

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Интердисциплинарне студије

Вишемедијска уметност



Докторски уметнички пројекат

***Покрет и поглед – извођење линије из визуелне, звучне и кинестетичке белешке –
вишемедијска инсталација***

ауторка

Драгана Б. Стевановић

ментор

др ум. Иван Правдић, ред. проф.

Београд, август 2019.

Садржај:

I УВОДНИ ДЕО

- Предмет и уметнички циљ рада – апстракт и кључне речи
- Опис рада по целинама
- Вишемедијска уметност, чула и перцепција
- Пажња

II ПОЕТИЧКИ И ТЕОРЕТСКИ ОКВИР РАДА

A) 1. Покрет погледа

- Медијско и технолошко окружење на прелазу XIX и XX века
- Поглед
- Шта је слика?
- Фотографија
- Покрет и поглед у техници колажа и кубизму
- Апропријација и монтажа као поступак и начин мишљења

A) 2. Покрет тела

- О перцепцији телом
- Раздвајање чула по Меклуану и Крерију
- Рефлексије тела у уметничким појавама и правцима: Флукус и хепенинг, Гутаи и Буто

Б) Тишина и шум – промена перспективе слушања

- Фасцинација буком
- Тишина
- *Noise*, употреба шума у музици

Ц) Синестезија и кинестетички доживљај – простори мишљења и деловања

- Здружени простори мишљења и деловања
- Кинестезија као продужетак покрета и погледа

Д) О цртежу, линија као везивни елемент између мисли, покрета, погледа и звука

- Цртачки перформанс као синестезијски процес

III МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА

а) Претходно искуство у коришћењу одређених метода

- Принцип двостраног и реконтекстуализација
- Принцип случајности и пронађеног

б) Метода белешке

- Линија и белешка
- Звучна белешка
- Кинестетичка белешка

IV АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА

V СПИСАК КОРИШЋЕНЕ ЛИТЕРАТУРЕ

VI БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ

Апстракт

Докторско-уметнички пројекат „Покрет и поглед – извођење линије из визуелне, звучне и кинестетичке белешке” (у даљем тексту: „Покрет и поглед”) представља вишемедијско дело и целину у којој су посматрачу изложени радови настали здруженим деловањем различитих медија. Рад је заснован на чулном и синестетском доживљају при свакодневном опажању које постоји у односу између покрета и погледа, а у уметничком раду се исказује кроз форме визуелног, звучног и кинестетичког записа.

Докторско-уметнички пројекат „Покрет и поглед” полази од уметничке и синестетске анализе односа коју чине посматрање, покрет и звук, имајући у виду тезу Ханса Белтинга где се у односу медија и човека тело тумачи као посредник преко кога се слике преносе, при чему тело има значење или тела које изводи или тела које посматра.¹ Предмет рада ће бити испитан преко анализе геста, физичког покрета и звучног ритма, реконструкцијом појављивања садржаја које перципирамо у синхронном процесу који чине покрет и поглед.

Испитивање променљивих односа који се појављују између дигиталне слике, звука и непосредано опаженог и доживљеног, односно рецепција визуелних, звучних и кинестетичких садржаја биће сједињено са сликом, звуком и простором који представљају резултат уметничке интервенције. Циљ докторско-уметничког пројекта је да се наизменичном употребом дигиталног и аналогног медија укаже на променљив однос покрета и погледа, који стоји као симптом фрагментиране, несталне перцепције и пажње.

Кључне речи: чула, пажња, поглед, синестезија, шум, бука, покрет, кинестезија, линија, белешка, фрагмент, тело.

¹ Hans Belting, „Slika, medij, telo : novi pristup ikonologiji”, u knjizi *Slike/singularno/globalno: savremeno kao eksperiment*, priredili Jovan Čekić i Maja Stanković, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2013), 73.

Abstract

"Motion and Viewpoint - Performing the Line from Visual, Sound and Kinaesthetic Notes" (hereafter "Motion and Viewpoint") represents a polymedia body of work that brings before the spectator a unity of artworks that have been created with the combined action of different media. This dissertation is based on the daily perception of sensory and synesthetic experiences that exist concerning motion and points of view, which are, within the artwork, expressed through the forms of visual, sound and kinaesthetic notes.

The dissertation and artistic project "Motion and Viewpoint" begins with an artistic and synaesthetic analysis of the relationship between viewing, movement and sound, bearing in mind Hans Belting's thesis which interprets the body as a mediator in the relationship between media and man – the images are transmitted through a body, whereas the body has either the meaning of the performing body or the perceiving body.² The subject of this dissertation will be examined through an analysis of gesture, physical motion and rhythm of sound, by reconstructing the appearance of the contents perceived in the synchronous process of moving and viewing.

The study of the variable relationships that arise between digital imagery, sound and that which is directly perceived and experienced, i.e. the reception of visual, sonic and kinaesthetic contents shall be interfused with the images, sounds and space as a result of artistic intervention. The goal of the doctoral and artistic project is to draw attention to the ever-changing relationship between motion and viewpoint, which appears as a symptom of the fragmented, changeable perception and attentiveness, by alternating between digital and analogue media.

Keywords: senses, attentiveness, viewpoint, synaesthesia, noise, buzz motion, kinesthesia, line, notes, fragment, body

² Belting, Hans, *Image, Media, Body: A New Approach to Iconology in Images*, in: *Pictures/singular/global, contemporary as an experiment*; ed. by Jovan Čekić and Maja Stanković (Belgrade, Faculty of Media and Communications, 2013), 73.

Опис рада по целинама

У текстуалном образложењу докторског уметничког рада биће издвојене и анализиране промене које су се догодиле у перцепцији слике и звука на основу узорка одређених уметничких праваца и појава који су се уметничким језиком бавили овим проблемима и за које можемо да кажемо да су пратили и предвидели промену перцептивног окружења у коме данас живимо.

У првом делу текстуалног рада *Покрет погледа* прати се развој појма визуелности у оквиру ликовних уметности на смени између XIX и XX века. Овде ће се показати развој значења појма слике и њене променљивости појавом нових техничко-технолошких могућности које су донеле индустријска и техничка револуција, а потом фотографија и филм као носиоци нових медијских појава.

Појам перцепције слике од њеног култног значења и религијске функције (слика икона) се променио крајем XIX века открићем физичког спектра боје и његове примене у импресионистичком сликарству. Следећа промена десила се појавом фотографије. Фотографија је омогућила прецизно уочавање покрета, а такође је утицала на пребацивање фокуса и оштрине у фотографисаном приказу.

Појавом кубизма и увођењем несликарских материјала на површину слике, догодила се перцептивна промена разбијања објекта слике, односно онога што је насликано на површини слике. Кубистички принцип рада је у себи садржавао фрагменте као основне чиниоце форме, који су се стапали у оку односно у уму посматрача.

Кубизам је такође увео и појам монтаже као саставног елемента савременог *виђења*. Од тада се наше очи и наш ум генерацијама сензибилишу на сједињавање елемената који не потичу из истих визуелних извора, због тога смо данас у стању да значењски и естетски повежемо појмове који раније (ни материјално ни појмовно), нису били повезиви (новине и површину платна, сушилицу за судове, писоар) као уметничка дела.

У другом делу *Покрет тела*, биће примењена идеја о перцепцији тела на примерима уметничких пракси и праваца који су се развијали после Другог светског рата. Ту ће се видети како су визуелне уметности прошириле појам уметности на поље перформанса и извођачких уметности. Уметницима је било неопходно да и физички изађу из медија и дотадашњих медијских оквира. Освајање нових медијских територија довело је до развоја различитих уметничких праваца и додатног проширења чула као нових извора и позиција из којих уметници стварају своја дела. Ова појава се у исто време односи и на различите начине перцепције, односно на посматрача.

Са променом перцепције виђеног, истовремено се дешавала промена у доживљају, значењу и тумачењу звучне свакодневице. Са развојем градова и све већим присуством машина, променио се и однос уметника према буци и звуцима који чине ново човеково окружење. Поглавље *Тишина и шум* прати промене које су се догодиле у музици открићем феномена шума. Промене су обележене упливом техничко-технолошких могућности у изради нових музичких инструмената, и утицајем зен будистичке филозофије и њеног схватања појма тишине.

Појам шума у овом раду објединитељ је појава које се истражују. Шум прво упућује на звучни хаос, или грешку у електронском сигналу, а његово значење је у нашем језику истоветно и у визуелном смислу. Шум (или глич) као симптом наших актуелних чулних сензација треба да буде полазиште, нулта тачка у даљој изградњи потенцијалног значења дигитализованог сензибилитета. Због тога се појам шума посматра и користи као заједнички именитељ за слику и звук, јер се његово истоветно значење у оба медија обједињено односи на „све и ништа”.

У поглављу *Синестезија и кинестетички доживљај, простори мишљења и деловања* пореди се потенцијал значења шума са појмом синестезије у уметности као могућег полазишта за коришћење новонасталог сензибилитета. Синестезија је непредвидива али искуствено могућа. У синестезији је могуће истовремено активирање и регистровање различитих чула, па самим тим и свесно репродуковање различитих чулних утисака.

У текстуалном делу *О цртежу, линија као везивни елемент између мисли, покрета, погледа и звука*, прати се развој истовремене појавности визуелних, звучних и покретних сегмената у оквиру цртачког процеса. На примеру уметника који се баве цртежом, односно цртачким перформансом, показују да у креативном процесу и савременој перцепцији постоје могућности за одржавање истовремене пажње која се приближава синестезијском деловању.

У образложењу практичног рада докторско-уметничког пројекта наведени су коришћени уметничко-методолошки поступци, а ретроспективно је описан избор из мог досадашњег рада, с његовим доприносом у данашњем раду. Потом су, по фазама, анализирани уметнички радови који су настали у оквиру докторско-уметничког истраживања, са анализом завршног резултата пројекта.

Списак коришћене литературе и вебографија представљени су на крају текстуалног рада, док су коментари и поједини цитати коришћени у фуснотама уз текст.

Вишемедијска уметност, чула и перцепција

Постоји само једна ствар о којој писац може да пише: о оном што му је у чулима у тренутку писања... Ја сам спрема за бележење... ја се не усуђујем да намећем причу, заплет, континуитет...

Вилијам Бароуз, *Голи ручак*

Наше очи и уши у стању су да препознају слике и звуке јер ум поседује систем превођења свих чулних информација у смислене целине. Данас живимо у вртлогу који се састоји од насумичних звучних и визуелних информација из којих не стижемо да „прерадимо” основна значења и поруке које оне носе. Овај процес за последицу утиче на нашу укупну пажњу, свесно опажање и тумачење призора који постоје око нас. Данашње „природно” окружење представљају масовне, неселектоване медијске појаве и бука које имају утицај на нас у свакодневној перцепцији света.

Специјализацију и одвајање човекових чула из стања целовитости узроковале су и пратиле механизација и индустријализација људског друштва. Свако ново техничко и технолошко достигнуће, почевши од штампарске машине, олакшавало је и прилагођавало људски рад масовној производњи. Овај процес је даље одвајао појединца ка све већој индивидуализацији и учинио га удаљеним од целовитости бића које је свесно својих чула, потреба и осећања и заједништва са другима. Мењање природе и човековог окружења утицало је такође и на промену уметничког језика. Садашњи тренутак представља појаву нове виртуалне заједнице коју повезују дигитална технологија и мреже, што пружа прилику да ову ситуацију сагледавамо кроз призму нових продужетака наших чула.

Да бисмо приступили основном одређењу уметничког, медијског и теоријског поља докторско-уметничког пројекта потребно је да издвојимо основне појмове који ће бити коришћени. Биће објашњене и међусобне везе које се успостављају међу појмовима у оквиру овог рада, једнако у текстуалном и практичном уметничком делу рада.

Човек има пет основних чула, а њих је Аристотел поделио на чуло мириса, вид, слух, укус и додир. Чула представљају пријемнике опажања или перцепције информација које долазе из сопственог тела или околине. Чуло је заправо способност организма да опази различите надражаје или стимулације које су му неопходне за преживљавање.

Данас живимо у времену доминације визуелног чула и све присутније технологије виртуалне реалности, што за последицу има прилагођавање других чула, односно губитак свесности и смањење функција чула додир, мириса и преосетљивост на звучне сензације. Већински садржај видљивог света састоји се из мноштва визуелних информација које свакодневно примамо и похрањујемо у наша сећања, а оне најчешће представљају насумичне медијске и пропагандне садржаје на које немамо утицаја. Сав виђен и доживљени свет се сублимира у нашем уму и чини да више или мање успевамо да локализујемо и тумачимо садржаје у односу на наш укупни појмовни систем сазнања и деловања.

Савремена наука проширује појам основних чула на додатних десет или двадесет јер људи могу да осете много више. Тако човек може да доживи равнотежу, убрзање, бол, осећај за положај тела и положај удова, жеђ, глад. Животиње су, такође у стању да доживе сличне осећаје.

Поред очију, перципирање света догађа се преко читавог тела. Многе биљне и животињске врсте користе мимикрију и камуфлажу као адаптивни процес који им је током еволуције омогућио преживљавање. Камелеон мења боју у складу са бојама средине у којој се налази а поларна лисица мења боју крзна у зависности од годишњег доба. Мимикрија се служи сличношћу изгледа других врста живих бића која формом и бојом наликују другим врстама које су на пример отровне. Мимикрију такође користе предаторске врсте како би се уклопиле у околину да би биле мање уочљиве.

Са друге стране, човечији мозак није прецизно организован систем, у њему има преко 100 милијарди нервних ћелија које међу собом стварају неуралне мреже.

Везе међу неуронима утичу на наше размишљање и понашање, а свака наша активност или мисао доводе до физичке промене мрежа. То значи да је мозак способан да се стално развија и да су информације између различитих чулних информација у сталној вези, и у непрестаној интеракцији.³

Човеков мозак се мењао током еволутивног развоја при чему су се одређене секције мозга специјализовале због прилагођавања окружењу. Код риба и амфибија визуелна перцепција покрета је била важна да би се избегли предатори, док су се код мајмуна и људи перцепција боје и моторичка спретност развиле како би се препознале јестиве и зреле врсте воћа.⁴ Неурони, међутим, нису створени као визуелни већ то постају током миграције и адаптације, како би могли да препознају визуелне информације. Правилна миграција неурона омогућава правилан развој мозга код људи.⁵

Пажња

Наш ум свакодневно и непрестано прима мноштво утисака од којих одваја битне од небитних за преживљавање односно за друге тренутне потребе. Највећи део чулних утисака похрањује се у несвесном и представља велики део наше укупне меморије. Мноштво информација којима смо засути окупира ум обрадом бесмислених података, и резултирају расутом пажњом која нас одваја од могућности да останемо фокусирани на једну важну ствар, појаву или идеју, и утичу и на способност нашег памћења. Важност пажње огледа се у чињеници да човек не може истовремено да буде потпуно фокусиран на више ствари истовремено. Да бисмо учили и напредовали као бића, не можемо истовремено учити, на пример, музику и физику. За то су нам потребни простор и време.⁶ Растресеност и неспособност да се одрже фокус и пажња доводе до анксиозног

³ Сваки неурон, односно нервна ћелија настаје као округласта ћелија која се развојем претвара у аксоне и дендрите. Свака нервна ћелија има један аксон и око 100.000 дендрита преко којих неурони добијају информације и уче, а аксони представљају начине на које се ове информације даље преносе другим неуронима. Хиљаде неурона деле информације на различите начине у свим правцима и чине мрежу од око 100 трилиона истовремено променљивих веза. John J. Ratey, *A User's Guide to the Brain: Perception, Attention, and the Four Theaters of the Brain* (New York: Pantheon Books, 2001), 13.

⁴ John J. Ratey, *A User's Guide to the Brain*, 13.

⁵ John J. Ratey, *A User's Guide to the Brain*, 14.

⁶ О значају пажње у оквиру креативног процеса погледати: Mihaly Csikszentmihalyi, *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention* (New York: HarperCollins Publishers, 1996).

стања, а такође и до одумирања функција мозга везаних за учење и интелигенцију.

Будистичка традиција мишљења вековима се бави проблемом пажње као основним квалитетом исправног мишљења и живота. Мислилац Шунру Сузуки (*Shunryu Suzuki*) каже да „Пажња представља усредсређеност, а размишљање у више праваца није право размишљање”.⁷ Преко различитих медитативних техника постиже се изоштреније стање пажње, али је питање на који начин је у данашње време могуће континуирано повезивање са сопственим мислима и чулима.

Сличну тврдњу имао је и Мерло-Понти (*Maurice Merleau-Ponty*). По њему је пажња „општа и неусловљена моћ у том смислу што се она сваког тренутка може индиферентно односити према свим садржајима свести”.⁸ Дакле, могуће је независно посматрати и бити у складу са сопственим мислима, што је веома слично појму прихватања стварности у зен будистичкој филозофији. Међутим, Мерло-Понти уводи појам растресености као наше природно стање: „Непажљива или делирантна перцепција је полусан. Ми у себи носимо трајни принцип растресености и вртоглавице, који је наше тело”.⁹ Другим речима, вишеструка човекова чулност помаже у извесним ситуацијама које су неопходне за преживљавање али са друге стране, непрестано повратно дејство које нам пружају чула може да буде ометајући фактор у свакодневном животу и размишљању. Због тога је по Мерло-Понтију прва операција пажње да себи створи неко поље, перцептивно или ментално, којим се може „господарити”.¹⁰

Описано стање промењене пажње одражава се и на позицију уметника и статус уметничког дела. Као бића савременог доба, уметници нису имуни на промене у друштву нити на медијске промене које оно доноси. Уметници су одувек били свесни важности и путања ових процеса и они често остављају писане трагове у виду белешки, писама, аутобиографија, манифеста или теорија који нам, између осталог, пружају увиде у индивидуалне токове креативних процеса. Свесност о

⁷ Šunru Suzuki, *Zen um, početnički um* (Beograd: Babun, 2015), 143.

⁸ Moris Merlo-Ponti, *Fenomenologija percepcije* (Sarajevo: „Veselin Masleša”: Svjetlost, 1990), 48.

⁹ Merlo-Ponti, *Fenomenologija percepcije*, 49.

¹⁰ Merlo-Ponti, *Fenomenologija percepcije*, 51.

променама које су се догодиле унутар уметничког процеса огледа се такође у форми и статусу уметничког дела које се мењало у протеклих стотинак година, заједно са променама које су се одвијале у сфери човекове чулности. Иако теме уметничких радова не морају да имају директне везе са овом тврдњом, видећемо да савремене естетске и уметничке тенденције користе сазнања нове чулности.

Термин *вишемедијска уметност* је осмислио мултимедијални и воковизуелни уметник Владан Радовановић. По Радовановићу, вишемедијска уметност представља „комбиновање најмајње два чулно различита медија или више њих на индетерминистички или детерминистички начин, уз доминацију једног медија или по принципу медијске равноправности, на основу само људских или машинских одлука које се доносе из једног духовног центра или колективно.”¹¹ Вишемедијска уметност обухвата више модела као што су позориште, филм, видео, балет, интермедиј, мултимедиј, перформанс, синтезијска уметност и друге.

Према Радовановићевој систематизацији, постоје једномедијске и вишемедијске уметности. Једномедијске уметности чине сликарство, музика, књижевност и тактилизам, а вишемедијске уметности представљене су воковизуелом и синтезијском уметношћу.¹²

Почеци Радовановићевог уметничког опуса засновани су на релацији визуелно-поетских истраживања која су блиска замислима неодаде, флускуса и хепенинга.¹³ Радовановић је по основном образовању композитор, а од 1953. године успешно се бавио различитим уметничким дисциплинама у оквиру којих је посебно истраживао гранична и нова подручја медија и уметничког језика. У основи Радовановићевог рада и визије је идеја о „синтезијској уметности у којој се на бази синестезије остварује интерактивно стапање старијих и новијих

¹¹ <https://www.danas.rs/nedelja/cak-ni-mediala-nije-shvatala-sve-ono-sto-sam-radio/>, интервју Ивана Матијевић (преузето 16.07.2018. у 16.14).

¹² <http://www.vladanradovanovic.rs/poetika.html> (преузето 16. 07. 2018. у 16.29).

¹³ Мишко Шувковић, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine* (Београд: Српска академија наука и уметности; Нови Сад: Prometej, 1999), 209.

медија, и пробрано здружују различити стилови на основу људских одлука донесених из једног духовног центра”.¹⁴

Познавајући језике различитих уметничких дисциплина, Радовановић је такође осмислио термине *згочул* и *воковизуел*. Згочул представља збир свих унутрашњих и спољашњих чула, и због тога означава доживљај повезивања различитих унутарчулних дражи. Спој чула догађа се у необичној творевини полусвести тако да је згочул доживљен у неком другом унутарњем простору личности. Задатак уметника је да преводи и реконструише те доживљаје у простору свесног уметничког деловања.¹⁵

Радовановићев воковизуелни концепт има сложена уметничка, теоријска и духовна исходишта. По Шуваковићу, Радовановићев интерес за синестезијске и фузијске доживљаје у оквиру чулног указује на утицаје неоавангардних проширења медијског и чулног у оквиру рецепције уметничког рада, као и на постнадреалистичка интересовања за подсвесне феномене и њихово истраживање и приказивање.¹⁶

Оснивањем Катедре за истраживање вишемедијске уметности, Радовановић је омогућио аутентични простор за систематично истраживање и развој вишемедијског стваралаштва код уметника различитих профила и усмерења. Вишемедијске уметничке дисциплине пружају могућност усавршавања истовременог и паралелног чулног медијског израза, као могућности проширеног схватања медијских феномена који су предмет вишемедијских истраживања. Развијањем, усавршавањем и артикулисањем вишемедијског „апарата”, односно чулности, такође се развија осетљивост за препознавање порекла медијских порука и значења.

Са друге стране, класична подела уметности је све мање присутна у већини савремених уметничких пракси, што је знак да сами уметници више не делују у оквиру искључивих граница једног медија. Можемо рећи да се позиција

¹⁴ Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, 209.

¹⁵ Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, 381.

¹⁶ Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, 381.

уметника у односу на разбијено стање пажње огледа у медијским реакцијама уметника, тематској разуђености уметничких појава, уметничкој интердисциплинарности и претапању медијских линија и праваца. Скраћено стање пажње и мишљења које је омогућило технолошко доба доводи до разуђених и номадских уметничких пракси, фрагментисаног тела у оквиру уметничког дела и нужности за развијањем проширене чулности и сензибилисања, једнако код уметника као и код посматрача. Ова позиција пружа могућности за развој нових сензибилитета, али парадоксално може довести и до губљења основних изражајних медијских линија код уметника и површног превођења у друге медије.

