency in Contemporary Architecture*, International Journal of Architecture, Vol.1, No.2, 2011.
<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.861.4327&rep=rep1&type=pdf>

Kosho Sabu. *On Seiko Mikami's World, Membrane and Dismembered Body*, V2_, Institute for the Unstable Media <http://v2.nl/archive/articles/on-seiko-mikamis-world-membrane-and-the-dismembered-body>

Krauss Rosalind. *Grids*, October, Vol.9, 1979, 50-64, MIT Press,
<http://www.jstor.org/stable/778321>

Marković Jelena. Doktorski umetnički projekat *Poezije u kretanju*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2014, <http://eteze.arts.bg.ac.rs/>

Naughton John. *'The goal is to automate us': welcome to the age of surveillance capitalism*, Guardian, 20.1.2019.
<https://www.theguardian.com/technology/2019/jan/20/shoshana-zuboff-age-of-surveillance-capitalism-google-facebook>

Radovanović Vladan, zvanični sajt: <http://www.vladanradovanovic.rs/vokovizuel.html>

Saval Nikil. *Philip Johnson, the Man Who Made Architecture Amoral*, The Newyorker, 12.12.2018, <https://www.newyorker.com/culture/dept-of-design/philip-johnson-the-man-who-made-architecture-amoral>

S.n, Nam June Paik's TV Buddhas – His best-known work, <https://publicdelivery.org/nam-june-paik-tv-buddha/>

Stranica platforme Nowness, <https://www.nowness.com/series/dark-web/windows-jason-allen-lee>
<https://www.nowness.com/series/dark-web/windows-jason-allen-lee>

Tarel, Džejms, zvanični sajt: <http://jamesturrell.com/about/introduction/>

Takei Mariko. *Seiko Mikami*, 24.3.2010, Shift,
http://www.shift.jp.org/en/archives/2010/04/seiko_mikami.html

Wearing Gillian. *As seen from your window...*, Guardian, 3.4.2016,
https://www.theguardian.com/global/2016/apr/03/as-seen-from-your-window?CMP=fb_a-culture_b-gdnculture

Žilet Frenk, zvanični sajt: <https://www.frankgillette.com/wipe-cycle>

Spisak reprodukcija

| | |
|---|-----------|
| Pikaso, <i>Klarinetista</i>..... | 10 |
| https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pablo_Picasso,_1911-12,_L%27Homme_%C3%A0_la_clarinette_(Man_with_a_Clarinette),_oil_on_canvas,_106_x_69_cm,_Museo_Thyssen-Bornemisza,_Madrid.jpg | |
| Brak, <i>Portugalac</i>..... | 10 |
| http://www.georgesbraque.net/portuguese/ | |
| Gropijus, krilo zgrade Bauhauasa..... | 11 |
| Foto: Mewes in de-Wikipedia | |
| https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=165180 | |
| Korbizje, Vila u Garšu..... | 11 |
| Foto:Cemal Emden | |
| https://divisare.com/projects/199431-Le-Corbusier-Villa-Stein | |
| Antonelo da Mesina, <i>Sv. Jeronim</i>..... | 14 |
| https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=147583 | |
| Molitvenik Marije Burgundske..... | 17 |
| https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=64645096 | |
| https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=64647713 | |
| Kaspar Fridrih David, <i>Pogled iz umetnikovog ateljea</i>..... | 17 |
| https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich - Blick aus dem Atelier des K%C3%BCnstlers.jpg | |

| | |
|---|----|
| Odilon Redon, <i>Dan</i> | 17 |
| https://www.metmuseum.org/art/collection/search/359761 | |
| Bil Viola, <i>Veiling</i> | 18 |
| https://www.pedagogie.ac-nantes.fr/arts-plastiques-insitu/enseignement/pistes/l-ecran-le-temps-le-spectateur-924131.kjsp?RH=OR | |
| Edoardo Trezoldi, <i>Gharfa</i> | 20 |
| Foto: Roberto Conte | |
| https://www.dezeen.com/2020/01/10/gharfa-pavilion-edoardo-tresoldi-studio-studio-studio-saudi-arabia/ | |
| Džilijan Vering, <i>Your Views</i> | 20 |
| https://yourviewsfilm.com/about/ | |
| Džejson Li, <i>Windows</i> | 22 |
| https://vimeo.com/252543610 | |
| Do Ho Su, <i>Home Within Home</i> | 22 |
| https://www.wallpaper.com/art/sheer-will-artist-do-ho-suhs-ghostly-fabric-sculptures-explore-the-meaning-of-home#0_pic_3 | |
| Velaskez, <i>Mlade plemkinje</i> | 28 |
| https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las_Meninas_01.jpg | |
| Daniel Rozin, <i>Wooden mirror</i> | 33 |
| https://bitforms.art/pdfs/bibliography/monaghan/2017ArtDaily.pdf | |
| Seiko Mikami, <i>World, membrane and the dismembered body</i> | 33 |
| https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/world-membrane-and-the-dismembered-body.html | |
| Širin Abedinirad, <i>Heaven on Earth, Evocation</i> | 35 |
| http://www.shirinabedinirad.com/heaven-on-earth | |
| Džejms Tarel, <i>Ganzfeld</i> | 37 |
| Foto: Florian Holzherr | |
| http://jamesturrell.com/work/dhatu/ | |
| Jajoi Kusama, <i>Infinity Mirrored room</i> | 37 |
| Andrew Toth/Getty | |