II ПОЕТИЧКИ И ТЕОРЕТСКИ ОКВИР РАДА

A) 1. Покрет погледа

- Медијско и технолошко окружење на прелазу XIX и XX века
- Поглед
- Шта је слика?
- Фотографија
- Покрет и поглед у техници колажа и кубизму
- Апропријација и монтажа као поступци и начин мишљења

Медијско и технолошко окружење на прелазу XIX и XX века

Према Маршалу Меклуану (*Marshall McLuhan*), пре открића фонетског писма човечанство је живело у усменој култури у свету у ком су сва чула била симултана и у равнотежи, у којој је преовладавао осећај целовитости живота.¹⁷ За првобитног племенског човека било је карактеристично аудитивно-тактилно јединство чула, он је учествовао у колективно несвесном и живео је у магичном свету који је био одређен митом и ритуалом. Ове вредности се нису доводиле у питање и зато су пружале човеку осећај потпуности и сигурности. Насупрот њему, човек писмености је створио веома распарчано окружење које је индивидуалистичко и специјализовано, што је код данашњег човека довело до доминантног осећаја одвојености и изолације.¹⁸

Меклуан је ову подвојеност објаснио тврдњом да је фонетско писмо захтевало одвајање вида и звука од њиховог семантичког и драматичног смисла како би се учинио видљивим стваран звук говора чиме је постављена баријера између људи и објеката и створен дуализам вида и звука. Оно је тиме издвојило визуелну функцију из узајамног деловања са другим чулима што је даље водило ка одбацивању виталних подручја нашег чулног искуства из свести, што је имало за последицу атрофију несвесног. Дошло је до прекида равнотеже чула (*sensorium*) односно гешталтског међудејства свих чула, као и психичке и друштвене хармоније коју је та равнотежа створила, а као резултат, прекомерно

¹⁷ Maršal Mekluan, *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti* (Loznica: Karpos, 2012), 22.

¹⁸ Mekluan, *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, 23.

се развила улога визуелног. Меклуан тврди да се ова појава не односи ни на једну другу врсту писма.¹⁹

Сви медији су, од фонетског писма до компјутера и мобилних телефона, човекова продужења (*extensions of man* – по идеји Р. В. Емерсона) која проузрокују дубоке и трајне промене у њему и преобликују његово окружење. Такво продужење подразумева интензивирање и проширење органа, чула или функција, и када се то догоди, централни нервни систем покреће самоодбрамбено умртљавање захваћеног подручја, изољујући га и анестезирајући од свесног запажања оног што му се дешава.²⁰ На тај начин, човек специјализацијом аутоматизује природне реакције и као већ одвојен од своје основне повезаности са чулима, као члан глобалне заједнице чије је основно начело отуђење, постаје још више изолован појединац.²¹

Већ у XVI и XVII веку, штампарска преса је постала највеће продужење фонетске писмености, јер су књиге, по први пут у историји човечанства, могле да се умножавају у бесконачном броју, чиме су постале доступне већем броју људи. Општа писменост је коначно постала потпуно могућа.²²

Са друге стране, нов медиј линеарног и униформног поновљеног слога множио је информацију у неограниченим количинама, до тада немогућом брзином и на тај начин је чулу вида донео позицију потпуне превласти над осталим човековим чулима.²³ Последица овог открића довела је до тога да човек почиње да размишља на секвенцијално линеаран начин, односно почиње да категоризује и класификује податке. Пошто се укупно знање преноси у алфabetском облику, оно је локализовано и исцепкано на специјализације, у чему Меклуан види основу подела на функције, друштвене класе, нације и

¹⁹ Mekluan, *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, 25.

²⁰ Mekluan, *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, 17.

²¹ Позивајући се на Харолда А. Иниса, Меклуановог претходника у области науке о медијима, Китлер тврди да је преносивост исписаних свитака код номадских племена (прво Јевреја а потом Арапа), довела до обожавања једне књиге; стога су Библија и Коран попут „покретних храмова” за ове народе. Fridrih Kitler, *Optički mediji* (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2018), 48.

²² Mekluan, *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, 28.

²³ Mekluan, *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, 28.

знања и у том процесу се жртвује богато међудејство свих чула које карактерише првобитно племенско друштво.²⁴

Прелаз из XIX у XX век био је обележен масовним открићима на пољима науке, нових технологија и комуникација, психоанализе, фотографије и биоскопа који су у већини аспеката променили начин живота људи. Већ се на почетку XIX века догодила експанзија индустрије и производње, захваљујући развоју транспорта и превоза роба. Томе је претходило откриће и масовна употреба парних машина, као главног технолошког носиоца индустријске револуције и све веће акумулације капитала. Даљим усавршавањем и развојем јавног транспорта међуградских железница (у Енглеској 1825. године) и појавом електризоване пруге (САД, 1895. године), повећала се покретљивост људи, те су и градови постајали све већи.

У другој половини XIX века конструисани су први мотори са унутрашњим сагоревањем, што је омогућило развој мотора и аутомобила, и прелазак на употребу бензина и нафте као новог погонског горива.²⁵ Почетком XX века Хенри Форд (*Henry Ford*) је усавршио аутомобиле са бензином или нафтом као погонским горивом 1908. године, што је уз помоћ покретних трака које је такође усавршио, довело до масовне производње аутомобила.

Појављивањем филма, спектакла и дневне штампе у све насељеније градове појединац је стављен пред изазове нових друштвених улога и конзумеризам. Томас Едисон (*Thomas Alva Edison*) је 1887. године открио фоногаф, као прву машину за бележење и репродуковање гласа и звука, а исте године је Емил Берлинер (*Emile Berliner*) конструисао први микрофон. Едисон је такође усавршио једносмерну струју при употреби сијалице 1880. године, што је по први пут омогућило константно осветљење у домовима људи.

На пољу науке, низ значајних резултата је осветлило до тад невидљиве елементе: 1895. године Вилхелм Конрад (*Wilhelm Conrad Röntgen*) је развојем

²⁴ Mekluan, *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, 26.

²⁵ Око 1885. Карл Бенц (*Karl Benz*) је направио прву моторну приколицу у Манхајму, Немачка. У Француској и Британији су у исто време такође конструисани аутомобили. Рудолф Дизел (*Rudolf Diesel*) је усавршио мотор 1897.

оптике допринео откривању ренгентских зрака; док су Марија (*Marie Sklodowska Curie*) и Пјер Кири (*Pierre Curie*) истраживањем магнетских појава открили радијум и полонијум, као и појаву радиоактивности, 1903. године.

Данашњи свет који познајемо у највећој мери постоји на наслеђу открића и промена које су се догодиле у турбулентно доба на прелазу из XIX у XX век. Многе појаве које су се догодиле на пољу уметности су директно повезане са тумачењима и употребом открића, са заносом који је подразумевало ново доба. Једно од тумачења је дао Коста Богдановић, у констатацији да је почетак XX века донео нове могућности за откривање, анализу, мерење и поређење у односима микро и макро форми живе и неживе материје, што је довело до нових истраживања форме у свету природе, чиме је створена нова свест о месту човека у тим процесима.²⁶ Богдановић објашњава да су нове технолошке могућности помогле човеку да боље упозна свет који га окружује и да је веза између свести о свету и месту човека у њему уско повезана са фантазмом који је човек имао о њему. Он ову тврдњу заснива на чињеници да све до краја XIX века чак и лепота природних облика по себи, није била предмет естетског (а није ни могла бити због другачије условљене позиције уметника и функције уметничког дела). Оне су могле бити само у поводима представљања неког уметничког дела, на пример као представе воћа у мртвим природама и симболичким представама засновним са религијско-моралним начелима. Све док човек није дубље упознао микро-форме, шири свет му је изгледао много једноставнији, јер је током векова добро упознао место форми које га окружују.²⁷

Одатле већ почетком XX века потиче велико интересовање за природу и у уметности, не само са становишта изгледа њених форми, већ интересовање за интегралну структуру природних материјала и енергизованих стања, као и узрочно-последичних закона опстанка са нивоом савременог облика еколошке свести у релацији човека и природе. Због тога тек уметност средине XX века почиње да уважава и користи феномене природне појавности, који у својим

²⁶ Kosta Bogdanović, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama* (Čačak: Fabrika hartije: Centar za vizuelnu umetnost Krug, 2002), 41.

²⁷ Bogdanović, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 41.

видовима постојања одражавају континуитет живе материје. То се огледа у многим уметничким пројектима са изворним природним материјалима: Ричард Лонг (*Richard Long*), Бојс (*Joseph Beuys*) или Роберт Смитсон (*Robert Smithson*).²⁸

Касније, у XXI веку, медијско и технолошко окружење се додатно усложњавају услед масовне примене и доступности дигиталне технологије, глобалних информационих система и друштвених мрежа. Међутим, иако представљају само пут до знања, а не знање само, савремени облици информисања намећу се као доказано знање.²⁹

Управо на овој размеђи у којој стоје потреба за знањем, информисањем и напредовањем као људских бића, преплићу се данашње идеје о месту и употреби технологија у свакодневном животу. Меклуанова идеја о целовитости човека као хуманог бића које је сједињено са својим чулима, потребама и реакцијама, надовезује се на идеју тела немачког историчара Ханса Белтинга, као местом свих наших спознаја и тумачења сазнања. Богдановић је исти процес називао уосећавањем, а оно подразумева процес који је неоподан не због хомоцентризма у постављању свесног бића према свету, већ управо из свести да је човек део облика природе а његов поглед на све друге облике постојања је неопходност разумевања себе у њима.³⁰

Поглед

Поглед као тема у овом раду реферише на свесност при процесу обраде података видљивог света које примамо при гледању. Медијска писменост је развила код нас аутоматизовано прихватање и усвајање информација које медији саопштавају. Другим речима, доминантно присуство медија у нашим животима, обликује и наше начине на које усвајамо поруке које примамо јер је ум склон уопштавању визуелних и звучних информација, што утиче на сличан начин размишљања. Због тога под погледом може да се подразумева и више или мање свестан чин којим опажамо видљиви свет. Стога почињемо ову тему

²⁸ Bogdanović, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 41.

²⁹ Bogdanović, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 7.

³⁰ Bogdanović, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 8.

анализом позиције погледа у укупном сазнању у процесу размишљања и схватања света око нас.

Веза између погледа и сазнања, постоји од Платонових тврдњи да је „свет нашег виђења попут живота у затвору”, односно да видимо оно што заиста не видимо, јер је доживљај и схватање „стварности” увек више унутар нас него изван нас, да је објективно и субјективно виђење једно.³¹ Због тога је тема погледа у нераскидивној вези између идеје о сазнању света и нашег односа према виђеном, а она опет не би постојала без појма слике преко које испољавамо и тумачимо наша сазнања о свету.

Појам слике је са своје стране био променљив у односу на статус који је имала у оквиру различитих култура, друштава и места у процесу сазнања и промоције одређених културних, верских или идеолошких одређења. Тако је и последњих стотину година појам слике зависио од многобројних промена које су донела уметничка, техничко-технолошка открића и њихова масовна примена у друштву.

Јангблад наводи јединствено порекло речи у индоевропским језицима, које је у већини култура изједначено са разумевањем: *I see, ya vizhu, je vois*,³² или *видим* у нашем језику.

По Мерло-Понтију, видљиво је оно што се схвата помоћу очију³³ а по М. Шуваковићу „виђење је процес којим оптичко постаје визуелно”.³⁴ Виђење је оно што око у датом тренутку види у свом непосредном искуству, а не читав видљив свет. Виђење је увек социјализовано идеологијом и фантазмом, односно екраном које повезује или раздваја субјекат са светом.³⁵

³¹ Gene Youngblood, *Expanded Cinema* (New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1970), 46.

³² Youngblood, *Expanded Cinema*, 46.

³³ Merlo-Ponti, *Fenomenologija percepcije*, 27.

³⁴ Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 766.

³⁵ Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti* 766.

Шуваковић је систематизовао различите позиције теме погледа у односу на уметничке правце савремених пракси, а за овај рад се као важне издвајају следеће позиције:

- Поглед који је подређен телу које изводи (перформанс) и делу које је одређено амбијентом, инсталацијом или хепенингом. Пример се односи на уметничке праксе у периоду минималне и процесуалне уметности шездесетих година.
- Ментално предочавање (предочавање у уму). Односи се на примере у концептуалној уметности, где су поглед и виђење редуковани, одстрањени или замењени концептуалним или појмовним предочавањем.
- Поглед који је предочен језиком или постоји у језику. Пример се односи на лингвистичке, семиотичке и семиолошке праксе.³⁶

Потом, постоји становиште преко ког се анализира поглед (*gaze, sight*) односно поглед и виђење (*seeing*) као тема у теоријским, историјским и филозофским расправама током осамдесетих и раних деведесетих година XX века, као реакције и критика модернистичког пуризма и минимализма.³⁷

Настанком нове медијске или екранске уметности осамдесетих и деведесетих година XX века, феноменологија погледа почиње да доминира над лингвистичким и семиолошким аспектима перцепције. Савремене теорије погледа и виђења су утемељене у постструктурализму и његовим расправама и деконструкцијом логоцентризма (центрираног ума) затим окулоцентризма (виђења као основног искуства и основе метафоричких описивања невизуелних доживљаја и сазнања) и еуклидоцентризма (перспективног концепта виђења).³⁸

У теоријском смислу Шуваковић разликује карактеристичне проблеме који се везују уз концепт и феномен погледа и гледања, од којих издвајам следеће важне за овај рад:

³⁶ Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 536.

³⁷ Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 536.

³⁸ Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 536.

- анализе односа погледа и тела, односно скопичког (који се тиче чула вида) и хаптичког (опипног, који се тиче чула додира) у реалном животном искуству и у вербалном и ликовном приказивању;
- анализе односа погледа и тела, односно визуелне перцепције као телесног и егзистенцијалног догађаја (теорије на трагу Мерло Понтија);
- функције погледа у различитим медијима (сликарство, скулптура, фотографија, филм, видео, компјутер);
- статус и функције погледа у технолошком друштву (симулацијски односи субјекта и објекта гледања, машина и поглед, екранска представа и екранска култура, визуелно-електронске протезе, електронска слика, аудиовизуелна перцепција, аестетска перцепција и виртуелна реалност).³⁹

Поред наведених, Шуваковић наводи још и историјске анализе приказивања погледа, гледаног, гледаоца, видљивог и невидљивог у западном миметичком сликарству (од ренесансе до средине XIX века), ситуационистичке критике спектакла, анализе визуелних метафора којима се у говорном језику описују невидуелне појаве (описивање музике визуелним терминима, описивање психолошких или духовних стања визуелним терминима), анализе одстрањивања визуелног (визуелне перцепције) у језичком обрту структурализма, семиотике, аналитичке филозофије и херменеутике, феминистичке теорије погледа, интерпретације погледа у теоријама културе.⁴⁰

Темом погледа највише се баве теорије у оквиру визуелних уметности, теорије уметности али и филозофије и теорије медија. С обзиром на то да поглед реферише пре свега на чуло вида и визуелне уметности, рекли смо да је важно одредити основне смернице које у себе данас укључује појам слике, односно позиције у односу на видљив свет, јер у односу на место које заузима зависи и тумачење теме погледа.

У процесима промена које се дешавају у савременом добу, човек се све више своди на биће које беспоговорно прихвата виђено путем екранске слике као

³⁹ Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 537.

⁴⁰ Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 537.

стварност, а истовремено простор дводимензионалне слике постаје нови простор значења и тумачења продубљености погледа у свет и погледа на свет.⁴¹

Према Богдановићу, у домену истраживања визуелне културе, XXI век представља важну прекретницу у областима визуелне спознаје. По њему, постоје два битна правца по којима се крећу обележја статуса и значења визуелности у култивисању визуелне перцепције, почевши од последњих деценија XX века. То су:

– Правац који култивише илузивност за представљање облика и просторима у значењима виртуалне реалности. Овај правац користи језик режирано-монтиране визуелне сугестивности у процесу конвенционалног саживљавања.

– Правац који је такође везан за технички напредак у стварању нових визуелних посредника до света реалности, који навикава чуло вида на дводимензионално плитки простор у сагледавању спољашњег света. У овом простору се све више, из познате еуклидовске сагледивости треће димензије прелази у сагледавање у дводимензионалној равни. Ово се односи једнако на перципирање спољашњег света, природе и човекових производа, а посебно је видљиво у уметности.⁴²

Богдановић због тога тврди да је *култивисање креативног гледања и виђења* методски важно због стицања навика и знања читања архетипских модела у природним формама и људским творевинама, на нивоу универзалне људске тежње ка спознаји. Спознаја се одвија кроз властито и појединачно стицање искустава која никако не могу бити само путем добијања информација са стране (путем институција, система, личности), већ је неопходно активно учешће појединца у овом процесу ољуђења које подразумева давање како то назива аутор.⁴³ Кроз овај искуствени процес би требало да се прође континуираним освешћивањем онога у шта гледамо, анализирајући порекло значења видљивих

⁴¹ Bogdanović, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 7.

⁴² Bogdanović, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 7.

⁴³ Bogdanović, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 8.

форми, медија у оквиру којих се појављују, намера и значења која им се приписују, и на крају: самог значења које видљиво има за нас.

Употребом комбинаторике, режије, монтаже, синхронизације гласа и покрета, оживљавањем неживих форми и других симулирајућих ефеката екранске слике, приступ стварања могао би да се упореди са ефектима „оживљавања” неживе форме путем виртуелне реалности коју је суштински створила митска и религијска свест; њу је осавременио филм а омогућило савремено доба.⁴⁴

Из наведених поставки произилазе поступци и гледишта на које је тема погледа у овом раду примењена и обрађена. Сажимањем поменутих теоријских али и практичних сопствених и искустава других уметника, издвојила сам неколико различитих позиција које постоје у овом раду.

Прва се односи на позицију виђеног, односно представљеног призора (уметничког дела) и нашег односа према призору. У том случају, дело је замишљено и реализовано тако да његова представа има на нас одређено претпостављено дејство, које погледом на њу имамо, или треба да доживимо и схватимо. Овде припадају сва дела која користе различите стратегије представљачког према посматрачу а имају заједничку намеру да нам нешто буде саопштено виђењем и схватањем виђеног. Заједничко овим позицијама су културни, естетски обрасци који су везани за статус слике у одређеном друштву или историјском периоду, који подразумевају прихваћену упућеност и физичку позицију посматрача у односу на посматрано дело.

Друга позиција се односи на премештање позиције погледа од дела (или представљеног призора) према уметничком процесу. У овом процесу поглед је преокренут према *унутра*, односно догађа се у субјективном доживљају уметника који ствара, што резултира субјективним погледом (уметника) и критичким на дело и уметника (коначни поглед посматрача). Сам процес стварања уметничког дела је у првом плану, а приказивачки тренутак је померен на извођење дела или одређени уметнички чин или активност.

⁴⁴ Bogdanović, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 9.

Трећи аспект који се појављује у овом раду можемо назвати односом *навикнутог* и *ненавикнутог погледа*, односно *очекиваног* и *неочекиваног* погледа. У данашње доба масовне контроле и свеопштег видео-надзора, употребом и применом механизма тоталитарног дисциплиновања становништва присуством камера, изједначавају се сфера приватног и јавног живота. Имајући свест о томе да смо стално и изнова непрестано посматрани, стварамо механизме самодисциплиновања, чиме постајемо послушни чланови глобалне заједнице. Овај аспект је заступљен и у начинима само-репрезентације као усвојеног начина на који се приказујемо свету које смо попримили диктатом медија и медијске културе, а истовремено је као начин виђења обликован медијским одредницама, речником и ограничењима, па стога и сами данас размишљамо у медијски обликованим секвенцама, као узорима, чиме постајемо део колективне мреже стварања истоветних призора. Однос *навикнутог* и *ненавикнутог* погледа зато може да послужи као полазиште у измештању углова призора, и мапирањем места са и из којих можемо да добијемо нове визуре, а тиме и прилику за поглед на њих. Ова позиција измештања погледа биће појашњена у делу који описује уметнички поступак рада.

Наведени аспекти могу бити комбиновани или надограђени наративом, или било којим другим слојем уметничког дела који је битан уметнику током рада. Због тога није једноставно уочити тему и позицију погледа као поље које се проблематизује у уметничком раду. Издвојићу неколико уметника чији су радови током више година били подстицајни за мене, јер су позиције из којих су обрађивали тему погледа вишеструко интересантне, чулно доживљене и имају снажан ефекат на посматрача, на различите начине.

Уметник и теоретичар уметности Предраг Терзић бави се феноменом погледа током више година. Првенствено, Терзић је повезао своја претходна искуства у кошарци, са реконструкцијом феномена спортске игре као централне теме његових радова. Кроз различите циклусе, он поентира другачије аспекте и односе који постоје у физичким кретњама, односима и стањима учесника утакмице. У зависности од намера уметничког рада, покрет и поглед се на

различите начине финализују у замишљеним реконструкцијама покрета или погледа код посматрача.

У серији радова *Elan Vital* (2009–2015), Терзић је на тлу галерије и кошаркашких терена означавао реконструисана места одређених кошаркашких напада током утакмице. Оваквим поступком, са једне стране Терзић акцентује „теоретске оквири у кошарци”⁴⁵ као живо искуство које тренер преноси својим играчима током извођења напада у игри. Са друге стране, посматрач је увучен у трансформисани простор галерије у којој се реинтерпретира простор борбе и игре, чиме сам добија могућност да замишљањем и стварном физичком кретњом реконструише ток игре.

Тема погледа је на овом примеру вишеструко рашчлањена. Прво постоји феномен игре која се одвија пред посматрачима, који имају заједничку визуру посматраног чина. Затим, постоји визура професионалног стратега, тренера који прати кретње, покрете и намере играча оба тима, односно спољашњи поглед. Затим постоји и поглед самих играча који имају сопствену визуру и међусобну интеракцију. Истицањем стратешких кретњи кошаркашке „кореографије” односно успешне стратегије, Терзић подвлачи перформативну улогу спортиста у тренутку игре. Најзад, сам уметник је тај који је сагледао узрочно-последични потенцијал спортског феномена за уметничке сврхе. Због тога је позиција уметниковог погледа у раду, уједно позиција која сугерише посматрачу начин за перципирање рада, резултат искуства (бављења спортом), знања и стратегије (познавања правила игре) и уметничког поступка.

У раду *Momentum* из 2019. године, Терзић наставља своја истраживања у феномену спорта и виђења и фокусира се на однос и физичких аспекта који постоје међу играчима. Можемо да кажемо да је читав рад продужетак уосећавања у реконструкцију борбе, која овај пут попут детаља веће слике, улази у телесност и психолошку борбу која постоји у сваком играчу. Рад *Momentum* садржи комплексну слојевитост описаних референци. Увођењем медија аугментоване реалности (AR), посматрач је у прилици да види и доживи

⁴⁵ Ања Обрадовић. *Предраг Терзић : Elan Vital* (Смедерево: Музеј у Смедереву, 2013).

две различите изложбене целине. У једној верзији, посматрач ће видети само цртежом на зиду изведене детаље психолошке борбе и физичку пренапрегнутост у којима бораве играчи. Терзићеве поворке делују зачудно и узвишено попут *Поклоњења мудраца* или призора *Dance Macabre*-а, јер фризови издвојених покрета играча истовремено упућују на стања унутрашње борбе и животну пролазност пред „вишим” циљем.

На овим цртежима телесност играча креће се од анатомских приказа физичке напетости, до пробијања скелетног система на површинама приказаних тела. Воља за успехом и победом, у заносу страсти коју омогућава кошаркашка игра, приказом је изједначена са борбом за живот. Терзић у овом раду уводи чулни феномен додир, који постоји као физички аспект међу играчима. У њиховом случају додир је контролисан и сугерише суптилни прелаз границе борбености између физичког и индивидуалног аспекта, и он служи да подвуче психолошко колебање између самоконтроле и борбености, воље за победом, као и трпљења физичког бола зарад вишег циља. Захваљујући апликацији коју посматрач може да примени на изложби, призори се претварају у нове материјализоване ситуације, чиме се чулни аспект продужава на поматрача, јер детаљи цртежа сада дословно излазе пред њега, и постоје само неколико тренутака. Попут блеска увида, уметник нам сугерише видљивост која није очигледна, и подвлачи садашњи тренутак. Због тога су Терзићеве играчи представљени попут савремених светитеља у екстази, сваки у заносу сопствене борбености и жртве коју успоставља полагањем сопственог тела у домен игре, а на нама је да тај скривени чин видимо и доживимо. Динамична промена перспектива погледа у Терзићевим радовима резултира откривањем нових мултиперспектива, као карактеристика савременог калеидоскопског окружења.

Рад уметнице Јасне Гулан Ружић, такође се бави темом граничне појавности између живота и смрти. У циклусу графика *Лубања која те прати погледом свуда по соби* (2009–2011), увеличава фотографије лобања и растеризује их до граница препознатљивости. Добијене предлошке потом репродукује у графичкој техници монотипије на графикама монументалних димензија. При поступку, основна јединица матрице је увек истих правоугаоних димензија, чију вредност варира само суптилним и искусним тонским моделовањем валера.

Читав поступак је реализован стрпљивим увећавањем нејасног, пикселизованог узорка фотографије, а сваки рад се састоји из 180 идентичних правоугаоника.

Назив серије радова је на трагу савремене реализације теме *Memento mori*, кроз коју Гулан Ружић сугерише поглед који допире из очних дупљи лобање. У овом случају парадоксална је сугестија погледа јер се у скелету налази претпостављен поглед само када постоји живот. Поглед лобање, попут свевидећег ока или Анђела из Милешеве, има функцију спољашњег погледа, који гледа у нас и ког треба да будемо свесни као опомињућег и упозоравајућег.

Описани циклус радова се надовезује на претходне циклусе *Лаб-арт графика*, у којима је Гулан Ружић испитивала функције оптичке уметности. Полазећи од препознатљивих геометризованих форми квадрата и коцки, и њихових међусобних односа у композицијама, уметница користи сличан поступак тонског „нелогичног” варирања валера. И у овом случају, основна јединица графичке матрице је један истоветни модул квадрата. Оптичком променом перспективе и геометријских односа унутар композиција, постиже сугестивно перцептивно значење измештености видљивог простора.

У основи рада уметнице је анализа природе простора и промене значења композиције која настаје међу елементима видљиве површине. Прецизност коју омогућавају основни елементи, геометријски као тачно постављени, накнадно бивају нарушени значењским померањем код посматрача, захваљујући убедљивим тонским интервенцијама. Свака композиција се непосредно објављује посматрачу и његовој или њеној способности да уочи приказани приказ. Због тога се тренутак интеракције догађа управо преко визуелног апарата индивидуалне особе, спознајом о суштини приказа који је пред њом.

Пикселизација сугерише шум просторности и нејасноће која постоји у уму посматрача и у функцији је еквивалента освешћивања сопствене смртности. Појам шума сугерише и „мутну представу у нашим главама”⁴⁶ и потискивање размишљања о неизвесности тренутка наилазке смрти. Заиста, пред

⁴⁶ Јасна Гулан (непубликовано), текст из архиве ауторке, 2011. године.

композицијама Гулан Ружићеве имамо осећај да смо посматрани од стране нејасних прилика, за које се испоставља да су шупљине лобања. Коначан утисак на крају зависи од посматрача и физичке позиције у одређеном простору. Да ли ће деловати спокојно или узнемирујуће, у директној је вези са сопственим утиском о пролазности и смртности и наше спремности да учествујемо у естетском чину.

Позиција погледа у радовима уметнице Милене Путник, везана је за суочавање са непосредним искуством боравка пред призором у односу на претходно постојећи доживљај посматача. У циклусу радова *Привремени видиковци* представила је мање познате позиције за сагледавање призора града, пружајући могућности за привремене боравке у призорима из места која нису уобичајено доступна. Уметница је отпочела циклус 2007. године а највећи део акција је извела између 2009. и 2011. године.

Пре свега, Путник је уочила да се у различитим позицијама у граду, отварају „случајни погледи“⁴⁷ на град и на шире просторе у којима свакодневно боравимо и које самим тим на исти начин перципирамо. Случајним измештањем која се дешавају током кретње или ходања у граду, као и потенцијал могућности боравка на висински другачијем месту, преко новог погледа на амбијент, мењају се наши утисци и сазнања о просторима у којима боравимо. Можемо да кажемо да је освешћени вишечулни доживљај био основни порив за њен рад, јер по уметници „вишемедијски приступ просторним питањима мора да се заснива на вишечулном и кинестетичком доживљају простора“.⁴⁸

Како сама уметница каже, пројекат је настао из потребе да „подели поглед са другима“⁴⁹. Затим је Путникова организовала вођене туре посетилаца у различита градска и приградска места Београда при чему је позвала посматраче да учествују у посматрању призора. Претходно је мапирала и организовала уласке на одређена јавна и приватна места (приватне терасе и скрајнута места и

⁴⁷ <https://dezorgbgd.wordpress.com/tag/milena-putnik/> (преузето 17. мај 2019).

⁴⁸ М. Путник, „Ово место : субјективно мапирање простора : амбијентална поставка у јавном простору.“ (докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, 2018), 3.

⁴⁹ Путник, „Ово место...“, 3.

кровове јавних институција). Узбуђење које је постојало међу посматрачима – путницима на изабране локације, било је мешавина ишчекивања тајанственог догађаја и утицало је на зближавање публике пред неизвесним чином. „Ако за полазну тачку узмемо свакодневно окружење које нам је свима познато, онда оваква посета видиковцу постаје двоструко занимљива: свако долази са сопственим претходним искуством околног простора а нови поглед дели са другима, истовремено реорганизујући свој доживљај.”⁵⁰

И заиста, сваки од видиковаца није било могуће претходно сагледати на основу самосталног искуства. Путникова је омогућила и пружила просторе за практично остварење нових доживљаја простора града и призора, што је донело промену у укупној перцепцији Београда код сваког посматрача понаособ. Уметница чин назива „реорганизовањем претходних утисака о просторима, призорима и свест о нашој позицији унутар њега”⁵¹ те се претварају у доживљај новог искуства, као познатог места, па самим тим и новог схватања сопствене позиције у (познатом) свету.

Можемо да кажемо да су питању били невидљиви перформанси (активност се заснива на једноставном позиву на боравак у иначе неуобичајеним местима у граду) док се у интеракцији између учесника, поново, у самим учесницима догађа тренутак промене. Тиме је уметница позване посматраче увела и понудила стање промене доживљаја код њих. Јединственим и једноставним приступом, без задатка, само боравком пред призором пружила је искуствени доживљај за многе учеснике. Привремени видиковци су изведени на местима која пружају поглед са висине као што су: Кула Сибињанин Јанка, терасе у насељима на Видиковцу, Јулином брду, Бањици, Авали, Косанчићевом венцу; затим на незавршеним грађевинским конструкцијама и кровним терасама, у Новом Саду (кров Музеја савремене уметности) и Горњем Милановцу. *Привремени видиковци* пружају тренутке измештености из свакодневне перцепције града и познатих призора, и на најбољи начин суочавају сваког посматрача са потенцијалом тренутка, стварајући нови чулни и кинестетички доживљај.

⁵⁰ Путник, „Ово место...”, 3.

⁵¹ Путник, „Ово место...”, 3.

Контравидиковци је циклус радова који је настајао паралелно са *Привременим видиковцима*. У њему је Путник фотографисала одређене призоре и потом, после извесног временског периода, поново враћала фотографисани део у постојећи призор. На тај начин, исецањем и поновним лепљењем слике у слици, подвучена је временска линија физичког боравка у призору. Двострука слика у овим радовима појачава осећај пролазности посматрача, непроменљивост природе и призора, и мултипликованих димензија света погледа. Сам физички чин повратка на место првобитно фотографисаног призора, има карактер свесно изведене перформативне ситуације и сусрета са прошлошћу у садашњости.⁵²

Троје уметника и њихови радови које сам навела, имају додирних тачака у измештању позиције погледа у односу на уобичајене. Такође, сво троје су имали намеру да уметничким поступком *интервенишу* у коначној перцепцији призора на посматрача, свако на свој начин. Код Терзића се ова намера огледа у смештању посматрача у положај ре-креирања покрета и коришћења технологије; код Путникове је то позиционирање посматрача *пред* призор који треба да буде доживљен; код Гулан Ружићеве је позиција погледа усмерена на гранично поље оптичког, те се поглед исказује кроз индивидуални психолошки аспект посматрача.

Идеја за реализацију теме овог докторско-уметничког рада, дошла је из непосредног синестезијског искуства, после ког сам почела да истражујем заједничке аспете који се истовремено чулно појављују у звучном, визуелном и кинестетичком облику. Сва поменута чула појављују се у телу заједничким дејством, па је због тога физичка позиција тела у истраживачком делу рада важна, једнако у односу на звук и поглед. Стога се тема анализира са неколико аспеката, преко појмова и међусобних односа слике, звука и покрета, како би се коначан став појаснио у позицији тела, као пријемника и емитера слике, звука и покрета.

⁵² Путник, „Ово место...”, 3.

Данашња доминација екранске културе је на путу да претвори већину онога у шта гледамо готово потпуно дводимензионалним, а просторе за доживљај и перципирање треће и четврте димензије као ефекат, полако преузимају технологије виртуелне и аугментоване реалности. Због тога ће у раду бити наведени, анализирани и реконструисани различити уметнички поступци и намере, који су допринели променама перспектива виђења и репрезентације.

Шта је слика?

У мноштву визуелних представа којима смо непрестано изложени готово да постаје неважно у шта гледамо, јер су наша чула отупела услед превелике изложености наметнутим садржајима. У складу са променама које су донеле нове технологије и различите уметничке и теоријске праксе у уметности, у последњих сто година мењали су се и природа и значење слике. Због тога данас није једноставно дефинисати појам слике, јер је само њено значење проширено и стоји у уској вези са схватањем медија уопште. Последњих петнаестак година питања везана за појам слике поново доспевају у центар интересовања уметника, теоретичара и историчара уметности. Самим тим, тема погледа је уско везана за питање и статус слике.

За овај докторско-уметнички рад важан је процес који почиње у оку и уху, а одвија се у уму посматрача, односно гледање, виђење и слушање као процеси сами по себи (као аутоматско примање и обрада података) и путање визуелних и звучних информација, од њиховог пријема до порука и утисака које примамо. Због тога се текстуална промишљања и практични радови крећу између неколико теза и аутора за које је карактеристичан интердисциплинарни приступ теорији и тумачењу слике и медија. Почевши од односа тела и природе медија у тези Ханса Белтинга да визуелни медији не делују само као протеза за тело, већ служе и као одраз тела; затим Мерло-Понтијевих и Меклуанових разматрања о значају чула и њиховој промени током технолошких примена; затим Креријевих одредница о важности физичке позиције аутора, преко теорија медија Китлера и Мановича. Затим ће бити речи о Јангбладовим идејама о синестезији као могућем сједињењу нове чулности која је узрокована саживотом са медијима, односно Белтингове тврдње да и дигитална технологија

трага за мимезисом наше сопствене имагинације која је заснована на односу тела и дигиталних медија.⁵³

Питање „шта је слика” такође упућује на везе које постоје у доминантном колективном схватању културе и уметности и видљива је у обрасцима преко којих се промовишу одређене друштвене актуелности и вредности. Примарни обрасци који постоје у оквиру културе одређују наша схватања уопште, а то се односи и на наше тумачење и наш однос према сликама. Због тога је потребно да осветлимо позадине поменутих образаца као почетних позиција из којих заузимамо основно становиште.

Према немачком историчару уметности и теоретичару културе Хансу Белтингу, свака слика која допире до нас има свој медиј, односно, да бисмо уопште перципирали слику, неопходно је да она има своју материјалност којом остварује видљивост посредством медија.⁵⁴ Ова тврдња представља више од констатације јер састав слике, односно медиј преко ког слика долази до нас, већ садржи у себи смернице за њено разумевање и схватање.

Чињеница је да слике постоје свуда око нас а такође у нама. Белтинг предлаже да треба прихватити да слике не постоје саме по себи, оне нису ни на зиду, екрану нити се налазе само у нашем уму.⁵⁵ Белтинг у ствари говори о нематеријалном процесу стварања слика које се догађа у нама, и остварује се захваљајући нашем инвестирању у њихово значење.

Слике се дешавају посредством трансмисије и перцепције, које зависе од наших претходних искустава која су похрањена у нашим телима.⁵⁶ Прва и основна намена свих слика јесте обраћање, уочавање или рекреирање нечега (или некога), што је визуелно представљено као смислено и сврсисходно. Уочавање значи видети смисао који нам нешто поручује било у призору или у свесно створеном ликовном-визуелном делу. У основи стоји потреба, порив да реагујемо на виђено које нам нешто за нас значајно поручује. По Белтингу,

⁵³ Belting, „Slika, medij, telo...”, 81.

⁵⁴ Belting, „Slika, medij, telo...”, 75.

⁵⁵ Belting, „Slika, medij, telo...”, 73.

⁵⁶ Belting, „Slika, medij, telo...”, 77.

слика је у неку руку „догађај”. То значи да је у процесу стварања слика садржан и однос обраћања према другом живом бићу, односно човеку или оностраном (на пример у религијској уметности).

Да би се додатно расветлило питање слике, потребно је узети у обзир место које заузима реципијент у овом процесу, који Белтинг назива процесом „трансмисије и перцепције”. У зависности од предиспозиција, културолошке позадине, информисаности, познавања слика и флексибилности посматрача, зависи преношење и коначно тумачење слика. Овај процес је комплексан и у себи подразумева широк дијапазон слика које постоје и у нашим сећањима, просторима фантазма, митова, снова и виђеног. Колико је посматрач свестан ових процеса, толико ће и његово/њено тумачење слика бити више или мање прихваћено по индивидуалном аутоматизму или не.

По Белтину, двострука природа слике се појављује већ при самом посматрању, јер када гледамо слику, наш се поглед наизменично креће од површине на којој је физички насликана представа и у нашем уму се ствара одређена значењска представа о представљеном призору. Ми смо истовремено свесни материјалне природе слике и обично је не мешамо са значењем које она поприма за нас.⁵⁷

У погледу посматрања односа између слика и тела и материјалности медија, теоретичар Х. Ј. В. Мичел заступа другачији став. По њему се подразумева да слике и објекти постоје у неком медију, али тек спој слике и објекта, виртуелне појаве или илузије (као неког материјалног ослоња) одређује наш уобичајени начин схватања медија.⁵⁸ Због тога је медиј „скуп материјалних пракси које спајају представу са предметом да би се произвела нека слика”.⁵⁹

За оба аутора медији су део компликоване и невидљиве сарадње између материјалне стварности слика и начина на који оне остварују значења у нашем уму. Међутим, Белтингово становиште се заснива на интеркултуралним и антрополошким истраживањима слике док Мичел, може се рећи, заступа

⁵⁷ Isto, 76.

⁵⁸ Vilijam Džon Tomas Mičel, *Šta slike žele? : život i ljubavi slika* (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, 2016), 257.

⁵⁹ Mičel, *Šta slike žele?* 9.

анимистички приступ сликама. Белтинг је дошао до тога да одговор на питање „шта је слика” прво упућује на састав слике, односно од чега је формално сачињена а затим какве теме обрађује. А питање „шта” у слици се не може објаснити без „како”, односно без познавања визуелне стратегије која је у слици спроведена. Ова стратегија, односно одговор на питање „како” за Белтинга представља прави говор слике и њен статемент.⁶⁰ Визуелна стратегија, са своје стране, подразумева одређен начин мишљења у медију, са претпоставком омогућавања будуће читљивости њеног језика. Мичел због тога посеже за замишљењем медија као опредмећене средине, где је она схваћена као простор и посредник који повезује пошљиоца и примаоца, уметника и посматрача. Проблем схватања овог „простора” настаје када покушавамо да одредимо границе овог процеса.⁶¹

У самом говорном језику појам слике садржи двоструко значење, а затим се и појам медија прелива у значењу са њом. Белтинг наводи пример да се у немачком језику *bild* користи једнако у значењу *image* и *picture*⁶² и иако људи користе оба термина за исте предмете и ситуације, често ови термини подразумевају различита значења. У нашем језику постоји слична термилошка ситуација: *слика* у говорном језику означава физички предмет слике али и лик, углед, имиџ, фотографију, постер, штампану слику и дигитални принт.

У енглеском језику разлика између појма *image* и *picture* је значајна само у погледу разјашњења између тога да ли је *image* субјекат нашег истраживања а *picture* простор где та слика може да обитава.⁶³ Оно што је међутим извесно, то је да *image* у сваком случају није дефинисана по степену видљивости или визибилности, већ по начину на који је у њу инвестирано симболично значење и од стране посматрача, односно његовим/њеним „менталним” рамом.⁶⁴ Због тога настају и неспоразуми у разговорима са подразумевањем овог појма.

⁶⁰ Belting, Hans. *An Anthropology of Images, Picture, Medium, Body* (New Jersey: Princeton University Press, 2014), 10.

⁶¹ Mičel, *Šta slike žele?*, 262.

⁶² Belting, *An Anthropology of Images, Picture, Medium, Body*, 9.

⁶³ Belting, *An Anthropology of Images, Picture, Medium, Body*, 2.

⁶⁴ Belting, *An Anthropology of Images, Picture, Medium, Body*, 9.

Несумњиво је да свако ликовно уметничко дело, било да је у питању слика, скулптура или штампа, представља осетљиви објекат који има своју историју и који може бити класификован, измерен, датиран или изложен.⁶⁵ Можемо закључити да материјални аспект уметничког дела дакле већ пружа оквире у оквиру постојећих система културе, колико и смернице за разумевање дела.

Поменуте контроверзе изазивају додатне проблеме у надметању међу дефиницијама и због тога се дешава да примењујемо различите дискурсе на исте врсте слика или да примењујемо иста становишта на различите врсте слика.⁶⁶ Због тога је важно истаћи почетну позицију из које се једно дело посматра, а која доводи и до тумачења значења дела.

Међутим, питање „како” је зависно од изабраног медија кроз који примамо и перципирамо слике у спољашњем свету и помоћу којих слика постаје видљива.⁶⁷ Иако слике међу собом могу да буду схваћене и виђене као сазнајни медији, чији се пренос разликује од текста, оне су визуелне због онога што их чини видљивим, због њиховог основног носећег медија који их материјализује, без обзира да ли се ради о сликарству, фотографском принту или монитору.⁶⁸ Сваки изабрани медиј у ком се појављује слика одређује и начине на које ћемо читати значење слике, попут посебног језика или дијалекта, на пример. Управо се читаво питање о природи слике дешава око преноса њеног значења, у финој супстанци која нам омогућава да видимо или доживимо поруку коју емитује дело, и покушају њеног именовања. Због тога је Меклуан критикован да је погрешно када је рекао да је медиј порука, јер је тиме издвојио само једно њено значење, а други аутори су наставили да трагају за именовањем неухватљивог простора. Белтинг закључује да је простор тела, односно сама свесност о боравку у телу, важна за перцепцију слике. Медиј јесте форма, али он преноси само форму у којој ми опажамо слике, али не може бити сведен само на технологију.⁶⁹

⁶⁵ Belting, *An Anthropology of Images, Picture, Medium, Body*, 2.

⁶⁶ Belting, *An Anthropology of Images, Picture, Medium, Body*, 9.

⁶⁷ Belting, *An Anthropology of Images, Picture, Medium, Body*, 10.

⁶⁸ Belting, *An Anthropology of Images, Picture, Medium, Body*, 10.

⁶⁹ Belting, „Slika, medij, telo...”, 76.

Важно запажање које Белтинг истиче је да пикторалне теорије не припадају истој интелектуалној традицији као теорије медија јер сам концепт медија слика још увек захтева посебан дискурс. Он стога предлаже са се направи споразум између медијалности свих слика која ће стајати одвојена од стране „физике слика”⁷⁰, односно предлаже да се проучавање језика слика одвија из позиције суштинске унутарње природе појавности слика.

Један од примера схватања функције и медија слике постоји је у феномену слике-иконе. С обзиром да по Белтинговој тези не можемо игнорисати нераздвојиво значење појма слике као симболичког ентитета које има у европској културној традицији⁷¹, феномен слике у себи истовремено садржи унутрашње и спољашње значење. Ова дуалност је заснована на антрополошком значају које подразумева да је слика више од производа који перципирамо. Слика је резултат личног и колективног сазнања и намера које постоје у оквиру културе. Ми живимо и схватамо свет у сликама, а ова укупна количина спољашњих и унутарњих слика које постоје у нама као простори разумевања, маште, снова и личних перцепција, повезују се у јединствену физичку производњу слика које постоје и које препознајемо у друштвеној реалности.⁷² Феномен иконе се овде помиње због укоренености слике-иконе у традицији источноевропског наслеђа и културе којима припадамо по природи географске и историјске чињенице.

Од када постоје, слике су биле погодне да буду јавно изложене и поштоване, и да истовремено буду уништене и злоупотребљене, зато што слике и иконе омогућавају јавно испољавање вере и лојалности, које су основа дисциплиновања које свака религија очекује од својих припадника.⁷³ Тек када су људи почели да сакупљају слике и да их посматрају и цене као уметничка дела, слике (иконе) могле су да престану да буду предмет спора под претпоставком да буду прихваћене као уметничка дела.⁷⁴ Наше данашње становиште „епохе уметности” које претпоставља тумачење икона као

⁷⁰ Belting, *An Anthropology of Images, Picture, Medium, Body*, 10.

⁷¹ Belting, *Slika i kult*, 9.

⁷² Belting, *An Anthropology of Images, Picture, Medium, Body*, 9.

⁷³ Belting, *Slika i kult*, 7.

⁷⁴ Belting, *Slika i kult*, 9.

уметничких дела, је толико уврежено (и надилази наш однос према делима слике-иконе), да тешко можемо да се поставимо у позицију епохе, историјске и друштвене намере из које долазе, односно „епоху слике”, како Белтинг назива. Међутим, по Белтунгу, слике никада нису само ствар исповедања вере или теолошких тумачења, оне су увек ствар друштва неодвојивог од религије.⁷⁵ Током дугих периода историје, религија је заузимала важан део друштвеног живота, за разлику од данашње позиције која је приватна, лична или се тиче само цркве. Због тога је и улога слика, самим тим била другачија и комплекснија.