| | |
|---|----|
| https://www.thedailybeast.com/yayoi-kusamas-infinity-mirrored-room-madness-takes-manhattan | |
| Džozef Pakston, Kristalna palata..... | 39 |
| https://www.britannica.com/topic/Crystal-Palace-building-London#ref27709 | |
| Bruno Taut, <i>Stakleni paviljon</i> | 41 |
| https://en.wikipedia.org/wiki/Glass_Pavilion#/media/File:Taut_Glass_Pavilion_exterior_1914.jpg | |
| Mis van der Roe, zgrada <i>Sigram</i> | 43 |
| https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Seagrambuilding.JPG | |
| Norman Foster, kupola Rajhstaga..... | 49 |
| Foto: Mike Peel | |
| https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reichstag_dome_tour,_Berlin,_2014-58.jpg | |
| Rem Kolhas, <i>Centralna biblioteka u Sijetlu</i> | 49 |
| Foto: Lara Swimmer | |
| https://www.architectmagazine.com/design/revisiting-rem-koolhaass-central-library-and-peter-bohlins-city-hall-in-seattle_o | |
| Santjago Kalatrava, <i>Grad umetnosti i nauke</i> | 49 |
| Foto: Diliff, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hemispheric_Twilight_-_Valencia,_Spain_-_Jan_2007.jpg | |
| Detalj dvorane <i>Harpa</i> | 49 |
| https://www.dezeen.com/2011/08/25/harpa-concert-and-conference-centre-reykjavik-by-henning-larsen-architects/ | |
| Prodavnica <i>Šanel</i> | 49 |
| https://www.mvrdv.nl/projects/240/crystal-houses?photo=4389 | |
| <i>Burdž Kalifa</i> | 53 |
| Foto: Abrar Sharif/Dreamstime.com | |
| https://www.britannica.com/topic/Burj-Khalifa | |
| Marija Sibinović, <i>Odrazi</i> | 58 |
| Marija Sibinović, <i>Brodaska rapsodija</i> | 59 |
| Marija Sibinović, <i>Tajnovito</i> | 59 |
| Marija Sibinović, <i>Stakleni pejzaž</i> | 60 |

| | |
|---|-----|
| Jedna od pariskih arkada..... | 63 |
| https://www.researchgate.net/figure/A-picture-of-one-of-the-Arcades-in-Paris-at-their-peak_fig12_304052754 | |
| Fotografije nastale tokom istraživanja..... | 70 |
| Frenk Žilet i Ira Šnajder, <i>Wipe Cycle</i> | 87 |
| Foto © ZKM Center for Art and Media, Franz J. Wamhof | |
| https://zkm.de/en/artwork/wipe-cycle | |
| Den Grejem, <i>Present Continious Past(s)</i> | 88 |
| http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/image.asp?imag=/documents/oeuvres/normal/GR/AH/GRAHAM-PRESENTCONTI-1974-8_1.jpg&lg= | |
| Piter Kampus, <i>Interface</i> | 88 |
| http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/image.asp?imag=/documents/oeuvres/normal/CAMP/CAMPUS-INTERFAC-1972-5_2.jpg&lg= | |
| Fotografije sa otvaranja izožbe, I i II prozor..... | 97 |
| Pogled iz unutrašnjosti tunela i pogled kamere na tunel..... | 98 |
| Deo postavke, III i IV prozor..... | 106 |
| Podna kompozicija i unutrašnjost stuba..... | 107 |
| Detalj konstrukcije tunela..... | 112 |
| Odras u matrici..... | 120 |

Fotografije izložbe doktorskog umetničkog projekta: **Boris Mirkov**

Lektor: **Milena Radić**

Biografski podaci

Rođena 1989. u Beogradu, završila osnovne diplomske 2012. i master studije 2013. godine na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu, u klasi prof. Mirjane Tomašević, odsek grafika i knjiga. Učestvovala na oko 50 kolektivnih izložbi, u zemlji i inostranstvu. Samostalno izlagala sedam puta. Učesnica kolonija i radionica. Članica ULUPUDS-a od 2015. Od 2016. angažovana pri nastavi na predmetu *Grafika*, na Fakultetu primenjenih umetnosti. Živi i radi u Beogradu.