У основи, иконе су, попут светитеља, имале моћ да додирну дубље слојеве људи и да испуне другачије жеље него што су могли црквени представници. Због тога су теолози покушавали да држе под контролом сваку ситуацију када би се појавио исувише велики утицај слика у оквиру цркве.⁷⁶ Чудотворне, исцелитељске иконе имале су посебни статус током историје. Да би икона била аутентична, и да би имала дејство, требало је да поседује надприродну снагу јер су у њој, у складу са очекивањима боравили Бог и светитељи који су испуњавали жеље верника, или доносили оздрављење.⁷⁷ Оне су биле поштоване на посебан начин и одражавале су замишљени однос директног и живог контакта са оностраним. По осликавању иконе, као и данас, она би била предата на освећење, односно у руке свештенства, и није више имала никакве везе са уметником који ју је осликао. На тај начин икона би постала институционализована а њена чудотворност потврда вере и освећеног места.

У време иконоклазма, било је забрањено да слика узима материјалну форму у напору да се људи заштите од онога што се сматрало лажним сликама.⁷⁸ Поред ових несугласица, постојале су и многобројне расправе око „исправног” или „погрешног” схватања истих слика, при чему су се заступала различита становишта о исправности испољавања вере, истинске духовности или

⁷⁵ Belting, *Slika i kult*, 9.

⁷⁶ Belting, *Slika i kult*, 7.

⁷⁷ Belting, *Slika i kult*, 11.

⁷⁸ Belting, *Slika i kult*, 11.

„материјалне” употребе слике.⁷⁹ Један од примера укидања испољавања вере је уклањање икона које су стајале у равни очију, како верници не би гледали у њих приликом молитве и паљење свећа и тамјана. При том су остављане слике у вишим зонама цркви, јер су описивале „исправно” тумачење Библије.⁸⁰ Данас се важност истицања и заузимања предмета и производа у висини очију огледа у маркетиншким механизмима зарад успешнијег профита, због лакшег уочавања и доступности производа.

Други пример постоји у феномену телевизијске слике и њеног места у култури последњих деценија XX века. Следећа илустрација објашњава сличан култни однос, који постоји у феномену рецепције икона. Полазећи од констатације да нам се медији обраћају путем слика и као слике простора, тела (Белтинг) оне у нама производе амбиваленцију коју иначе повезујемо са сликама, Мичел је лоцирао сцену из кулног филма *Videodrome* (1983) Дејвида Кроненберга (*David Cronenberg*) у којој се одвија пророчка ситуација између „медијских аватара” који деконструишу разлику између медија као тела и медија као простора.⁸¹

У познатој сцени, прва личност (продуцент и корисник порнографских садржаја) добија видео-касету експерта за медије, који у друштву има статус пророка. Док гледа садржај видео-касете, тело медија се материјализује кроз форму треће, женске особе, која је оличење чулне трансформације неживог у живо и чулне (мушке) чежње. Овом сценом, прескаче се граница емитоване слике према реалној, и настаје ситуација оживљавања личности из телевизора (канибалистички аватар медија), која се директно обраћа посматрачу и даље одређује ток ситуације у правцу избрисане границе између јаве, конзументске употребе садржаја и кошмара помешане стварности.

По Мичелу, ово је пример персонификације четири компоненте свих медијских система које чине: пошиљалац или произвођач (продуцент); порука или кôд, који омогућава разумевање порука; прималац или конзумент (који прима

⁷⁹ Више о овој теми видети: Hans Belting, *Slika i kult: istorija slike do epohe umetnosti* (Novi Sad: Akademska knjiga, 2014). и Predrag Terzić, *Skrenuti pogled* (Beograd: ProArtOrg, 2012), стр. 31 и даље.

⁸⁰ Belting, *Slika i kult*, 13.

⁸¹ Mičel, *Šta slike žele?*, 278.

поруку) и отелотворење поруке (у форми слике).⁸² Комплексност ситуације се огледа у помешаним улогама између учесника сцене, управо да би подвукла нестабилност самог концепта медија. Из наведеног произилази да је конзумент заправо конзумирани објекат, а прва жртва новог система је теоретичар медија. Поменута ситуација препуштања виртуалном фантазму данас постаје наша стварност. У њој може да се препозна Богдановићева тврдња да је „сензибилитет који је однеговала религијска култура раног хришћанства веома близак повезивању представе посредовањем технике, којом се визуелно обзнањују форме слике виртуалне реалности”,⁸³ бар у најопштијем смислу. Захваљујући чулној сензибилизацији помоћу слика према „оностраном”, данас смо без проблема у могућности да се изложимо, да виртуелно уђемо и боравимо у просторима других реалности.

Поменућемо још да је откриће икона почетком XX века у Русији,⁸⁴ побудило велико интересовање међу становништвом и уметницима, и утицало је на опште романтичарске и актуелне историјске идеје. Уметници руске авангарде у иконама су видели спој традиционалног и оностраног. Успостављање односа према сопственој традицији које је постојало и у Русији у романтичарском периоду, односило се на икону која је у суштини била једина форма руског сликарства пре окретања ка Западу.⁸⁵ Уз то, све већа заинтересованост за „примитивну” уметност која је постојала и у уметничкој клими европских градова, додатно је одушевила савремене руске уметнике. Кондаков (*Nikodim Kondakow*) је међу првима преузео истраживања на пољу иконописа. Потом су Кандински (*Wassily Wassilyevich Kandinsky*), Шагал (*Mark Zakharovich Chagall*) и Јављенски (*Alexej von Jawlensky*) били инспирисани снажним колоритом икона и нарацијом руске наивне уметности и често су реферисали на духовну, нематеријалну и архетипску страну икона. Ђорђе Ивачковић је сакупио антикварне руске иконе⁸⁶ а Наталија Гончарова (*Natalia Sergeevna Goncharova*) и Владимир Татљин (*Vladimir Tatlin*) започели су свој уметнички пут као

⁸² Mičel, *Šta slike žele?*, 280.

⁸³ Bogdanović, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 33.

⁸⁴ Прво представљање икона из колекције Романових, изнела је пред јавност различите и разноврсне иконописачке школе; први пут изложена су дела естетске вредности и указано је на историјски значај икона као ликовне врсте, која је до тада постојала као црквени инвентар. Види: Belting, *Slika i kult*, 26.

⁸⁵ Belting, *Slika i kult*, 26.

⁸⁶ Ješa Denegri i Nevena Martinović, *Ivačković* (Kragujevac: Galerija Rima, 2014), 76.

сликари икона. Маљевич је видео у руској икони алтернативу уметничкој традицији Запада, за њега је икона представљала више истину него сама природа, а такође постоје записи да је и Матис (*Henri Émile Benoît Matisse*) отворено исказао дивљење према иконама, а бечки Југендстил и симболизам су показивали утицај руских икона, што је недовољно истражена а подстицајна тема.⁸⁷

Означавашем материјалне природе слике и усвајањем културне и значењске намере које је слика имала да саопшти, Белтинг је рашчланио њену природу. На овај начин је показао размере неспоразума у оквиру којих данас говоримо о различитим стварима (сликама), а такође примењујемо различите дискурсе на исте врсте слика.⁸⁸

Код Мичела, са друге стране, питање медијалности као посредовања између слике и медија покреће питања растегљивости њихових спољашњих граница, па тако медиј почива само између пошилаоца и примаоца, већ их он укључује и конституише.⁸⁹

Данас технологија може да нам омогући виртуелни приступ било ком жељеном садржају (или на пример одређеном уметничком делу, реконструкцији амбијента или епохе) и на тај начин чулно приближи и омогући утисак непосредне комуникације. Међутим, искуство виртуелне реалности још увек не замењује искуство аутентичног доживљаја на вишеструко чулним нивоима. За сада је искуство резервисано за кинестетичке, визуелне, мирисне, топлотне, звучне сензације у домену масовне забаве која користи сензационалистичке конзументске аспекте културе. На тај начин нисмо у стању да даље доживимо дубље фасцинације осим оне пред технолошким могућностима, и за суштинско, сазнајно-емотивно искуство остајемо ускраћени. Оваквом употребом технологије наша чулност усмерено остаје на површини, без успостављене емотивно-сазнајне везе која је потребна за унапређење функција читавог човековог система које доноси уметност. Уколико једнога дана, ускоро то ипак

⁸⁷ Belting, *Slika i kult*, 27.

⁸⁸ Belting, *An Anthropology of Images, Picture, Medium, Body*, 9.

⁸⁹ Mičel, *Šta slike žele?*, 262.

постане могуће, остаје нам да прилагодимо своје друге сензо-моторне вештине које су неопходне за обитаване у виртуелном простору, чиме могућност простора комуницирања са „оностраним” постаје доступна.

Фотографија

Као и код других открића која су обележила крај XIX и почетак XX века, и пут откривања и трајног бележења призора на предложак фотографске плоче одвијао се дуго, и често је био обележен случајним открићима која су тек накнадно пронашла своје праве намене. Током почетака и касније током времена, фотографија и њена масовна примена у животима људи, утицала је на укупни пејзаж градова, навике и свакодневицу.

Узроци који су довели до појаве фотографије су бројни и различити. Китлер истиче повезаност општег развоја хемије у XVIII веку са открићима, коришћењем и оптимизацијом хемијске осетљивости на светлост. Са једне стране, било је неопходно да се превазиђу дотадашња уверења да су јединствени делови свега што постоји четири грчка елемената: ватра, ваздух, вода и земља.⁹⁰ Са друге стране, комуникација и сарадња између научника и уметника догађала се захваљујући заједничким истраживачким циљевима и радозналости које је било пробуђено у различитим аспектима савременог живота. Било је неопходно и да се на прелазу из XVIII у XIX век хемија и физика успоставе као академске дисциплине, да би довело до укрштања сазнања ових двеју дисциплина у виду укрштања хемије и физике светлости.⁹¹

Рад историчара и теоретичара фотографије Мајкл Фризоа (*Michel Frizot*), значајан је јер је заснован на анализи основа које одређују фотографски процес у односу са другим процесима у производњи слика. Фризо истражује појединачне улоге фотографа, фотографисаног субјекта који дају резултат коначне перцепције посматрача. По овом аутору, око 1880. године, фотографи су открили свет снимака који је са собом донео неочекиване форме које су до тада биле недоступне за перципирање голим оком.⁹² Првобитна употреба

⁹⁰ Kitler, *Optički mediji*, 144.

⁹¹ Kitler, *Optički mediji*, 145.

⁹² *A New History of Photography*, ed. Michael Frizot (Köln: Konemann, 1998), 243.

фотографије била је усмерена на документовање и бележење свакодневног живота, пејзажа, градова и портрета појединаца, односно непокретних призора. У почетку истраживања фотографског процеса било је важно *бележење* као овековечење тренутка, призора или ситуације. Фризо тврди да у раном периоду фотографије није постојала тежња за бележењем покрета јер сама првобитна технологија фиксирања фотографске слике није то омогућавала.⁹³ Ово занимљиво запажање доприноси данашњем бољем сагледавању позиције фотографије коју је имала у првобитном окружењу.⁹⁴

Проблем представљања објекта или тела је однос који зависи од две различите брзине: једне којом се креће објекат и друге која означава раздаљину између објекта и камере, односно брзину којом фотограф одређује количину и брзину уласка светлости у камеру.⁹⁵ Стога је брзина фотографисања постала одлучујући фактор, јер је за краће време могуће снимити јаснију слику објекта у покрету. Од открића фотографије, људи су знали да дуга експозиција производи слике које приказују замућене трагове кретања. У практичном смислу, то значи прихватање слике на осетљивој површини на којој се појављивао снимак. Било је јасно да би редуковање експозиције у времену омогућило приказивање слика објекта у покрету.⁹⁶

У сваком случају, било је потребно да прође читав период од 1840. до 1880. године, да би се развила одговарајућа осетљивост фотографске емулзије. До тада, фотографи су прилагођавали снимање покрета фронталним приказивањем објеката у покрету, смањивањем формата или коришћењем стереоскопске слике.⁹⁷ Захваљујући техничком побољшању емулзија помоћу желатин-сребро бромида око 1880. године, постало је могуће стварање тренутног фотографског снимка.

⁹³ *A New History of Photography*, 243.

⁹⁴ Слично запажање о немогућности бележења покрета код првобитних фотографских техника помиње у свом предавању Вилијам Кентриц (*A Natural History of the Studio*) када нас подсећа да су „духови” на првобитним фотографијама заправо представљали покрет који није било могуће снимити. Као такви, ови недостаци представљају могућу претечу идеја анимације и анимираног цртежа.

⁹⁵ *A New History of Photography*, 244.

⁹⁶ *A New History of Photography*, 243.

⁹⁷ *A New History of Photography*, 244.

Калифорнијски фотограф британског порекла Едвард Мејбриц (*Eadweard Muybridge*) је у периоду од 1876. до 1879. године снимао покрете коња користећи технику колодијумски премазаним плочама.⁹⁸ Мејбриц је првенствено био познат по пејзажима америчког запада који су били омиљени и по укусу оновременског романтичарског укуса. Захваљујући том искуству, био је вешт у руковању великим стакленим колодијумским површинама, и због тога је око 1870. године Лиленд Станфорд (*Amasa Leland Stanford*), власник тркачких коња и бивши гувернер Калифорније, анажовао на необичном пројекту. У питању је било проучавање и разрешење псеудо-научног проблема на ком је већ био ангажован француски физиолог Етјен-Жил Маре (*Etienne-Jules Marey*), којим је Стенфорд био закупљен годинама, а то је питање тачне позиције удова коња у касу.⁹⁹

Мејбриц је неколико пута урадио фотографије током 1872. и 1873. године, које су биле неуспешне због спорости емулзије. Потом је 1877. године урадио слике које су назване *automatic electric photographs*, а оне су изазвале сензацију¹⁰⁰ међу научницима, уметницима и становништвом. Мејбриц је иза тркачке стазе поставио бели зид, а испред стазе је поставио дванаест електрично повезаних фото-апарата који су се тренутно окидали, како се коњ кретао. На тај начин је добио доказ да у једној фази само једно копито додирује тло.¹⁰¹

Захваљујући изуму мултипликоване камере, Мејбриц је створио и више од очекиваног, он је добио ситематизовану студију покрета од дванаест фотографија, што је омогућило даљу анализу и реконструкцију покрета.¹⁰² Потом је наставио истраживања на универзитету у Филаделфији, где је укључио разне студије људи у свакодневним положајима, спортисте и животиње у покрету. За годину дана, између 1884. и 1885. године урадио је чак 20 000

⁹⁸ Накнадно је показано да је овај процес уско везан за откриће биоскопа скоро 20 година касније, али не кореспондира са намерама аутора ових времена. Види: *A New History of Photography*, 244.

⁹⁹ Китлер духовито примећује да су прикази коња на акварелима били дубоко усађени у несвесно људи који до тада нису имали прилике да виде иједан филм, па је стога било незамисливо прецизно замишљање коња у касу. Види: Fridrih Kitler, *Optički mediji*, 186.

¹⁰⁰ *A New History of Photography*, 245.

¹⁰¹ Китлер, *Optički mediji*, 186.

¹⁰² *A New History of Photography*, 245.

тренутних фотографија. Његов рад је био ограничен због скупоће пројекта, али је имао далекосежни утицај на уметнике и научнике његовог времена.¹⁰³

Аналитичност свакодневних покрета људи, који су често представљали актове, омогућила је уметницима да имају непосредан увид и проверу понашања људске и животињске фигуре. Чудесност регистравања малог дела времена које не региструје људско око, морала је појачати веру у науку и фотографију као инструмент „прецизног” виђења. 1887. године објављена је збирка која се састојала од 781 штампане фотографије, и носила је назив: *Animal locomotion; an Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animals Movements*. У том смислу, нескривени циљ објављивања збирки *Animal locomotion* био је да сликари више не користе у својим радовима погрешне позиције, као у случају коња у галопу. Мејбрицове фотографије су нудиле научни модел за сваки могући покрет. Данас знамо да су његове фотографије користили научници Едисон и Хелмхолц (*Helmholtz*) и уметници Месоње (*Jean-Louis Ernest Meissonier*), Жером (*Jean-Léon Gérôme*), Дишан (*Marcel Duchamp*), Роден (*Auguste Rodin*) и многи други.¹⁰⁴

Као перспектива и камера обскура у ренесанси, тако је тренутна фотографија сада требало да дисциплинује уметност, (не као превласт симболичког у средњовековним представама светаца), већ је сада циљ да и оно што је било имагинарно падне под њен утицај.¹⁰⁵ Данас знамо да појава фотографије није довела до нестанка сликарства, и да су границе међу дисциплинама растегљиве. Можемо само да замислимо подстицај који је фотографски процес донео тадашњим ликовним медијима, не само у смислу проверљивости, већ и снажнијег подстицаја за истраживање светлости, форме и покрета у оквиру индивидуалних поетика. То се уосталом и догодило, појавом индивидуалних перцепција и поетика.

Постоји још једна ствар у вези са индивидуацијом коју је омогућио фотографски процес. У докторској дисертацији *Скренути поглед*, уметник и

¹⁰³ *A New History of Photography*, 245.

¹⁰⁴ *A New History of Photography*, 246.

¹⁰⁵ Kitler, *Optički mediji*, 188.

теоретичар уметности Предраг Терзић надовезује се на Бењамина запажања и тумачења фотографије која су заснована на историји и анализи фотографског језика које стоје у вези са појмом слике.¹⁰⁶ Бењамин је тумачио фотографију као медиј који је анализирао кроз његове последице на друштво и уметност као и на живот сам. Фотографија је пре свега била схваћена као истински револуционарно средство репродукције. Новонасталу могућност вишеструког репродуковања једног те истог дела, које се несметано може и продавати, Бењамин је искористио да преиспита дотадашњу непоновљивост и јединственост традиције.¹⁰⁷ Фотографија стога доноси и успоставља потпуно другачији однос према целокупној дотадашњој уметности, јер је током историје уметнички предмет увек имао своје непроменљиво место. Губитком статуса непоновљивости услед могућности репродуковања, уметничко дело губи свој сигурни статус, што Бењамин назива „губитком ауре”.

Важно запажање које Терзић истиче је да помоћу фотоапарата човек ослобађа своју руку, те да се сада читав процес пребацује на око. Другим речима, не само да се процес физички ослобађа већ се читаво искуство стварања слике одвија преко одабира ока, и обраћа се оку. Скраћено време „узимања” призора из стварности које је омогућила брзина фотографског поступка, променило је и скратило квалитет пажње. Мењањем навика на основу којих гледамо, однос према виђеном је полако почео да се мења.

Покрет и поглед у техници колажа и кубизму

Откриће фотографије, употреба дневне штампе и дистрибуција нових сазнања довели су до преиспитивања граница сликарског медија и утемељивања кубизма као основног правца који је водио ка развоју авангарди. Кубизам је обележен као један од најважнијих уметничких правца XX века јер је довео до промене перцептивног доживљаја слике. Употреба несликарских материјала коју су увели Пикасо (*Pablo Ruiz Picasso*) и Брак (*Georges Braque*) кроз сегмент игре и провокације у процесуалном делу стварања слике прво је изазвала шок у виду

¹⁰⁶ Terzić, *Skrenuti pogled*, 79.

¹⁰⁷ Terzić, *Skrenuti pogled*, 79.

нарушавања перципирања ауре „уметничке” сликарске површине а потом је допринела суштинској промени у поимању дводимензионалног сликаног поља.

Позивајући се на Тајгеа, Сретеновић констатује да је до открића колажа визуелни пејзаж европских градова већ био преплављен рекламама које су се користиле монтажама, односно у којима су били примењени елементи апстракције и фрагментације, са акцентом на употреби фотографије. Већ је било креирано окружење чији су нови садржаји представљали мешавину текста, одсуство континуитета и линеарног наратива, што је уз филм створило погодну климу за „тренинг модерног вида”.¹⁰⁸

Ретроспективна изложба Пола Сезана 1907. године на јесењем Салону у Паризу допринела је популаризацији његових идеја у истраживању поједностављивања форме, геометризацији облика и преобликовања приказивања виђеног. Сезан је живео повучено, и доследно је проучавао односе појављивања форми у природном окружењу. Покушавао је да слика онако како налаже процес гледања, пре свега свестан бинокуларне природе вида. Због тога је измештао своје физичке позиције током рада, и сликао предмете из другачијих углова. Било је потребно дуго времена да његови савременици уоче револуцију погледа коју је спровео.

Права промена се заправо догодила почетком XX века у мишљењу које је засновано на открићу нове колажне перцепције а која прати развој технолошких промена, развоја и ширења градова и потрошачког друштва. Планови слике који су у традиционалном схватању простора подразумевали промишљање и примену линеарне перспективе сада су потпуно избрисани, читава радња слике догађа се у оквиру једног, површинског плана, и стога сва „радња” постаје везана за приказани објекат. До кубизма, класично ликовно дело је представљало физички предмет који на симболичком плану репрезентације подражава изглед физичких предмета и користи устаљене поступке приказивања, док авангардно дело укида дистанце репрезентације и предмет непосредно показује у његовој материјалној првобитности, као грађу дела.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Dejan Sretenović, *Umetnost prisvajanja* (Beograd: Orion Art, 2013), 82.

¹⁰⁹ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 37.

Ова промена доводи до заустављања фокуса нашег погледа и интересовања у ликовним вредностима слике, на самом објекту. Околина је дата само у назнакама, или у тонским приказима. Не постоји више ренесансни идеал слике-прозора, веродостојно замишљене илузије оностране стварности. Сада је читав „догађај” слике сведен на њену физичку површину, ликовну и умну игру која се догађа у оквиру нове материјалне стварности, а потом и у опонашању ове стварности. Увођење „четврте димензије” код кубиста означавало је не само бележење покрета фигуре већ и бележење „невидљиво”, уношење мистичног и околног у садржај слике.

Сретеновић истиче важност колажног поступка и његову методолошку применљивост у различитим уметностима: „Колаж или примарно *papier collee* парадигматски је уређај свих монтажних поступака који су се из њега развили: изласком у тродимензионалност он постаје асемблаж, коришћењем фотографских материјала постаје фотомонтажа или фотоколаж, употребом нађених снимака добија се филмски и видео-колаж, комбиновање музичких цитата резултира музичким колажем”.¹¹⁰

На нивоу фигуративног приказа модела (или објекта) и у тежњи да прикажу покрет, кубисти су показали да је на истој сликарској дводимензионалној површини могуће истовремено представити физичку промену и покрет посматраног, односно сликаног модела (објекта). Увођењем покрета у дводимензионалну површину је значило увођење временског фактора и пролазности, као бележење тренутка који је сада било могуће представити. За кубистичко приказивање фигуре било је потребно познавање наведених формалних елемената и аналитичко промишљање јер бележење покрета није пуко пресликавање промена у физичким позицијама, већ подразумева одабир правог тренутка промене коју је модел начинио. *Уклапање* различитих позиција фигура или елемената зависили су од индивидуалног осећаја кубистичког уметника, који је предвиђао више од једне могуће сагледивости. Дакле, сами уметници узимали су у обзир отворене перспективе значења приказаног објекта

¹¹⁰ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 84.

или материјала, и већ су се користили случајношћу и вероватноћом значења. Убедљивост која је постојала у виду основног препознавања форме, давала је назнаке и ауторитет потенцијалу кубистичке визије. Показало се да може да се *види, сагледа, прикаже, деконструише и поново сагледа* свет објекта и фигуре на један нови начин.

Друга новина коју је кубизам увео била је уношење не-сликарског материјала у сликано поље, што је означило одабир, препознавање и употребу материјала из свакодневног живота у поље уметничког предмета. Одбацивање миметичког језика значило је и замену традиционалних сликарских алата новим (ексером или лепком као градивним елементом слике). При овом поступку, догодила се и промена у чулном односу током креативног процеса, увођењем тактилног елемента уместо дотадашњег које је подразумевало употребу сликарске четкице у посредовању између ока и платна током сликања.

По Сретеновићу, Пикасо и Брак су настојали да се отарасе варке ока (*trompe l'oeil*) како би пронашли варку духа (*trompe l'esprit*), они су инсистирали на другачијој важности: није битан предмет сам по себи већ фактурност или „шум материјала”, који настају комбиновањем хетерогених, насликаних и налепљених, сегмената фактуре према начелу контраста. На овај начин ствара се осећај конструисаности и „стварности” слике насупрот илузионизму сликовне и органске контуре у штафелајном сликарству.¹¹¹

Белтинг је описао процес који се догађа када посматрамо једно дело. Свака слика је видљива због медија који их носи а њихова физичка појавност раније се увек ослањала на одређену технику и подлогу (платно, даску, зид, папир). Када гледамо дело, ми свакако правимо разлику између површине на којој слика почива од значења које слика сама носи, наш поглед и пажња се наизменично померају између једне и друге површине, односно значења, иако оне физички нису раздвојене. Нама се то дешава у чину посматрања и нашом аналитичком перцепцијом укидамо њихову чињеничну „симбиозу”. „Ми чак памтимо слике у одређеном медију у ком смо их први пут видели, што значи да их ми на тај

¹¹¹ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 84.

начин првобитно лишавамо њиховог оригиналног медија да би их поново отелотворили у свом уму”.¹¹²

Пример дубоких веза које се успостављају током посматрачког процеса, а које је Белтинг навео, може да послужи као најбоља илустрација изненађења и проблема који су се догодили код посматрача. Требало је уложити нове напоре, сазнајне и интелектуалне, створити нове просторе за разумевање колажног дела, да би се догодило разумевање само. Кубизам је раставио форму-објекат на његове саставне делове и поново их преспојио у нове целине. За схватање је било потребно усмерење посматрача и аналитичност која није подразумевала првенствено естетско угођајно искуство већ ангажованост на један нов начин: „превођење значења у смисао целине”.¹¹³

Богдановић колажни посматрачки процес назива „латентним динамизмом” који објашњава као „позив” насликаних форми за накнадном реконструкцијом, у циљу погоднијег тражења њиховог распореда. На примеру Бракове *Мртве природе са виолином и ћупом* једна форма тражи максималну приврженост у фронталном плану, што је основна поетика кубизма. Остале форме се налазе у стању „борбе” за своје оптимално место, и доводе до нестанка дубине позадине слике, јер су све форме фронтално постављене, попут црепова.¹¹⁴ И заиста, у насталој приказивачкој какофонији није било једноставно одредити основну позицију погледа и пре свега визуелно сагледати целину. Потом, позиције значења су се измешале са материјалношћу градивног материјала слике-колажа. Сретеновић овај поступак назива „шизмом” репрезентацијске функције уметности која сада урања у свет материјалних чинилаца стварности: сада су објекти „ниског порекла” постали физички, конститутивни састојци уметничког дела, а граница која је уметничко дело раздвајала од његовог окружења постала је порозна.¹¹⁵

Преображај обичних предмета у статус уметничких дела, постао је важна позиција у савременој уметности, што је довело до Дишанових преименовања

¹¹² Hans Belting, „Slika, medij, telo...”, 76.

¹¹³ Bogdanović, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 168.

¹¹⁴ Bogdanović, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 47.

¹¹⁵ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 35.

предмета и контекста у друга значења. Кубизам је створио простор за наредне појаве других авангардних покрета и откриће редимејда (*ready-made*) као идеје о разуђеном и растављеном уметничком објекту и његову замену објектом масовне производње. Тиме је остварен двоструки резултат: не само да уметничко дело постаје ново и другачије, већ и елементи света који видимо постају дословни градивни елемент уметничког дела.

Апропријација и монтажа као поступци и начин мишљења

У прометној улици брзо постајете воајер. Дојам опасности, еротичности и обринујуће самоће заједно играју жмурке у тој гомили. Ту царују неодређено, непредвидљиво, етерично и нестално. Град је место где се наше посебне интуитивне слутње у тренутку споје.

Чарлс Симић, *Алхемија ситничарнице*

Апропријација подразумева присвајање, преузимање било ког садржаја и премештање оригиналног значења дела, информације, текста у нови контекст, у складу са намерама аутора. По Шуваковићу, „апропријација је постдишановска уметничка стратегија или тактика заснована на преузимању готових, већ начињених објеката, ситуација, догађаја, односно, било чега из стварног живота. Преузети објекти, ситуације или дела су пренесени у свет уметности и изложени као уметничка дела”.¹¹⁶ Дишанова замисао је коришћена у авангардној уметности у иронијским односу према потрошачком друштву и индустријској потрошњи, па су зато поступци карактеристични за потрошачко друштво и размену робе примењени у уметничком поступку.¹¹⁷

За Сретеновића, појавом модерне апропријације, по први пут у историји долази до присвајања неуметничких објеката, односно до „разговора” уметности са свакодневном материјалном стварношћу. У новонасталој ситуацији подражавање и цитирање предпостојеће уметности уступа место директној инкорпорацији утилитарних и масмедијских продуката, како би се постигао ефекат „апропријације света”.¹¹⁸ Жеља за присвајањем света у оку, уху и уму,

¹¹⁶ Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 81.

¹¹⁷ Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 81.

¹¹⁸ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 35.

кореспондира са еуфоријом савременог доба и свешћу о промени природе која окружује човека.

Сретеновић даље каже: „апропријација неуметничке грађе је конститутивни принцип авангардне категорије дела под којом Петер Биргер (*Peter Burger*) подразумева монтажу (колаж, асемблаж, фотомонтажа) и редимејд као уређаје који ће до темеља разградити класичну категорију дела и његове ауторитарне атрибуте: ауторство, оригиналност, изражајност, миметизам, органско јединство, уметничке технике и материјале. Редимејд и монтажа продукти су идеје о стварању новог типа уметности блиској модерној цивилизацији и модерном сензибилитету, чије је изумевање, запажа Дубравка Ораић Толић, повезано са „менталном и семиотичком револуцијом невиђених размера” која је „била усмерена на свим плановима против примарних начела европског мишљења, уметничког изражавања и комуникације”.¹¹⁹

Најважнија новина коју је Дишан увео применом принципа обликовања у визуелним уметностима суштински су замениле принципе посматрања, преузимања, премештања, именовања и означавања.¹²⁰ Џозеф Корнел (*Joseph Cornell*), Вилијам Бароуз (*William Burroughs*) и Роберт Раушенберг (*Robert Rauschenberg*) користили су поступке апропријације на различите начине. Пре свега, другачији су примери преузимања објеката, предмета и ствари и намера које су ови уметници користили. Различите су и њихове уметничке праксе иако међу њима постоје додирне тачке. Њихови радови служе као примери различитих примена које је омогућио Дишанов редимејд. Разноврсност примене методе колажног и монтажног поступка условљена је различитим намерама и резултира другачијим поетикама ових уметника, и истовремено показује зачетке нових простора уметничког мишљења који су довели до појава које су актуелне и данас у наслеђу њихових савремених следбеника.

Сретеновић подвлачи разлику у домету и примени редимејда у односу на колаж: „За разлику од друга два уређаја авангардне апропријације (колажа и фотомонтаже) редимејд је акт резолутне и субверзивне апропријације који је

¹¹⁹ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 36.

¹²⁰ Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 81.

својом вишеслојном исказном функцијом практично отворио и затворио круг кључних питања која ће се актима апропријације постављати у свету уметности све до данас. Појмови оригиналности, аутентичности, копије, репродукције, рада, ауторства, укуса и индивидуалне експресије, које је Дишан кумулативно довео у питање, измештање употребног предмета у контекст уметности, биће током XX века кроз различите политике, теме и процедуре апропријације елаборирани, преиспитивани и редефинисани. Друго, редимејд је заслужан и за револуционарно ширење граница света уметности изван номиналистичких оквира зато што је на делу показао да свака ствар, уз поштовање процедура поуметничења, може стећи статус уметничког дела, те да је уметност питање конвенције које се може оспоравати и мењати”.¹²¹

Уметничка појава Џозефа Корнела је необична и јединствена, у многоме представља неспецифичну фигуру свога доба. У данашње време, постоји пуно уметника који користе неку везу која постоји између ходања и бележења сопственог боравка у градовима, или сакупљача предмета и утисака.¹²² Друштвене мреже омогућавају тренутно објављивање наших „уличних” импресија и скривених слика града. Због тога је Корнел један од зачетника сакупљача уличних prizora и половних ствари, зарад накнадне реконструкције у оквиру уметничког дела. Корнел је сам за себе говорио да је „ловац на слике”.¹²³

Он није био формално образован уметник, али је био страствени сакупљач разних предмета, које је брижљиво класификовао а потом стварао реконструисане целине у форми кутија. Живео је повучено и усамљено у Њујорку, и читав његов живот се одвијао локално.¹²⁴ Међутим, сусрет са колажном техником, подстакао га је да повеже своју сакупљачку страст са шетњама у којима је непрестано био у потрази за новим предметима, што је довело до уметничке форме коју је осмислио.

¹²¹ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 49.

¹²² Видети докторско-уметнички рад: Ј. Марковић, „Поезије у кретању” (докторска дис., Универзитет уметности у Београду, 2014).

¹²³ Simić, *Alhemija sitničarnice*, 107.

¹²⁴ Simić, *Alhemija sitničarnice*, 87.

Корнел је био *flaneur* у правом градском смислу, са тим што је он ове мистичне везе међу стварима видео у граду и тајанственом поретку градских призора и предмета а не у природи.¹²⁵ Врева градског живота, ужурбаност људи, непредвидивост призора и догађаја, неизвесност могућег проналаска (блага!), имати осећај да смо истовремено посматрачи и учесници веће целине коју град пружа, све стоји у вези са физичком кретњом, опажањем и свесним очекивањем нечег непредвидивог. Читав видљив свет је догађај и повод за настанак уметничког дела. У исто време, уметник изводи перформативни чин, јер има *намеру* да доживи нешто ново, и прикупи елементе који ће бити елементи његовог будућег дела. Потом, он *региструје* догађаје и призоре око себе, а затим врши *селекцију* одабиром предмета које ће са собом понети као сувенир тренутка и дневног „лова” које ће све накнадно наћи своје место у неком будућем раду. Сакупљачки перформанс (да га тако назовемо) садржи у себи адреналинско узбуђење пред неизвесним догађајем који ће ономе који трага донети нешто ново. Исту страст данас деле многи уметници и посвећени посетиоци бувљих пијаца.

Између 1921. и 1931. године, Корнел је највећи део времена проводио у шетњама по Њујорку и претрагама по антикварним књижарама и старинарницама дуж Четврте авеније, Четрнаесте улице до Тајмс сквера. На овим местима су се налазиле продавнице у којима су имигранти са свих страна света продавали часописе, књиге, плоче, фотографије, старе филмове или позоришне меморабилије.¹²⁶ Он је, дакле, вршио селекцију међу меморабилијама многих других људи свог времена и са различитих меридијана, које су тренутно постојале у Њујорку јер је у њима видео грађу за своје асамблаже. Апропријација се у његовом случају односи на присвајање туђих, одбачених предмета и успомена зарад креирања личних поетских целина. Чарлс Симић његов процес селекције поетично пореди са процесом који се иначе одвија у граду: Корнел „је радио оно што град ионако већ чини: правио је импровизоване асамблаже од разних видова стварности”.¹²⁷

¹²⁵ Flaneur је термин који је у 19. веку описивао особу која хода без циља, луталицу; за Бодлера (Boudelaire) ходање је било саставни део креативног песничког процеса.

¹²⁶ Simić, *Alhemija sitničarnice*, 87.

¹²⁷ Simić, *Alhemija sitničarnice*, 107.

Корнел је направио прве црно-беле колаже које је назвао „монтажама” 1931. године, пошто је видео изложбу надреалистичке уметности у Галерији Џулијана Левија. Потом их је показао Левију, а он га је укључио у следећу изложбу надреалиста, заједно са сликама и фотографијама Далија, Макс Ернста, Пикаса, Мана Реја, Ежена Атгеа (*Eugène Atget*), Ласла Мохољи Нађа (*László Moholy-Nagy*), исте године.¹²⁸

Тек после неколико година почео да ради кутије по којима је познат. Корнелове кутије представљају загонетке које су састављене из брижљиво колажиринах предмета различитог порекла и функција. Пред кутијама, посматрач успоставља мистериозне везе које се појављују међу предметима и изабраним деловима колажа. Као посматрачи, истовремено смо збуњени али и оправдавамо сврху њиховог постојања, јер крајичком свести постајемо свесни одређене извесности његових призора.¹²⁹ Корнелове кутије су попут малих сценских ситуација – оивичене су површинама унутар којих посматрамо одређени „догађај” који чини унутрашњост кутије. Истовремено смо привучени и збуњени избором мотива, њиховим умножавањем – штампаним деловима и међусобним односима свих елемената.

Кутије су рађене без претензије да буду естетски објекат, оне су аналогичне доживљених призора које је Корнел издвајао током шетњи по граду. При том, оне су брижљиво и мајсторски израђене. Начин ређања је одраз начина његовог дубоког промишљања и потврђује нам да је био свестан начина на који делују опажајни и посматрачки процеси а такође да је био одличан познавалац савремене уметности.

Године 1960. одржана је изложба *New Forms-New Media* у Jackson галерији у Њујорку. На изложби су били представљени радови Корнела, Ханс Арпа (*Hans Arp*), Курта Швитерса (*Kurt Schwitters*) и Џаспера Џонса (*Jasper Johns*), Роберта Раушенберга. Изложбом је одређен правац неодадаизма као збирни појам за

¹²⁸ Simić, *Alhemija sitničarnice*, 89.

¹²⁹ Simić, *Alhemija sitničarnice*, 87.

различите уметничке појаве у Америци и Европи.¹³⁰ После велике ретроспективне изложбе Корнелових радова 2016. године у Бечу, расте интересовање за његов опус и рад. Велика количина различите архиве, документација и недовршени радови који су остали за њим, представљају грађу која ће тек можда успети да да одговоре на његов херметични и вишезначни уметнички опус.

Контравезрни амерички уметник Вилијам Бароуз био је пре свега писац, који је своје прво дело написао и објавио када је имао 39 година. Бароуз представља фигуру са ивице друштвене лествице по сопственом избору, био је савременик и пријатељ уметника бит (*beat*) генерације, а поштован у сфери андергроунд музичке, ликовне и песничке културе до краја свог дугог живота.

1959. године Бароуз је у Паризу упознао уметника Брајана Гајсина (*Brion Gysin*) који је извршио пресудни утицај на њега. Гејсин је био мултимедијални уметник, делио је са Бароузом склоности према езотерији, параноичним идејама о контроли света и неопходности брисања света. Они су заједно направили низ „психичких” експеримената који су резултирали Гејсиновим случајним открићем *cut-up* поступка (расецање). Гејсин је исекао новинске чланке на делове и потом их поново насумично поређао. И Бароузу и Гејсину је било познато претходно коришћење исецаних садржаја у радовима Тристана Царе (*Tristan Tzara*) који је користио исецање да би пореметио однос линеарности и логике.¹³¹ Надреалистички поступци коришћења случајности (*exquisite corpses*), аутоматског писања и аутоматског цртежа су већ одавно биле познате методе рада током касних педесетих година.

Cut-up метода је заправо приближила методу колажа писцима. Колаж су до тада ликовни уметници користили већ готово пола века, филмска и фото камера су се користиле монтажом при смени и јукстапозицији покретних и непокретних слика. У процесу писања већ је коришћена метода спонтаног писања и тока мисли, али је тек *cut-up* донео могућности тренутне и непредвидиве

¹³⁰ *Mecler leksikon avangarde*, priredili Hubert van den Berg i Valter Fenders (Beograd: Službeni glasnik, 2013), 222.

¹³¹ Barouz, *Razgovori* (Beograd: Lom, 2018), 22.

спонтаности у уметничком процесу. Сада је било довољно користити пар маказа, да би се дошло до нових значења језика.

Основа методе заснива се на томе да се један садржај подели (пресече) једном по вертикалној оси, а потом још једном по хоризонталној. Потом се добијени делови (текста, новинског чланка) поређају по новом редоследу, на пример: уместо позиција 1-2-3-4 на место 4-3-2-1. На тај начин добија се текст који има потпуно истоветну основу са почетном (исте су речи) али са новим значењем. Испоставило се да су могућности велике и да доносе неочекивана литерарна освежења и значења, уз чување основе из које су настале. Даље примењена кат-ап метода је подразумевала избор било ког поетског текста, новинске вести, дневничког записа и њихово међусобно комбиновање.

Бароуз је био одушевљен и опседнут овом методом јер је у њој видео решење за ослобођење психичких баријера и аристотеловске логике размишљања која је за њега представљала симбол ауторитарности савремених друштвених система. Он је сматрао да је рационална аристотелова конструкција начина размишљања највећа стега западне цивилизације. Бароуз је у *Голом ручку* (писан између 1954. и 1956. године), написао: „Проучавање машина за мишљење нам више казује о мозгу него и једна интроспективна метода. Западни човек се све више екстернализује у облику разних направа”.¹³² Он је био свестан утицаја технологија на савремени живот људи, и био је опседнут механизмима контроле које невидљиво спроводе полиција, агенти тајни служби и владе. У ствари, он је у својим делима представљао свет којим владају информације и информатичке технологије, а сам је користио магнетофон, фотографију и супер 8 филмску камеру како би додатно испитао и доказао корисност *cut-up* у различитим медијима. Пригрлио је савремене медијске технологије и потпуно прилагодио своју визију свакој од њих.

„*Cut-up* је за свакога, довољно је само имати маказе да би се приступило новим значењима и информацијама. Због тога *cut-up* није само књижевна метода, већ могућност за прави герилски рад. Урушавајући логички низ, ослобађа се оргија

¹³² Vilijam S. Barouz, *Goli ručak* (Beograd: Algoritam, 2005), 43.

случајности и успоставља се пророчка моћ језика.”¹³³ Бароуз је веровао у тајанствену моћ речи у коју треба проникнути. Као поклоник психотерапије, добро је познавао устаљене обрасце мишљења, што је желео да раскринка методом доласка до изненађујућих садржаја. „Претпоставимо да ово пресечем по средини, а ово ставим горе. Ваш ум просто не би могао да се носи са тим. Као кад покушавате да држите силне шаховске потезе у глави, просто не бисте могли. Ментални механизми потискивања и селекције такође раде против вас.”¹³⁴ Или: „Било који наративни пасус или било који пасус, рецимо поетских слика, подложен је било ком броју варијација, од којих све могу бити интересантне и валидне саме по себи. Страница Рембоа, исечена и прераспоређена, даће вам сасвим нове слике. Рембо слике – праве Рембо слике, али нове.”¹³⁵

Иако је познато да је Бароуз истраживао границе контроле психичке свесности коришћењем психоактивних супстанци, чини се да је ипак у основи његових тежњи била жеља да буде у свету, да омогући што је могуће већу чулну и перцептивну будност, која му је за узврат пружала убедљив доживљај боравка у времену и простору. Елементи уметничког дела се понављају на основу насумично ређаних речи и појмова, алудирајући на наше сопствене унутарње садржаје, то више нису елементи које је уметник искључиво свесно и наменски изнео, то су сада делом садржаји које је уметник саставио током одређене фазе свог рада и поступка, а онда га препустио физичком дејству случаја и вероватноћи које се потом сажимају у свести читаоца.

Овакав поступак и уметнички рад садрже комплексну смену присуства и одсуства уметникове “контроле” јер уметник сам допушта различите интерпретације и реконтекстуализације. Бароуз познаје и допушта више од једног могућег значења својих радова, јер је током самог уметничког поступка имао свест о различитим перспективама перципираног, мишљеног и значењског. Он унапред инкорпорира значења отвореног дела, чиме подвлачи и подстиче субверзивност значења. Рад постаје сарадња са вероватноћом,

¹³³ Viliјam S. Barouz, *Razgovori*, 22.

¹³⁴ Viliјam S. Barouz, *Razgovori*, 43.

¹³⁵ Viliјam S. Barouz, *Razgovori*, 42.

бескрајним низовима могућности и значења, што подразумева одсуство цензурисаних значења и присуство пророчких моћи текста, информације и случајно добијених значења. Присвајање званичних новинских чланака, јавних говора, фотографија или песничких опуса, директно продире у питање и размештање ауторства и стварање нове информације.

„Оно што ја желим јесте да научим да видим што више оног што је око мене, да гледам напоље, да достигнем што је могуће потпунију свест о окружењу.”¹³⁶ Бароузово коришћење кат-апа је заправо реакција на презасићеност информацијама, присуство насумичних садржаја који се могу повезати у смислене целине на подсвесном нивоу поновним повезивањем делова, односно отварањем чула за што је могуће више догађаја у току једног тренутка. Одузимањем ауре логичне реченице и уобичајеног смисленог реда речи, коначно је укинут њен логични наративни смисао.

Попут Корнела Раушенберг је био страствени сакупљач разних одбачених ствари.¹³⁷ За разумевање његовог рада важно је узети у обзир повезаност са различитим уметницима који су са њим делили окружење током боравка у *Black Mountain College*, у Северној Каролини током 1948. године. Ова јединствена и експериментална школа деловала од 1933. до 1957. године, неговала је интердисциплинарни приступ у уметности, и привукла је многе предаваче, визуелне уметнике, композиторе, писце и дизајнере. У школи није постојао хијерархијски приступ између студената и професора, акценат је био на складу образовања, уметничком раду, сарадњи и заједничком раду, самоодрживости. Студенти су били укључени у доношење одлука на свим нивоима, није било обавезних курсева и оцена. Заједно са Мерс Кунигамом (*Merce Cunningham*), Џоном Кејдом (*John Cage*) и Сај Твомблијем (*Cy Twombly*) учествовао је у перформансима и акцијама током боравка у колеџу.

Његов професор Џозеф Алберс (*Josef Albers*) претходно је био професор у *Bauhausu*, и спроводио је такође иновативне методе у учењу. Као и у *Bauhausu*,

¹³⁶ Viliјam S. Barouz, *Razgovori*, 40.