Samostalne izložbe (7)

- *Tri subjektivne dimenzije*, priredila mr Mirjana Tomašević (3 izlagača), Velika galerija Doma kulture Studentski grad, Beograd, 26.02 - 8.3.2014.
- *Odrazi*, Galerija *Jovan Kjuvliev*, Sliven, Bugarska, 15.05 - 30.05.2014.
- *Ogledalo grada*, Kuća Đure Jakšića, Beograd, 02.12 - 15.12.2014.
- Marija Sibinović, grafike i slike, Gradska galerija Mostovi Balkana, Kragujevac, 2 -14.10. 2015.
- *Pogledi*, izložba slika, Galerija moderne umetnosti Narodnog muzeja u Smederevskoj Palanci, 29.9 - 18.10.2016.
- *Fragmenti*, izložba malih formata, Mala galerija ULUPUDS-a, Beograd, 17-26.10.2016.
- *Reflexiones*, izložba grafika, galerija Fernando Vilčis, Halapa, Meksiko, 5.10 -20.10.2017.

Kolektivne izložbe /izbor/

- *Mexico Elemental, Tierra, Cielo, Mar y Fuego*, Ambos Galeria de Arte y Artefactos, Puerto Vallarta, Mexico, 2014.
- *Majska izložba grafike beogradskog kruga 2014*, Grafički kolektiv, Beograd, 2014.
- *Prolećna izložba ULUS-a*, Umetnički paviljon *Cvijeta Zuzorić*, 2014.
- *Restart*, 46. majska izložba ULUPUDS-a, Beograd, 2014.
- *International Biennial Print Exhibit: 2014 ROC*, Tajvan, Kina.

- *Drugo međunarodno trijenale grafike*, Umetnički paviljon *Cvijeta Zuzorić*, Beograd, 2014.
- *Sedmo međunarodno trijenale grafike*, Sofija, Bugarska, 2014.
- *Overbooked*, izložba umetničkih knjiga, u okviru saradnje sa studentima Univerziteta umetnosti u Beogradu, The Harry Wood Art Gallery, Arizona State University, USA, 2015. (pohvala)
- *48. Majska izložba ULUPUDS-a*, Galerija RTS – Beograd, 2016.
- *VII međunarodna izložba, Umetnost u minijaturi*, Majdanart, Galerija Centra za kulturu, Majdanpek, 2016.
- Međunarodni projekat Srbije i Kanade, *Co-Create: Videti sebe u delu drugoga*, putujuća izložba (2017: Galerija savremene likovne umetnosti u Nišu, Galerija FLU u Beogradu, Gradska galerija Užice, 2018: Savremena galerija u Subotici, Kulturni centar Šabac), 2017.
- Međunarodno bijenale umetnosti na papiru i od papira *ARTiJA*, 2018.
- *Majska izložba grafike beogradskog kruga 2018*, galerija Grafički kolektiv, 2018.
- Međunarodno bijenale radova na papiru, Prijedor, 2020.
- Međunarodno bijenale grafike, Čačak, 2020.

Kontakt:

060 749 70 01

mara.sibinovic@gmail.com

Izjava o autorstvu

Potpisana **Marija Sibinović**

broj indeksa **A1/2013**

Izjavljujem,

da je doktorska disertacija / doktorski umetnički projekat pod naslovom

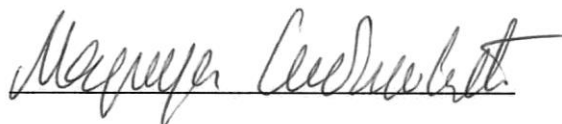
Refleksije grada

Principi grafike u funkciji vizuelizacije urbanog prostora

- rezultat sopstvenog istraživačkog / umetničkog istraživačkog rada,
- da predloženi doktorski umetnički projekat u celini ni u delovima nije bio predložen za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih fakulteta,
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršila autorska prava i koristio intelektualnu svojinu drugih lica.

Potpis doktoranda

U Beogradu, 15.9.2020.



**Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije
doktorskog umetničkog projekta**

Ime i prezime autora **Marija Sibinović**

Broj indeksa **A1/2013**

Doktorski studijski program **Višemedijska umetnost**

Naslov doktorskog umetničkog projekta **Refleksije grada**

Principi grafike u funkciji vizuelizacije urbanog prostora

Mentor: **dr um. Vladimir Milanović, docent**

Komentor: **dr Mariela Cvetić, red.prof.**

Potpisana **Marija Sibinović**

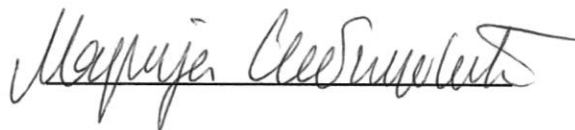
izjavljujem da je štampana verzija mog doktorskog umetničkog projekta istovetna elektronskoj verziji koju sam predala za objavljivanje na portalu **Digitalnog repozitorijuma Univerziteta umetnosti u Beogradu**.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora umetnosti, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta umetnosti Beogradu.

Potpis doktoranda

U Beogradu, 15.9.2020.



Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitet umetnosti u Beogradu da u Digitalni repozitorijum Univerziteta umetnosti unese moj doktorski umetnički projekat pod nazivom:

Refleksije grada

Principi grafike u funkciji vizuelizacije urbanog prostora

koji je moje autorsko delo.

Doktorski umetnički projekat predala sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno deponovanje.

U Beogradu, 15.09.2020.

Potpis doktoranda