¹³⁷ Много пре него што је почео да укључује одбачене предмете у своје радове, он је између осталог волонтирао при сакупљању отпадака током колеџа. *Combines* је почео да ради 1954. године

Алберсов приступ је био заснован на истраживању својстава материјала, што је подразумевало једнако познавање занатске обраде колико и контекстуално промишљање. Студенти су били подстицани да користе материјале који постоје у непосредном окружењу, а експресивност није била претерано пожељна.¹³⁸

Касних четрдесетих година Раушенберг је почео да се бави фотографијом, и користио ју је у свом раду до краја живота. 1952. године је отишао у Италију са Твомблијем и тамо је направио прве фотографије које указују на јукстапозицију као основни приступ његовог каснијег рада. У овом периоду је радио мале објекте (*personal fetishes*) и кутије (*personal boxes*) које су суочавале материјалност костију, косе или фотографије насупрот огледалцима, перлама, шкољкама.¹³⁹ Први радови су одавали утисак реликвија и пролазности времена. По повратку у Њујорк, Раушенберг је видео изложбу дадаиста коју је приредио Дишан у *Sidney Janis* Галерији, и ту је први пут видео *Merz* колаже и асамблаже Курта Швитерса (*Kurt Schwitters*).¹⁴⁰ За разлику од колажа који су радили Пикасо и Брак, који су били сачињени од новинских фрагмената, реклама и папира, Швитерсови су садржали другу материјалност: он је имплементирао делове колекција личних меморабилија-рачуна, возних карти, белешки или улазница.¹⁴¹ Раушенберг је био фасциниран могућношћу комбиновања личног насупрот колективном, супротстављању остатака личне историје, трагова и докумената насупрот остацима производа колективне и масовне употребе.

Његов први *Combine* рад настао 1954. године, Без назива (*Untitled*) садржао је наизменично поређане штампане новинске делове, портрет човека, дрво, низ приватних фотографија, пронађених ствари, препарирану кокошку, огледало, цртеже и друга документа који су за уметника имали лично значење. Увођење личних предмета, одеће, потрошених сликарских туба или јастука, наводи на

¹³⁸ Leah Dickerman, *Rauschenberg Canyon* (New York: MOMA, 2013), 7.

¹³⁹ Dickerman, *Rauschenberg Canyon*, 11.

¹⁴⁰ Мерц (*Merz*) је назив који је Курт Швитерс увео 1919, био је ознака за све што је Швитерс стварао: мерц сликарство, мерц поезија, мерц цртежи и други радови које је уобличавао у тотално уметничко дело *Merzbauten*. Користио је подлоге које су му се „нашле под руком”: трамвајске карте, етикете са одеће, конзерве, и као такви се укључују у слику већ како слика „захтева”. По Швитерсу, слика је дело које почива на себи самом, не односи се ни на шта изван ње. До средине 20-их година био је централна фигура међународног дадаистичког покрета, уз Тристана Цару. Види: *Mecler leksikon avangarde*, 198.

¹⁴¹ Dickerman, *Rauschenberg Canyon*, 14.

физичко присуство уметника, на чињеницу његовог материјалног постојања у тренутку стварања слике-објекта. На овој методи је Раушенберг наставио да ради током читаве декаде, упорно је одбијао да тумачи своје радове и управо због тога читава серија радова из овог периода носи исти назив *Combines* (комбиноване слике) јер није желео да даје одговоре на питања да ли су у питању слике или објекти.

Измицање прецизне медијске дефинисаности, уплив приватних, личних значења, употреба уметникове одеће као подлоге за рад, директно се супротстављају текстовима и фотографијама актуелних дневних дешавања из штампе, ствара се утисак препознатљивости и блискости са садржајима. Постепено појављивање и разликовање приватних од јавних референци које је уметник укључио у свој рад, зависи од учешћа посматрача и заинтересованости, способности да се удуби у садржај. Раушенберг је читавог живота радио на сједињењу сликарске технике-боје и предмета, јавних и приватних значења и асоцијативности.

Automobile Tyre Print из 1953. представља отисак трагова аутомобилске гуме у покрету. Дужина трага цртежа је око 7 метара. Том приликом, Џон Кејџ возио је свој *Model A Ford* пажљивом брзином како би оставио траг на папирима које је Раушенберг припремио. Сложеност значења овог рада састоји се из различитих могућности тумачења: дело је истовремено цртеж, монопринт, перформативни и колаборативни чин. Рад указује на повезаност физичког аспекта, вероватноће и цртачког трага као резултат физичке кретње. Потом, овај документ се излаже у форми свитка што могуће указује на провокацију које има текст-књига у истој форми.

Начини и врсте уметничких интервенција различите су код сва три уметника и у вези су са њиховим намерама. Сва три уметника су у својим уметничким настојањима имала за полазиште град и градско медијско окружење. Код Корнела, то се уочава преко интимног избора и личних веза у које је и данас немогуће проникнути до краја. Ако Корнелов рад посматрамо као поетику херметично доживљеног индивидуалног искуства ишчитавања културних и цивилизацијских тренутака који су уткани у свет интимистичког и могуће,

фетишистичког објекта, онда Раушенбергово дело повремено израња из баналног света свакодневице и враћа га у поље естетске разградње слике и њеног постојања као уметничког предмета. Код Раушенберга, „узимање” материјала из свакодневног живота реконструише свакодневицу прерасподелом елемената, у намери да приступи „правом” говору слике.

Даљом разградњом текста коју је увео Бароуз можемо пратити сегментисање визуелне и текстуалне информације до глича, шума, као истицања бесмисла информацијског система који нас окружују, преко пост-панк естетике и мобилисања субверзивних порука које су интуитивно и симболички читљиве из подсвесних, неповезаних или делиричних позадина текста. Код Бароуза, измештањем речи или гласа, остварују се неконтролисани, тајанствени и пророчки садржаји који подвлаче бесмисао свега.

Без отварања апропријацијског комуникабилног поља у уметности и креативном чину, данашње уметничке праксе би свакако деловале другачије. Искуство у ком су деловала ова три уметника, рефлектовало се код многих савременика и уметника следећих генерација на различите начине, употребом текста, цитата или свакодневних предмета.

На пример, рад америчке уметнице и активисткиње Нанси Сперо (*Nancy Spero*) је у великој мери био заснован на поступку апропријације. Сперо се читавог живота бавила критиком савремених облика насиља у друштву и позицијом жена у социјалном и културном контексту. У свом раду је прикупљала и користила историјску архиву приказа жена у многим цивилизацијама почевши од праисторије до данас. У импресивној мешавини цртежа, графике и текста, често рукописног и штампаног, њен рад представља аутентичну хибридную форму феминистичке поетике.

Затим, зачудни опус белгијског уметника Јан Фабра (*Jan Fabre*), који у својим мегаломанским мозаичким сликама-објектима користи чауре скарабеја. При томе, Фабр сам реферише на радове омиљених фламанских уметника (Боша, Бројгела и Рубенса) и колонијалну историју Белгије.

Британска уметница Трејси Емин (*Tracey Emin*), у великој мери користи искуство реди-мејда као методологију примењену на рекреирање амбијената и постојећих ситуација из живота. Рад *My Bed* из 1999. године, представља инсталацију са креветом, постељином и употребљеним свакодневним предметима, као својеврсна група артефаката после опоравка од нервног слома. У овом случају, читава инсталација је реинтерпретација читаве душевне борбе и времена проведеног у патњи.

Већина наведених радова подразумева процес одабира објеката који чине дело а не њихову израду, и представљају само узорке међу многим праксама које су усвојиле, унапредиле и надоградиле принципе које су откриле монтажа, колаж и реди-мејд. Плураалном применом апропријације у савременим уметничким праксама и свакодневном животу, сензибилисала су се наша данашња чула, а поглед је постао навикнут на непрестану смену информација, успутно хватање смисла и коначну монтажу виђеног у индивидуалном прихватању и значењу.

А) 2. Покрет тела

- О перцепцији телом
- Раздвајање чула по Меклуану и Крерију
- Рефлексије тела у уметничким појавама и правцима: Флуксус и хепенинг, Гутаи и Буто

О перцепцији телом

У овом поглављу полазимо од тезе да је читаво наше тело стедиште чулних и опажајних перцепција, и на основу тога пратимо рефлексије ове идеје у одређеним уметничким правцима XX века. Све већа оријентисаност на растуће потрошачко тржиште се одразила на питања статуса уметничког дела и објекта. Са друге стране, идеје о непостојаности и глобално разочарење коју су донели Други светски рат и употреба атомске бомбе, имале су своје важно место у антиратним покретима, утицале су такође на статус уметничког објекта по себи, као и на даљу разградњу и трансформацију уметничког тела.¹⁴²

¹⁴² Јангблад је запазио да није случајно што су млади западног света открили Ји Ђинг (*Књигу промена*) баш у време последње трећине XX века. Идеја о несталности и променљивости постала је једина константа која постоји на глобалном нивоу (*Youngblood*, 1970. 50).

Као што смо рекли, промена перспективе према виђеном свету у XX веку се догодила захваљујући техничким достигнућима, услед појаве фотографије и филма, открићима на пољу науке, физике, оптике, као и психологије која је отворила пут према унутрашњим световима човековог несвесног. Призори у уметности и уметнички објекат више нису само ствар естетске и ликовне представе и препознатљивости већ почињу да укључују снове, аутомтске записе несвесног, физичке аспекте или непосредне акције уметника-извођача, а тело уметника постаје оруђе за рефлексију идеје које они имају о свету. Креирањем амбијенталних ситуација уметници почињу да укључују посматраче у процесу стварања уметничких дела, хепенинга и догађаја.

Развој уметности можемо посматрати као развој различитих ситуација у којима се мењала човекова чулност и његов однос према својим чулима. Овакав приступ може да нам пружи један могући преглед и данашње позиције чулности, јер оно што нам је данас у техничко-технолошком смислу доступно, до недавно је било незамисливо. На пример, само наша тактилно-механичка спретност брзог куцања смс поруке по равној тастатури која нема видљиве типке и која тренутно шаље поруку другој особи, или цртање прстом по екранској површини телефона или таблета, уместо коришћења оловке, четке или других алата.

Можемо да кажемо да промена односа према телу уметника одражава еквивалент промене према телу уметничког дела. Начин на који су се одвијале друштвене промене током XX века у односу на егзистенцију и изолацију, све већу издвојеност појединца може да се прати у раслојавању, деструкцији и коначној дематеријализацији уметничког објекта и дела. Ови процеси се дешавају паралелно. Дакле, постоји тело уметника као егзистенцијалног појединца и тело (форма) уметничког објекта у савременој култури.

Захваљујући убрзаном порасту масовне потрошње, појавио се као нов и простор представе тела као предмета жеље. Масовна култура је утицала на стварање глобалног и униформног култа тела, који се појединцима нуди истовремено као идеал и као предмет насладе. Тело је објекат жеље, материјализован у предмету

или другом телу. У овом последњем се огледа данашњи парадокс за који је карактеристичан највећи степен сексуалних и других слобода тела са једне стране (култ тела), продужене младости и селфи-аутоеротичности, и са друге стране потпуно чулно отуђење од себе и других (чуло додира). Гледајући као две крајности које у представљачком смислу делују из различитих извора и намена, у уметности се то у најширем смислу огледа кроз правце крајње материјалног, рационалног и хиперреалног обликовања представа и тела (и предметности), и крајње нематеријалне, деконструисане, апстраховане и фрагментисане материјалности уметничке представе са друге стране.

Хал Фостер (*Harold Foster*) истиче слично запажање поредећи хиперреализам и апропријацију као две стране које на различите начине постављају посматрача: „са једне стране, својим разрадама илузије хиперреализам позива на готово шизофренично уживање у његовим површинама, док апропријацијска уметност својим разоткривањима илузије од њега захтева да гледа кроз њене површине критички”¹⁴³.

Маршал Меклуан је донео значајне увиде у теми посвећеној узајамном дејству технолошких достигнућа на човека и његову чулност. Као што смо рекли, сва нова открића имају за циљ да поспеше делатности у раду човека али она несумњиво мењају и његову чулност и перцепцију, јер заузврат доносе усавршавања одређених облика рада што је резултирало смањењем укупних капацитета човека и његовог ослањања на јединство чула, које нам је по Меклуану, у основи природно дато.

Други савремени теоретичар, Џонантан Крери (*Jonathan Crary*), види основу раздвајања јединства чула и почетак доминације окулоцентричности (доминације ока) у техничком постигнућу које представља камера обскура (*camera obscura*). По Крерију, основна промена коју је донела камера обскура није првенствено везана за побољшање представа и опажаја које се односи на чуло вида. Крери тврди да је она много више утицала на одвајање човека и тела,

¹⁴³ Hal Foster, *Povratak realnog* (Beograd: Orion art, 2012), 152. Фостер се позивао на Лаканов дијаграм троструке визуелности. Више о овоме видети: Hal Foster, *Povratak realnog* (Beograd: Orion art, 2012), стр. 145. и даље.

односно човека и призора, тако што је позиционирала тело унутар кутије у којој се налази човек. Камера обскура је стога машина којом човек управља.

Раздвајање чула по Меклуану и Крерију

Меклуан посматра комуникацију човека кроз његова чула преко појављивања и расветљавања нових перцептивних улога, напора и функција које данашњи човек усваја заједно са новим технологијама. Свака нова технологија има утицаја на промене нашег доживљаја света. Коришћењем технологије ми побољшавамо и мењамо наше основне функције али и усавршавамо нове које раније нису постојале. Он наводи пример перципирања телевизијске слике тако што објашњава њену технолошку позадину и начин на који човек својим чулима може да је прими.

Телевизијску слику је чинила мозаичка мрежа која се састоји из милиона малих тачака, од којих гледалац физиолошки може да прими само педест или шездесет којима се обликује слика; на тај начин он стално допуњава нејасну и мутну слику, стављајући себе у детаљну присну повезаност са екраном и спроводећи константан стваралачки дијалог са иконоскопом.¹⁴⁴ Иако пример стоји за технологију која више није у употреби, објашњење је корисно јер подразумева човеково миметичко учешће у комуникацији са спољашњим светом. Ми се идентификујемо са оним што видимо и у нашем уму „дорађујемо” и „поправљамо” виђено, тако што усклађујемо добијене информације са већ познатим информацијама које имамо у свом искуству. Слично се догађа и са перципирањем звука и звучних сензација.

Ми непрестано обрађујемо податке које добијамо из спољашњег света тиме што обраћамо пажњу на оно што је око нас или на нешто што је предмет наше пажње, на основу нашег претходног искуства и укупног знања. Потом ређамо ове податке и слажемо их у познате појмове. Претходни Меклуанов пример се односи и на уочавање контура слике, које подсећају на цртани филм,

¹⁴⁴ Иконоскоп представља претечу телевизијске камере коју је патентирао *Владимир Зворукин* двадесетих година XX века, била је у употреби до 1938, а у САД до 1946. године. Види: Меклуан, *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, 33.

попуњавају се у уму гледаоца, што чини неопходним велику личну укљученост и учешће; гледалац у ствари постаје екран, док у филму он постаје камера.¹⁴⁵

Принцип уживљавања или учешћа према објекту жеље (у овом случају медијске слике) уобличавања и попуњавања садржаја, одговара принципу насладе коју је дефинисао Ролан Барт у *Задовољству у тексту*: „Није личност 'другог' она која ми је неопходна, него простор: могућност неке дијалектике жеље, неке *непредвидљивости* насладе: да игре не би биле завршене, да би игре било”.¹⁴⁶

Оба навода се односе на „просторе између”, односно на просторе који се налазе између нас и наших чула и онога што изазива и буди чула, са друге стране. Није суштина само у ономе што је објективно испред нас, нити оно што екранска слика директно поручује, већ је пресудно наше тумачење тих информација. У брзини појављивања и нестајања, ми несвесно надограђујемо познати, жељени или потребни смисао, и на тај начин ми уствари постајемо екран, како каже Меклуан,¹⁴⁷ обликујући жељу у освојени (доживљени) објекат или информацију која нам је потребна.

Бартов запис додатно је поетично упутан: „Није ли најеротичније место на неком телу *тамо где се одећа разгрнула?* испрекиданост је, како је то добро запазила психоанализа, она која је еротична, помаљање коже која светлуца између два дела (панталоне и мајица), између два обода (разгрнута кошуља, рукавица и рукав); то само светлуцање јесте оно које заводи или, још, инсценација појављивања-нестајања.”¹⁴⁸

Меклуан је даље систематизовао појавност медија и њихово деловање на човека као на „топле” и „хладне”. По начину на које реагујемо на емитовање медијске поруке, односно по степену нашег менталног и психичког учешћа, зависи и да ли су медији топли или хладни.

¹⁴⁵ Mekluan, *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, 33.

¹⁴⁶ Ролан, Барт, *Задовољство у тексту ; чему претходе варијације о писму* (Београд: Службени гласник, 2010), 100.

¹⁴⁷ Mekluan, *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, 33.

¹⁴⁸ Ролан Барт, *Задовољство у тексту*, 103.

У суштини, топли медиј искључује и подразумева мало нашег учествовања или довршавања. Топао медиј проширује једно чуло путем високе дефинисаности, а она подразумева потпуно испуњавање података уз помоћ медија без интензивног учешћа публике.¹⁴⁹ Радио је топао медиј зато што оштро и интензивно пружа велике количине аудио информација високе дефинисаности које остављају мало тога или ништа публици да сама попуни. Предавање је стога, такође вруће. Претпостављам да је ову аналогију извео на основу презасићености једног чула, односно у овом случају (попуњавање и закупљање једног, аудиторног система).

Другим речима, топао је медиј у коме је све речено, изложено, саопштено, и на нама остаје само да беспоговорно прихватамо или не медијску поруку. Низак степен „учешћа” значи низак степен менталног ангажовања, размишљања, аналитичности или пак креативности. Са друге стране, хладан медиј укључује наше присуство као публике, односно подразумева висок степен нашег учешћа. Тако је телефон који уху даје релативно мало података хладан, подједнако као и говор, и оба захтевају значајне допуне од слушаоца. Хладни су семинари (наше пасивно учешће) али су и разговор и дискусија хладни облици комуникације.¹⁵⁰

Меклуанове систематизације и идеје су биле широко прихваћене у његово време. Он је веома брзо стекао статус звезде који је потом резултирао обрнутом пропорцијом његове популарности у академском свету.¹⁵¹ Иако је заиста био утемељивач теорије медија, јасно је да је унео што је могуће више феномена у своју теорију, која је данас вишеструко и често оспоравана. Ипак, његова запажања су веома интересантна са нашег данашњег становишта када смо изложени деловању „мешаних” медија, јер више не постоје тако оштре границе медија које је он описивао, и на којима је засновао своја гледишта.

На основу поменутих подела, Меклуан је дошао до познате тврдње да је „медиј порука”, а не искључиво његов садржај, односно оно што медиј поручује. Не можемо игнорисати констатацију коју сви искуствено можемо да проверимо, а

¹⁴⁹ Mekluan, *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, 34.

¹⁵⁰ Mekluan, *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, 34.

¹⁵¹ Mičel, *Šta slike žele?*, 264.

то је да је „сама укључујућа природа ТВ искуства оно што је важно више него садржај неке појединачне тв слике која нам се на невидљив и неизбрисив начин уписује на кожу”.¹⁵² Актуелна популарност ријалити програма уосталом, објашњава нашу илузију да учествујемо у животима других, да је наше присуство реално, а не виртуелно. Телесна разоткривеност и банализација садржаја које постоје у медијима, ријалити програма и на друштвеним мрежама имају заједничку поруку у узбуђењу/чулном стању, пометњи чула код посматрача који бива увучен у призоре који му ништа не обећавају, не доносе никакву важну поруку нити оплемењују наше сазнање већ искључиво побуђују простор виртуалне чулне насладе. Ови садржаји дају утисак да је све речено, показано и огољено у својој појавности и да не постоји ништа што би се могло одузети или додати у просторима наших жеља. На тај начин се ствара и повезује нова хипнотисана заједница, чије је контролисање олакшано захваљујући усмеравању чула и чулности. Логично је, стога, да је одсуство слободе медија и објективног обавештавања феномен који такође потпада под овај проблем. Последица ситуације је нестајање и истањивање простора који је постојао „између”, а који се огледа у просторима маште, уобразиље, фантазије, креативности, памћења и човекове способности да прецизно региструје своја чула, своје реалне потребе и хумани карактер комуникације и саобраћања са другима.

Други аспект који се односи на отуђење и одвајања чула налазимо у теорији Џонатана Крерија. Крери је такође засновао своја гледишта на тумачењу технолошких открића као узрочника поделе чула. Он полази од критике досадашњих покушаја теоретизације визије и виђеног у оквиру европске културе и уобичајене склоности ка праволинијском тумачењу проблема. По овој традицији, процес почиње са Платоновим мимезисом, преко ренесансног открића и коришћења линеарне перспективе, све до појаве филма и фотографије као главних носилаца промене виђеног света крајем XIX и почетком XX века. Наша искуства су несумњиво заснована на овој традицији, која подразумева врхунац научног достигнућа у картезијанском схватању времена и простора, које је представљено линеарном перспективом. Међутим, по овој поставци,

¹⁵² Mekluan, *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, 35.

ренесансна перспектива и фотографија су део истог „објективног” приказа „природне визије”, а камера обскура и биоскоп су део истих центара друштвене и политичке моћи које вековима дисциплинују и контролишу статус посматрача.¹⁵³

Међутим, Креријева претпоставка је да овај праволинијски правац представља само један могући преглед развоја визије и визуалности и то само у оквиру европске културе и оних култура које су ступале у контакт са њом. Има више доказа за ову тврдњу: ту спадају читаве традиције истока, Кине, Јапана, Африке и многих других култура и цивилизација које су се ослањале на видљиво и градиле своје културе на другачијим принципима склада, хармоније и осећања за простор, време и пропорцију.

Најмање две хиљаде година постоји сазнање да, уколико светлост довољно дуго пролази кроз малу рупу у мраку (или затвореном ентеријеру), појавиће се обрнута слика на зиду насупрот рупе. Ово су приметили Еуклид, Аристотел, Леонардо и Кеплер, и покушавали су да схвате да ли овај принцип има везе са природом појављивања слике односно људског виђења.¹⁵⁴

Важно је истаћи да је камера обскура била део шире и веће организације знања и истраживања. Историјски гледано, између 1500. и 1700. године, структурални и оптички принципи које је представљала камера обскура сјединили су се у доминантну парадигму кроз коју су описани статус и могућности посматрача. Више од двеста година она је замењивала филозофске метафоре и користила се као научни модел оптике у физици. Такође је служила као инструмент сазнања једнако рационалистичкој и емпиријској мисли потврђујући како посматрање води истинитим интерференцијама о свету.¹⁵⁵ Током XVIII и XIX века, она је била основни модел преко ког се објашњавала човекова визија и за репрезентацију релације посматрача и позиције сазнајног субјекта у односу на

¹⁵³ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: MIT Press, 1992), 26.

¹⁵⁴ Crary, *Techniques of the Observer...*, 27.

¹⁵⁵ Важно је напоменути интернационално искуство и карактер коришћења камере обскуре у интелектуалном и научном животу Европе овог доба; њена употреба није карактеристична само за холандско сликарство XVII века. По неким наводима, Giovanni Battista della Porta, наполитански научник је патентирао камеру у жељи да открије тајна знања која постоје у погледу на цели свет, (35–37).

спољашњи свет.¹⁵⁶ У исто време камера обскура је била апарат који се користио у великом делу културних активности. Разне варијације модела су широко коришћене у видљивом свету, једнако у свету забаве и као уметничко помагало.¹⁵⁷

У досадашњим тумачењима историчара уметности, акценат је уобичајено био на разматрању уверљивости коју је омогућавала употреба камере обскуре при изради графика или слика. Камера је у сваком случају била уређај који је помагао уметницима при копирању и сликању, и из тога произилази претпоставка да је коришћена као средство које ће касније заменити фотоапарат. Због тога је било нејасно колики и какав удео је имала камера у производњи слика.

Најважнија тврдња коју из наведеног изводи Кери јесте „идеја да су оптички уређај и посматрач два различита, посебна ентитета, да идентитет посматрача постоји независно од оптичког уређаја који је физички део техничке опреме”.¹⁵⁸ Пре свега, камера дефинише позицију затвореног субјекта према спољашњем свету, па самим тим и према перспективи. Због тога је више везана за позицију посматрача у оквиру процедуре у производњи слике.

Друга функција камере је била да одвоји акт гледања (виђења) од физичког тела посматрача, да визију учини „не-телесном”. Монадска тачка гледишта индивидуе је аутентична и легитимизована камером, али посматрачево физичко и сензорно искуство је замењено релацијама између механичког апарата и природно датог света објективне истине. Она је извршила индивидуацију, која је дефинисала посматрача као изолованог, затвореног, независног и ограниченог мраком.¹⁵⁹

Двоструко одвајање које је објаснио Крери, затварање и изолованост физичког тела посматрача призора и усредсређеност на ограничени простор кроз који се посматра призор, важни су аспекти у додатном одвајању вида и тела у односу на

¹⁵⁶ Crary, *Techniques of the Observer...*, 27.

¹⁵⁷ Crary, *Techniques of the Observer...*, 29.

¹⁵⁸ Crary, *Techniques of the Observer...*, 30.

¹⁵⁹ Crary, *Techniques of the Observer...*, 39.

виђено и процес производње слика. Описани процес објашњава да се виђење све више одваја од непосредно искуственог, и да је прешло у простор одређења картезијанског идеала. При дисциплиновању визије, човек није реорганизовао само свој визуелни апарат, већ је прилагодио своју телесност изолованим условима да би омогућио израду идеалне слике. Можемо да кажемо да је развој виђења од уосећавања и Меклуановског „довршавања” емотивним и значењским инвестирањем у призор, дошао до фазе исецања, „узимања” или присвајања призора помоћу савремене технологије. Новонастала ситуација сада се огледа у нашим потребама да све више учествујемо у интеракцији са медијима. Овај процес је умногоме одређен употребом медија, а ми смо данас следбеници онога шта медији од нас траже, па и сами почињемо да верујемо да желимо оно што нам нуде.

Рефлексије тела у уметничким појавама и правцима: Флуксус и хепенинг, Гутаи и Буто

Раст и доминација потрошачке културе и критика климе хладног рата, довеле су до распрострањених алтернативних и маргиналних покрета и неоавангарди као критичких и ексцесних пракси у домену модернистичке културе.¹⁶⁰ У делатностима и ставовима уметничких група *Fluxus*-а и *Gutai*-ја огледа се промена у односу према уметничком телу као стварања простора и нових сензибилитета и облика уметничких пракси. Ове групе су даље отвориле просторе за ослобођење сексуалности и телесности, различитих облика *underground* облика понашања, мишљења и култура. Врхунац неоавангарди се реализује током глобалне побуне младих 1968. године.

Флуксус и хепенинг

Један од првих догађаја који је навестио појаву Флуксуса одиграо се 1952. године у *Black Mountain College*-у који смо већ поменули. Тада су Џон Кејџ и Мерс Канингам организовали догађај Без наслова (*Untitled Event*), у ком су истовремено пројектовали филмове, читали своје песме и зен будистичке текстове, пуштали музику са грамофона, плесали и изводили различите свакодневне радње. Циљ је био да се овим активностима не конструише наратив

¹⁶⁰ Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 472.

или смислена прича, већ да омогуће публици симултано посматрање обичних догађаја.¹⁶¹ Учесници перформанса су били Роберт Раушенберг, Дејвид Тјудор (*David Tudor*), Мери Ричардс (*Mary Caroline Richards*), Мерс Канингам (*Merce Cunningham*) и Чарлс Олсон (*Charles Olson*). Овај рани интермедијални перформанс, је кроз мешавину различитих уметности испољио реакцију и протест против етаблираног грађанског система културе, комерцијализације и елитизма у уметности.

Кејџ је ускоро почео да држи предавања на *New School for Social Research* у Њујорку (1956–1958), под називом „компоновања експерименталне музике”. Он је надоградио и онако иновативне методе које су користили учесници *Black Mountain College*-а. Кејџ се на својим предавањима уопште није бавио класично и традиционално схваћеним компоновањем, већ је предавао духовну дисциплину која је подразумевала отвореност пажње према животу, према свим стварима у развоју и начинима на који постоје ствари и живот у универзуму. Одатле је потекао касније општеприхваћен став неизвесности и случајности јер откривањем и препуштањем животном току откривамо тајне структуре Космоса.¹⁶² Потом, управо од овако ново постављеног тумачења музике, звука и живота, идеје су се прошириле на појмове акције и активности као начина мишљења, до музике понашања и невидљиве музике. Учесници предавања су били писци, уметници и научници и међу њима било најмање музичара. Џорџ Брехт (*George Brecht*), Дик Хигинс (*Dick Higgins*), Алан Кепроу (*Allan Kaprow*) и Ел Хансен (*Al Hansen*) су касније потврдили да су им ова предавања била од велике важности, а такође су касније били чланови Флуксуса.

Флуксус је 1961. године иницирао и именовоа Џорџ Мачунас (*George Maciunas*). Група је добила назив по латинској речи *fluxus*, јер је Мачунас желео да истакне ток и пролазност као принципе непрекидног низа промена.¹⁶³ Као покрет, карактерисала га је разноврсност његових припадника, одсуство географског одређења (покрет је истовремено постојао у Северној Америци и Европи) и брисање медијских одредница у оквиру извођења уметничких дела.

¹⁶¹ *Mecler leksikon avangarde*, 238.

¹⁶² *Fluxus : izbor tekstova*, izbor tekstova Aleksandra Janković (Beograd : Muzej savremene umetnosti, 1986), 19.

¹⁶³ *Fluxus*, 106.

Дефинисање Флуксуса често је представљало проблем, па тако често можемо наићи на тумачења у контексту неодаде јер су се уметници служили иронијом и нихилизмом.¹⁶⁴ Истовремено, Флуксус није имао манифесте и прогласе, а многи чланови су одбијали да се одреде према неодадаизму или било којој врсти одреднице. На групу су свакако утицали Дишаново искуство редимејда и Кејцово схватање музике.

Члан је могао постати свако ко би желео да се прикључи, па је због тога група и представљана без списка имена учесника. Сложеност групе се огледала и у намерном одсуству јасних или једнообразних естетичких смерница у оквиру групе јер нису постојале ни тежње да се методе и циљеви усагласе.¹⁶⁵ Демократизација групе и колективна извођења представљали су основну праксу уметника, и често се дешавало да су уметници чешће изводили туђе радове него своје. Омиљена метода уметника била је припрема упутстава другим уметницима, за извођење Флуксус догађаја.

Пресудан тренутак у извођењу Флуксус догађаја је тај да више није важно да уметник делује пред публиком него са публиком,¹⁶⁶ и због тога сваки догађај више доприноси свести него виду и слуху. Активно учешће публике је постало неопходно, јер сами догађаји нису више били предодређени за пасивно извођење пред публиком. Минимализација дела је карактеристична метода за Флуксус, то значи да је спољашња форма дела увек остављана да се „доврши” у процесу перцепције код извођача или посматрача. За ту сврху су постојале смернице, белешке и упутства која су уметници остављали једни другима, за потребе извођења. Случајност и неизвесност су постале основне методе стварања. Такође, на једном месту су се изводили различити комади и догађаји методом „колажирања времена” (Џексон Мак Лоу).¹⁶⁷ То значи да су и извођачи и публика били доведени у прилику да се суоче са ситуацијама карактеристичним за убрзану свакодневицу, да се изместе из посматрачке удобности и еклузивности уметничког угођаја у пређашњем смислу. Сада је

¹⁶⁴ *Fluxus*, 37.

¹⁶⁵ *Fluxus*, 22.

¹⁶⁶ *Fluxus*, 36.

¹⁶⁷ *Mecler leksikon avangarde*, 291.

било потребно да се у новој ситуацији „снађу”, да прилагоде своје место и чула, и да открију уметнички догађај.

Волф Воштел (*Wolf Vostell*) један од чланова, је говорио да је Флуксус, пре свега посвећен животу¹⁶⁸ и да је у почетку представљао стање духа, да би постао распрострањен као уметнички покрет почетком шездесетих година. Воштел је говорио да је важан процес у коме ми сами постајемо уметничко дело, што је различито него да посматрамо друга уметничка дела. То се постиже кроз улазак у суштину уметности, кроз контемплирање и ослушкивање уметности. Ако се догоди да створимо нешто што се може назвати уметничким делом, онда људско биће постаје уметник.¹⁶⁹

Други Флуксус уметник, Атонио Грамши (*Antonio Gramsci*), заступао је радикалне марксистичке и револуционарне ставове који се огледају у деструктивним акцијама уметника, зарад стварања нових форми нове уметности која треба да служи људима у великим градовима. По њему због тога „нема лепше композиције од оне коју је створио Филип Корнер (*Phillip Corner*) на једном Флуксус концерту у Висбадену, *Piano Activity*, концерту који се састојао од лаганог, минуциозног, готово бешумног растављања клавира.”¹⁷⁰

Шта је у овом чину тако спектакуларно? За разлику од Даде, Флуксусу није било примарано изазивање шока или изненађења код публике, већ дивљење према садашњем тренутку или свакодневном догађају. Величањем „баналног”, свакако уз помоћ почетне дозе чуђења, успоставља се осећај за поштовање сваког тренутка и ситуације, а временски ток постаје важан фактор. Радост приликом извођења Флуксус догађаја имала је снагу дечије игре и открића стварања. Јавним извођењем публика је добила прилику за активно учешће, тако што би и сама прихватила догађај. На овај начин, уласком у стварност Флуксус света, публика сама мења став о сопственој егзистенцији, проласку времена и постаје свесна заједничке стварности.

¹⁶⁸ Werner Hofmann Vostell, „Fluxus”, *OPUS International* No 98 (1985), више: str 29-40.

¹⁶⁹ *Fluxus*, 37.

¹⁷⁰ *Fluxus*, 11.

Хепенинг (*Happening*) је настао 1958. године развојем асамблажа и „амбијената у времену”, како их је назвао уметник Алан Капроу. Сам назив се дефинисао тек следеће године када је Џорџ Брехт почео да користи реч „догађај” да би описао доживљај за више чула.¹⁷¹ Прошириле су се идеје између једнакости уметности и живота, а уметници су се окупљали и истраживали на које начине могу да користе заједничке идеје, а такође пројектовали су своје идеје свако у свом пољу рада: Хансен је говорио о просторно-временској уметности, а Хигинс и Мек Лоу примењују методе неизвесности и случајности на позориште и поезију.¹⁷²

Капроу је 1959. својим делом *18 хепенинга у шест делова (18 happenings in Six Parts)* развио партиципацијски хепенинг. Он је истовремено поставио шест учесника догађаја који су изводили секвенце од по три акције, а посматраче је одвојио у различите групе, тако да су могли само да слушају сва три извођења али не и да их виде.

Сама музика Флуксуса није музика која је искључиво створена на основу звукова. У овом поступку важно је било стварање кроз неку уметничку активност, било да се уживо изводи или на други начин. То значи да је визуелни или акустички проседе најчешће артикулисао јединствен догађај, при чему је визуелни ефекат такође важан.¹⁷³ Флуксус је био више пракса која је усмерена на продор свакодневице у уметност. Медијски је представљала мешавину музике, перформанса, плеса, ликовне уметности, књижевности и интермедијалности (термин Дика Хигинса).

Употребом апсурда и уживо изведеног уметничког процеса, уметници Флуксуса су увели свакодневне догађаје у поље уметничког извођења. Извођење флуксус акције или флуксус концерта није само извођење бесмислене активности већ је довођење сопственог тела у чин или ситуацију која се дешава управо смештањем уметника и њихових тела у средиште бесмислене радње. На тај

¹⁷¹ *Fluxus*, 20.

¹⁷² По Шуваковићу, Хепенинг је настао повезивањем колажних неодадаистичких поступака са Полоковим акционим сликарством, односно ситуацијом у којој уметник свој чин надређује делу. Види: Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 367.

¹⁷³ *Fluxus*, 36.

начин уметници себе постављају у просторе потенцијално нових доживљаја које није било могуће доживети и који су у сваком случају јединствени. Акција се увек дешава сада и овде чак и ако се изводи по претходном упутству или задатку записаном од стране неког другог Флуксус уметника. Доживљај је непоновљив јер време, место и присуство других људи никада није идентично претходном и зато што Флуксус догађај подразумева све непредвидивости тренутка: у звуку, начину извођења, трајању и променљивости. На овај начин уметници осмишљавају догађаје који претходно нису постојали и омогућавају себи и другима простор изненађења у потпуно новом чулном доживљају.

За Флуксус је карактеристична минимализација форме дела јер се њена коначна форма довршава код посматрача, јер се у њему довршава значење дела. Без посматрача композиција је само низ вибрација а скулптура индиферентна форма.¹⁷⁴ Ова идеја се огледа и у путоказима за извођење једног Флуксус догађаја или Флуксус концерта: упутства која су уметници давали једни другима за извођење углавном су се састојала из фрагмената, поетских или збуњујућих фраза који су захтевали активно учешће у дешифровању и извођењу.¹⁷⁵ То показује да су се уметници који су „креирали” дело задовољавали сведеном формом задатка и могућим значењима која су имала за њих саме, али и да су истовремено рачунали да стваралачки потенцијал извођача који је уношењем сопствених значења и интерпретације рада уносио непредвиђене, додатне и другачије вредности. Минимализација дела се огледала и у неочекиваном трајању дела, она се може изненада завршити уколико је извођач извео предложену форму и исцрпео садржај, чиме се уводи досада као нови уметнички медијум. На тај начин се досада смишљено изједначава са појмом егзистенцијалне празнине¹⁷⁶ и појачава перцепцију осећаја времена код посматрача.

Неки од уметника су радили експерименталне видео-форме, које је Мачунас после распада групе прикупио и сачувао (укупно 37 филмова). Неки од филмова су намењени гледању у *loop*-у, и укупно трају између десет секунди до десет

¹⁷⁴ *Fluxus*, 23.

¹⁷⁵ *Fluxus*, 23.

¹⁷⁶ *Fluxus*, 23.

минута. У овим видео-радовима се огледа минимализација Флуксус дела, приступ свакодневном догађају и зен будистички приступ уметности.

Zen For Film (1962–1964) црно-бели филм, Нам Џун Паика, током осам минута емитује само празну филмску слику током које се постепено појављују прљавштине пројектора. *One* (из 1965) црно-бели филм Јоко Оно, представља увећан и успорен кадар паљења и сагоревања шибице у трајању од пет минута. *Eye Blink* (1966–1967) такође пружа поглед на успорени покрет који постоји при трептају ока.

Флуксус догађаје можемо посматрати и као јединствене просторе за потврђивање сопственог телесног, перцептивног и креативног искуства и егзистенције у релацијама које су измештене, неуобичајене и свакако јединствене за сваког учесника. Није ексклузивна сама чињеница што се извесни догађај десио, већ сазнање да су уметници били одушевљени учешћем у тренутку у ком се догађај одвијао. Претпостављам да је заједничка радост приликом Флуксус догађаја, која подразумева неизвесност и непредвидивост, представљала тренутке колективног стваралачког чина у ком су учесници вероватно имали широм отворене очи и уши, како не би пропустили ништа важно. Ово одушевљење је имало за једну од последица сензибилисање других чулних квалитета код учесника: истовремено изоштравање пажње на звук, слику и уобличавање смисла виђеног и доживљеног. Томе сведочи и практиковање интердисциплинарности у оквиру индивидуалних пракси ових уметника, они више нису једномедијски ограничени већ активно користе различита медијска искуства.

Можемо рећи да колективно учешће извођача и публике приближава Флуксус догађај перцепцији учешћа и доживљаја у ритуалном, јер здруженим вишемедијским догађајем сви учесници укључују своју пажњу на више колосека истовремено. На овај начин је уведено и поново дефинисано и тело уметника, а чин уметника као уметничко дело. С обзиром на то да је Флуксус као покрет био некохерентан, после неколико година извођења разних догађаја, изложби и акција, многи су уметници наставили путем самосталних уметничких пракси. Утицаји Флуксуса огледају се у уметничким праксама током

седамдесетих година: видео- уметност, перформанс и контекстуална уметност. Преузимањем или коришћењем само одређених аспеката перформанса, развиле су се различите уметничке праксе: преузимањем метафизичких аспеката коришћења властитог тела и тела других људи као материјала и медија попут Бојса, Марине Абрамовић и Ива Клајна (*Yves Klein*). Такође, искуство перформанса је показало да у фокусу више не мора бити извођачко приказивање већ „перформативна функција извођења радње”, што је утицало на експериментални развој позоришта шездесетих година XX века.¹⁷⁷

Гутаи

Авангардни покрети у Јапану били су присутни још почетком XX века захваљујући директној комуникацији са уметницима из Европе.¹⁷⁸ Првенствено су биле прихваћене футуристичке идеје о будућности, а потом су биле присутне и идеје руских футуриста. Авангардни токови су углавном постојали у домаћим дадаистичким књижевним часописима и групама, током двадесетих година XX века.¹⁷⁹ У другој половини двадесетих година, постојао је књижевни правац неосензуализам, који се служио поступком тока мисли. Услед јачања државног притиска средином тридесетих година XX века, већина уметника се јавно одриче прогресивних идеја.¹⁸⁰ Тек после пораза у Другом светском рату, Јапан је кренуо путем убрзане нове изградње, демократизације и прихватања америчке културе, што је довело до појаве неоавангардних покрета.

Групу *Gutai* основао је 1954. године уметник Циро Јошихара у Осаки (*Jiro Yoshihara*). Гутаи на јапанском значи отеловљење, конкретно, и назив је упућивао на супротност доминације апстрактног и теоријског приступа уметности. Група је постојала до 1972. године и имала је снажан утицај на међународној уметничкој сцени. Јошигара је 1956. године написао манифест у коме је изразио фасцинацију лепотом која долази након деструкције, и тежњу да се сагледају и очувају основне форме, и по њему, група је била аполитична.

¹⁷⁷ *Mecler leksikon avangarde*, 238.

¹⁷⁸ Књижевни часопис *Subaru* објавио је 1909. године вест о Маринетију и извод из његовог *Манифеста Футуризма*.

¹⁷⁹ *Mecler leksikon avangarde*, 150.

¹⁸⁰ *Mecler leksikon avangarde*, 151.

Сагледавањем принципа пролазности свих ствари, уочава се и унутрашњи живот свих бића и природе.

Други важан принцип који је прокламовао Јошикара, било је истицање оригиналности. Његово упутство се у ствари односило више на „прављење” него на „копирање” у сваком смислу, па су чланови били подстакнути да истражују методе и начине који раније нису постојали.¹⁸¹ Ова жеља је свакако била део истраживања нових уметничких испољавања у освајању нових послератних простора културе. На тај начин, инструкција је прешла у домен значења, и обрнуто: употребом материјала (и нових процедура) које раније нису коришћене, неминовно је водила до садржаја који пре нису постојали.¹⁸² Због тога су још увек актуелне полемике између западног и источног света уметности, по питању где се налазе корени савремених уметничких пракси перформанса, уметности инсталације, партиципативне уметности и ленд арта. Гутаи су свакако дали допринос сваком пољу понаособ, много пре тих појава у Европи и Америци.¹⁸³

Да би се што јасније схватила основна полазишта која су користили јапански уметници, потребно је да поменемо два принципа важна за филозофска и естетска становишта Јапанаца. Прво полазиште је снажна укореењеност зен будизма у традицију и културу савременог Јапана. Супротно уверењима да зен доноси само опуштеност и благост медитативног стања, зен је једна од најригиднијих духовних дисциплина. Захтевност према зен практикантима може да се пореди са апсурдом јер се од њих очекује немогуће у телесном и духовном смислу. Границе телесне издржљивости, самодисциплина, функционисање без хране и сна, испуњавање немогућих задатака, све у тежњи за досезањем савршенства, основне су технике дисциплиновања које тек, евентуално, могу донети благослов практиканту. Основне поставке зен будизма састоје се из три принципа: непостојаности, патње и не-бића (негде је патња

¹⁸¹ Haime Narial, „Reviewing 'Beyond the Closed Circle'”, *Bijutsutechno, Why Asian Art Now?* Special Issue – Spring (2016): 71.

¹⁸² Narial, „Reviewing 'Beyond the Closed Circle'”, 72.

¹⁸³ Ming Tiampo, „Gutai: Decetering Modernism”, *Bijutsutechno, Why Asian Art Now?* Special Issue – Spring (2016): 81.

замењена појмом празнине). Сви људи доживљавају патњу услед ових заблуда, и једино је њиховим превазилажењем могуће превазићи патњу.

Из основних принципа зена, и свакодневног практиковања дисциплине у јапанском друштву, произашле су и специфичности ваби-саби естетике. *Wabi-sabi* се односи на прихватање пролазности и несавршености која се у естетици свакодневног живота исказује кроз асиметрију, једноставност, практичност и строгост форми, грубу обраду материјала. И уопште, свака несавршеност, недовршеност и несталност стоје као трајне и присутне вредности у свим аспектима јапанског савременог живота, јер су вековима неговани и усвајани.

Ови важни принципи постоје и код послератних јапанских уметника, и огледају се, пре свега, у трансформацији авангардних покрета који су се догодили применом ових принципа. Занимљиво је да се у исто време на Западу догодило откриће Будизма и зена, па је стога и размена идеја у уметничком пољу мишљења ишла двосмерно. Јапан је, као поражена страна у рату, приступио убрзаној американизацији, а прихватање уметничких токова са Запада резултирало је аутентичним прилагођавањем старих и нових идеологија и тренутне друштвене ситуације. Флексибилност уједињења традиционалног (онога што је остало од схватања традиционалног овде је у границама унутрашњег), чисто естетизованог и инсистирања на „чину”, односно уметничком догађају, у великој мери означавају посебност јапанске савремене културе.

Визионарска улога групе у области експерименталности у испитивању граница медија није одмах била потпуно препозната. Њихова изложба 1955. године у Њујорку била је схваћена као тривијална, а радови као одјек апстрактног експресионизма и енформела који нису најбоље схваћени.¹⁸⁴ Судаћи по обновљеном интересовању за чланове групе на глобалном нивоу, поново се појављују нова тумачења о првенству идеја које су постојале на Западу и Истоку. Стога је једно од новијих тумачења приредио Тиампо, поделивши рад групе на четири фазе. Такође је показао са су контакти које су чланови групе

¹⁸⁴ Тиампо, „Gutai...”, 78.

имали широм Европе, довели су до „откривања” њиховог рада код Тапиеса и Капрова. То се догодило у касној фази рада групе, а не обрнуто.¹⁸⁵

Прва изложба Гутаи групе одржала се 1955. године у Токију. Групу су чинили: Шозо Шимамото (*Shozo Shimamoto*), Цуруко Јамазаки (*Tsuruko Yamazaki*), Садамаса Мотонага (*Sadamasa Motonaga*), Ацуко Танака (*Atsuko Tanaka*), Акира Канајама (*Akira Kanayama*) и други. Група је током постојања имала око шездесет чланова.

Уметник Казуо Ширага (*Kazuo Shiraga*) је на првој изложби групе заронио своје тело у готово тону материјала сачињеног од блата, гипса и цемента, у којој се ваљао, трзао и шутирао. Његова композиција није представљала ни слику ни скулптуру већ је представљала изазов потпуно нове форме, која је заправо била перформанс. Изложено Ширагино тело истовремено је постало сликарско средство, и место борбе у контакту са материјалима. Активност тела уметника постала је предмет и објекат уметничког рада, у директној конфронтацији са наслеђем, пролазношћу и ратним траумама које су изазване у Хирошими и Нагасакију. Ово становиште може да се објасни схватањем јапанских уметника у погледу простора доживљаја тела. Тело није само ограничени анатомски простор, „већ постоји његова унутрашњост, са свим његовим осећајима, доживљајима, тензијама и сећањима”.¹⁸⁶ Ширага је такође сликао прстима и стопалима, и често је изводио екстремне акције у складу са схватањем тела као простора слике. У зрелијим фазама рада, Ширага је сликао висећи са конопца, само додирујући сликану површину платна.

На истој изложби, уметник Сабуро Мураками (*Saburo Murakami*) је извео рад *At One Moment Opening Six Holes*. Мураками је поставио низ рамова на којима су били затегнути папири, димензија 183 x 366 цм, а потом се пробио својим телом кроз њих. Његова основна намера је била да перформансом укаже на осетљивост и несталност сликарске површине и објекта, а такође и да демонстрира борилачке вештине. С обзиром на то да су у Јапану просторне

¹⁸⁵ Тiамро, „Gutai...”, 80.

¹⁸⁶ Иван Правдић, „Једна могућа теоризација бутео- језик пише- тело плеше”, *Агон, часопис за позориште и визуелне комуникације* бр. 2 (2012): 38.

преграде такође од папира, могуће је да је физичко нарушавање осетљиве површине имало и значење ослобођења од просторних и традиционалних стега.

Ацуко Танака је 1956. године израдила и носила Електричну хаљину (*Electric Dress*), која се састојала од две стотине светиљки у бојама, које су се наизменично палиле и гасиле. Иако је њена намера била да створи „изванредну лепоту која не може бити створена људском руком”, њен рад је био препознат као феминистички. Касније је наставила да ради слике које су наставак овог рада.

Цуруко Јамазаки је истраживала квалитет светлости металних и стаклених површина, и рефлексије светлосних објектата. Канајама је као одговор на употребу тела чланова групе, користио играчку аутомобила на батеријски погон. На овај начин је покушао да истражи могућности стварања слике без употребе сликарског материјала и руке, и без утицаја на платно.

Утицај чланова Флуксуса и Гутаи била је узајамна. Гутаи су били повезани са теоретичарем и критичаром Мишелом Тапијеом (*Michel Tapiés*) и уметником Жорж Матјуом (*Georges Mathieu*). Они су посетили Јапан и излагали са Гутаи уметницима 1957. године. Тапијеова промоција ташизма (француског енформела) је била добро прихваћена, а Матју је био први западни уметник који је уживо извео перформанс акционог сликања. Заједничке намере обе групе уметника огледале су се у очувању „живог” материјала кроз једноставне, некада деструктивне акције уметника и колективизам. Свака у свом домену, групе су истраживале границе медија, па су и интердисциплинарност и сарадња међу групама и уметницима биле честа појава.

Буто

Буто (*Butoh*) је плес везан за авангардне покрете у Јапану шездесетих година XX века. Првобитни назив био је *ankoku butoh* или плес таме. Буто одликује атмосфера мрачног расположења, веома успорених покрета, подразумева мирноћу извођача, дубоки спокој из којег се веома полако развијају одређене емотивне реакције и стања. Буто извођачи су углавном једноставно одевени, без

посебно направљених костима. Тела су им премазана пудером беле боје, а често су изводили перформансе потпуно неодевени, или само у оскудној одећи.

У зависности од извођача или плесног стила, Буто је могао да се изводи и веома брзо, у контрасту снажних фацијалних експресија и успорених телесних покрета, могао је да изазове изненађујуће ситуације и повреде код извођача, екстазу, плач, цвиљење, раздражљивост. Иако подразумева велику физичку и извођачку спремност, Буто рачуна и са физичким ограничењима тела, па често може деловати да извођач не користи потпуне капацитете тела, што заправо служи ослобађању тих делова тела у каснијим фазама извођења. Звучна пратња је некада праћена репетитивним звуцима или звуцима природе, а заједно са одсуством сценског окружења, некада само под светлошћу или се изводи у природи. Суштина Буто плеса је неухватљива, јер она није репрезентативног карактера. Буто је пре свега *ментални процес* и *искуство унутарњег доживљаја* извођача које се пред посматрачима одвија на сцени. „Буто представља објективизацију маште, кроз снагу унутрашњег доживљаја, путевима интуиције, емпатијом и сећањем, пружа прилику да се стварност доживи... и то управо одсуством свега сувишног осим директног искуства”.¹⁸⁷

Није једноставно описати ову врсту плеса, јер су њени актери различити и опиру се свакој врсти објашњења. Један од разлога због чега се уметници Бутоа држе подаље од појашњења, је намера текста да установи, дефинише и значење учини трајним, док „тело као најпропадљивији сегмент људског постојања, преко непоновљивог извођења, оставља најдубље трагове јер се обраћа читавом човековом бићу, а не само разуму”.¹⁸⁸

Простор тела у Бутоу се надовезује на поменута схватања зен будизма и филозофије пролазности, а такође подразумева додатни однос са једнако укорењеном шинтоистичком традицијом. Шинто је прва јапанска религија која подразумева многобоштво и поштовање предака, и данас постоје многобројни обреди свакодневног комуницирања са прецима. Буто се у том смислу обраћа дубоким коренима људског искуства: душама предака, смрти, страховима и

¹⁸⁷ Правдић, „Једна могућа теоризација бутоа...”, 46.

¹⁸⁸ Правдић, „Једна могућа теоризација бутоа...”, 37.

природи,¹⁸⁹ са циљем да се са овим искуством сусретну и да их, евентуално, превазиђу.

Уздржаност, сведеност и минимизација форми у јапанској култури, присутна и у поједностављењу спољашњих представа уопште. То је такође наглашено у великој индивидуалности и неговању неиспољавања снажних емоција и спољашњег изгледа у свакодневном животу. За узврат, негује се унутарње богатство које се постиже медитацијом и маштом. Зато је тело у Бутоу ослобођено стега представљачког и оплемењено је просторима имагинације.

Поред озбиљних традиционалних и мукотрпних физичких припрема тела за извођење, за Буто је карактеристично коришћење визуелних представа. Уместо прецизно увежбаних кореографија или сценарија, Буто користи одређене појмове, сећања, стихове и разне друге поетске слике које служе као полазиште за извођење плеса. Правдић објашњава да је *имици* основни квант плеса, те да је више кинестетско реални него визуелни садржај.¹⁹⁰ Надаље, то значи да извођач прво у свом уму остварује замишљену слику, коју потом полако „одвија” на сцени. Попут стварног али успореног извођења искуства, потребно је да извођач замисли што је могуће више прецизну ситуацију, амбијент, мирисе, друга бића или појаве које га окружују. Потом креће у „сусрет” догађају, који може изазвати различите реакције. Што се тиче емоција, ни оне се не опонашају, као ни друге ситуације. Позивајући се на Мин Танаку (*Min Tanaka*), Правдић подвлачи да са емоцијама не треба улазити у плес, јер су емоције личне. Један од циљева Бутоа је напуштање простора сопственог тела и улазак у простор *другог*, како би се створила могућност новог доживљаја и емоција, које нису наше, већ су нове и другачије.¹⁹¹

Управо је разлика у приступу према сликама које плесачи држе у уму током плеса, разлика која постоји између *белог* и *црног* Бутоа. Уколико су у питању поетске слике, на пример, замишљање пупољка из кога се рађа цвет, или приказ ветра који доноси мирисе са мора, можемо да кажемо да је у питању бели Буто.

¹⁸⁹ Правдић, „Једна могућа теоризација бутоа...”, 41.

¹⁹⁰ Правдић, „Једна могућа теоризација бутоа...”, 49.

¹⁹¹ Правдић, „Једна могућа теоризација бутоа...”, 50.

Уколико су слике одређене према „мрачним” емоцијама у којима тело умире, улази у фазу распадања и доживљава цео процес до преласка у прах, можемо да говоримо о црном Бутоу. У оба случаја, не морају да постоје очигледне разлике за публику јер је до извођача како ће доживети ове процесе. Свакако, оба приступа доносе јединствен спознајни тренутак, једнако за плесача и за посматраче. Правдић тумачи *имици* као кинестетички доживљај присуства тела, или макар малог дела тела (извођача) у неком другом свету у ком обавља радњу, а тај свет је неминовно пред очима других, па и унутрашњим чулима посматрача.¹⁹²

Буто је такође настао као реакција на друштвену ситуацију. Колективизам је важна карактеристика плесних група јер оне нису имале никакву финансијску ни институционалну подршку. Због тога су многи уметници организовали заједнице изван градова, у природи, где су узгајали храну у складу са својим потребама и остварили су самоодрживе системе.

Иако су користили сличне или исте методе при извођењу хепенинга или акција, постоје битне разлике у намерама Источних и Западних уметника. На Западу је то јаснија критика друштва и система материјалних вредности, и извесна ексцентричност уживања у апсурду, док су код јапанских уметника искуства прожета дубљим, егзистенцијалним и традицијом обележеним проблемима. Заједничко је свесно измештање из свакодневне перцепције тела и активности, препуштање ризику новог искуства, при чему се тело уметника трансформише, често кроз бесмислене и несхватљиве активности као пут до ослобођења од стега савременог друштва.

Феномени поменутих јапанских група имали су и још увек имају жив утицај на данашњу уметничку сцену. Известан степен мистерије који пружа примамљивост јапанског приступа уметности, за већину западних људи и даље представља изазов и надахнуће. Ипак, и поред глобалне умрежености, и даље живимо без свесне и суштинске културне размене у смислу примене другачијих методологија и система мишљења и користимо устаљене стазе промишљања

¹⁹² Правдић, „Једна могућа теоризација бутоа...”, 59.

свакодневице, друштва и уметности. Примери размене уметничких пракси између уметника Западних и Источних култура потврђују доминантан утицај Запада на глобалне уметничке токове, иако су надахнути филозофијом и културним наслеђем Истока. Могуће значењске, естетске и критичке промене у савременој култури мишљења свакако представљају хибридную мешавину споја тумачења истих феномена кроз две различите цивилизацијске призме.

Б) Тишина и шум – промена перспективе слушања

Где год да се налазимо, оно што чујемо углавном су шумови. Када их пренебрегавамо, они нам сметају. Када их слушамо, они нас очаравају. Звук камиона који иде брзином од педесет миља на час. Сметње на радио-апарату. Киша. Ми желимо да ухватимо, контролишемо те звукове, да их употребимо не као звучне ефекте, већ као музичке инструменте.

Џон Кејџ¹⁹³

Фасцинација буком

Присуство машина је заузело важно место у физичком свету савременог човека, а он им је заузврат поклањао све више пажње која је ишла од фасцинације до идолопоклонства, оличеног вером у бољу и савршену будућност. Наше окружење је заправо сачињено од променљивих односа који се успостављају између дигиталне слике, звука и непосредног доживљаја који настају у интеракцији са њима. Читав процес чини нову природу која нас окружује и у којој проводимо највећи део дана. Богдановић је ову релацију назвао односом живог (човек) према неживом (машина). Јангблад је говорио да је човек аграрног доба био потпуно пасиван и условљен временским приликама, да би потом човек индустријског доба добио партиципативну улогу и постао много агресивнији и успешнији у мењању окружења. У савремено доба кибернетике, човек почиње да ствара дословно и метафизичко окружење са којим може да сарађује.¹⁹⁴ У међувремену се показало да човек нема много слуха за очување природе, па је тако доминантна природа са којом данас сарађује – природа медија. Због тога је много актуелнија и тачнија (и мање оптимистична),

¹⁹³ *John Cage : radovi-tekstovi : 1939-1079*, priredili Miša Savić i Filip Filipović (Beograd: Radionica SIC, 1981), 3–6.

¹⁹⁴ *Youngblood*, 1970.55.

Мановичева тврдња да су данас софтвери ти који одређују шта можемо да радимо са њима, јер они не одређују само суштину дигиталног, већ суштину саму¹⁹⁵

Почетком XX века звуци града су полако почели да освајају и места важних симболичних и значењских простора који до тада нису постојали. Због тога можемо да пратимо промену перспективе слушања које је донео нови градски живот, а који је видљив у открићима које су користили уметници авангарди. Видели смо да се већ двадесетих година XX века догодила промена на перцептивном нивоу између мишљења и уметничког језика. Паралелно са авангардним открићима у ликовним уметностима, сличне ствари су се дешавале на пољу звука и музике, мењањем и сензибилисањем човековог аудитивног апарата и појавом авангардне музике. Под авангардном музиком подразумевамо музику коју су конципирали и изводили уметници и композитори који су припадали историјским авангардама, при чему је симултаност као одлика убрзаног начина живота подстакла симултаност опажања у граду као важно уметничко искуство.¹⁹⁶ Дух времена је подразумевао прихватање изазова нове стварности кроз трагања у начинима превођења различитих медија.

За авангарду у музици је карактеристично исто што и за друге авангардне покрете: удруживање у групе, плурализам стилова, прекид са традицијом, састављање и објављивање манифеста, критика друштва, питања статуса уметности и институција. Авангардну музику карактеришу поступци и технике који се користе у стварању или извођењу дела. Укидају се границе кроз синестезију, компоновање шума на основу случајности (употреба алеаторике), уводи се коришћење језика и трага се за различитим видовима звука који се могу организовати по другачијим тонским системима, који означавају раскид са западном дефиницијом музике.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Lev Manovich, "Media After Software" in *SAGE Journals, Journal of Visual Culture*, (Volume: 12 issue: 1, page(s): 30-37, Article first published online: April 5, 2013; Issue published: April 1, 2013), 3. (преузето 12. 06. 2015.)

¹⁹⁶ Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 290.

¹⁹⁷ *Mecler leksikon avangarde*, 208–209.

Многи композитори су истраживали експерименталне музичке технике, политоналност и атоналност, полиритмичност, алеаторорику, четврттонску музику и додекафонију. Око Другог светског рата, и касније, дванаестотонском или додекафонском музиком уводи се компоновање са комбинацијама одређеног редоследа тонова у низу или у акордима, при чему је заступљено дванаест дирки клавира у оквиру октаве.¹⁹⁸

Најпознатије учење о дванаестотонској музици развио је Арнолд Шенберг (*Arnold Schoenberg*). Он је користио додекафонију (која осигурава истовремену и једнаку важност свих дванаест тонова у тонској лествици) и атоналност (избегавање тоналитета односно било каквих хармонијских односа) што је резултирало изразитом редукцијом свих музичких параметара, фокусирањем на један тон или музичку фразу. Његови ученици и следбеници били су Албан Берг (*Alban Berg*) и Антон Веберн (*Anton Webern*) и други уметници који су методе додекафоније развијали и прилагођавали сопственим поетикама.

Један од зачетника авангардне музике и звука био је италијански уметник Луиђи Русоло (*Luigi Russolo*). Русоло је првенствено био сликар и припадао је футуристичком покрету. Као и други чланови уметничке групе, био је фасциниран индустријализацијом и новим технологијама, сматрао је да и музика и уметности уопште треба да прате ове промене, тако што ће прилагодити свој израз савременом добу. Русоло је 1913. године напустио сликарство и посветио се музици. Исте године је написао свој чувени Манифест који је касније назван *Уметност буке (Art of Noises)*. Већ тада, Русоло је закључио да се људско ухо прилагодило новим звуцима града, брзини и машинама, и да је зато неопходно прилагођавање звука савременом добу. Русоло је позивао на откривање различитих могућности нових звукова и буке, које ће заменити познате мучичке звуке и тоналност.¹⁹⁹ Његово схватање звука се такође назива и *брутизам* по француској речи *bruit*, што значи бука, шум.²⁰⁰ Под шумом су се подразумевале две врсте звукова. По једној, која се ослањала на истраживања акустике и психологије музике XIX века, шум је третиран као

¹⁹⁸ *Mecler leksikon avangarde*, 211.

¹⁹⁹ Luigi Russolo, „The Art of Noises” in *Source readings in Music History*, ed. Oliver Strunk (New York: W.W. Norton & Company, 1998), 62.

²⁰⁰ *Mecler leksikon avangarde*, 67.

проширење музичког материјала. По другима, шум је требало да изазове ефекат шока, како би се довела у питање социјална функција музике.²⁰¹

Русоло је био одушевљен звуком машина и буком коју оне производе. За њега је бука представљала манифестацију живота и стога је она позната нашим ушима јер нас тренутно подсећа на сам живот.²⁰² Сматрао је да футуристички музичари треба да постану свесни ове нове стварности у којој више не могу да важе романтичарска правила о музици као свету за себе. Русоло је у Манифесту позивао да уђемо у свет чистог звука и да у неправилностима и конфузији вибрација откријемо „ансамбл нерегуларних вибрација”²⁰³ и веровао је да је могуће хармонично и ритмички усагласити најразличитије звукове новог доба и буке. Такође је конструисао произвођаче шумова, инструменте које је називао *intonarumori*. Инструменти су заправо представљали кутије које су на крајевима имале левке, и производиле су различите звуке. Шуштање, пуцкетање и брундање су могли да се подешавају по висини и јачини.²⁰⁴ Изводио је композиције на овим инструментима заједно са својим братом Антониом и са футуристичким теоретичаром музике Франческом Балилом (*Francesco Ballila Pratella*).²⁰⁵

Русолове композиције нису извршиле већи утицај на музику свог времена али идеје његовог *Манифеста* представљају раскид са дотадашњом традицијом тонске музике и радикални заокрет ка принципима нове перцепције звука и музике. Атоналност, дисторзија, случајност компоновања, естетика буке као и данашња *noise* музика. Касније, у оквиру дадаистичких соареа, концепт брутизма се проширује на гласноћу симултаног извођења музичких инструмената без оркестрације уз вокално надгласавање. Употребом вашарских труба или будилника, проширио се ансамбл инструмена буке,²⁰⁶ повезујући свет употребних предмета, живота и звука у нове надреалне целине. Одједном је постало могуће уживање у звуцима буке и у самим могућностима произвођења звука, без употребе традиционалних музичких инструмената.

²⁰¹ *Mecler leksikon avangarde*, 67.

²⁰² Rusollo, „The Art of Noises”, 62.

²⁰³ Rusollo, „The Art of Noises”, 62.

²⁰⁴ *Mecler leksikon avangarde*, 67.

²⁰⁵ *Mecler leksikon avangarde*, 68.

²⁰⁶ *Mecler leksikon avangarde*, 68.

Како уопште чујемо и региструјемо звучне вибрације? Пре него што перципира звук, мозак се носи са великом количином околне буке. Приликом слушања, ми примамо звук као улазни притисак који се састоји из више слојева звучних таласа. Потом притисак звучних вибрација утиче на мембрану средњег уха, преводећи или претварајући их у енергију која помера три танке кошчице које су смештене у средњем уху. Начин на који чујемо смислене звуке из ове какофоније представља чудесност слуха. Када препознамо звук, он нас или испуњава значењем или нас изненађује.²⁰⁷ Као код других чула, тако се и код чула слуха стимулуси заједно групишу по редоследу елемената, по принципу већих груписаних јединица, које затим одређују начин на који чујемо. Због буке која нас окружује и која би могла да нас преплави и презасити, наше уши бирају делове, целине или јединице, почевши од основних звукова које чујемо и које на основу искуства очекујемо да ћемо препознати, чиме се занемарује околни елемент буке.²⁰⁸

По Белтингу, наше ухо учествује у процесу присвајања слика када оне долазе праћене звуком, и тако нуди неочекиваног посредника и пратиоца у перцепцији слика. Звучни филм је био први визуелни медиј који је искористио нашу моћ да чврсто везујемо звук и простор. Избором музике у том смислу, мења се такође наше искуство истих слика у смислу да попримају другачији изглед када тонски запис обликује утиске које они остављају на наша чула.²⁰⁹ Сасвим је могуће да је појава биоскопа и филма подстакла не само прилагођавање ока и филмског покрета нашој перцепцији, већ и звука. Ако је биоскоп довео до сензибилизације одвојеног и спојеног дејства слике и звука, онда је могуће да су Русоло и његови савременици почели да схватају и прихватају звук буке као звуке стварности.

Више него код других чула, превођење звука се дешава много брже него што смо тога свесни. Због природе и путања стаза и „станица” кроз које путује звук у уху, све до места где постајемо свесни звука, звучни сигнали се на том путу

²⁰⁷ Ratey, *A User's Guide to the Brain*, 36.

²⁰⁸ Ratey, *A User's Guide to the Brain*, 35.

²⁰⁹ Belting, „Slika, medij, telo...”, 78.

премештају и рафинишу. Због тога нисмо свесни звука померања наших вилица или откуцаја срца, јер ако бисмо их и чули заједно са звуцима окружења, то би било узнемирујуће.²¹⁰ На сличном примеру који је Кејц имао прилике да доживи, захваљајући технолошкој могућности појачања звука који се иначе не чује, донело му је увид о непостојању тишине.

Дакле, као код других чула, ми преводимо звучну информацију у значење током процеса чулне обраде у употребни смисао. Процес ослушкивања/чујења, појављује се раније него друга чула. Мозак тренутно почиње да прилагођава притисак у средњем уху и даље, да би омогућио нашу способност да чујемо или шта треба да чујемо у нашем окружењу. Као доказ за то да наш мозак непрестано обликује звук, наводи се у чињеници да има више неуронских мрежа које произилазе из мозга према уху него обрнуто, овај процес се одвија константно, и због тога су ова влакна много ефикаснија, а њихове везе су активне и спремне и у тренуцима тишине.²¹¹

У мозгу се звуци затим сортирају на основу тонова у јединице које су одређене бојом звука, или квалитетом звука. Звуци се такође изоштравају брисањем мноштва еха који нас окружују, као што су звуци који се одбијају о зидове, таванице, и подове, пре него што смо их свесни.²¹²

Информација која је послата моздини такође се анализира за просторне карактеристике, способност да просторно откријемо звуке је озбиљан еволутивни напредак. Животиње које су биле способне да локализују звук, односно да прецизирају место одакле потиче звук у окружењу – имале су кључну предност за преживљавање. Данас ова способност није пресудна за преживљавање човека, иако смо задржали ову особину, јер смо еволуирали у кортексу, даље у нашем звучној стази, могућношћу да идентификујемо звуке пре него што их лоцирамо. У кортексу, ми поседујемо детаљне мапе нашег

²¹⁰ Ratey, *A User's Guide to the Brain*, 35.

²¹¹ У можданом стаблу, звучни нерв има око 25000 нервних влакана, што је мало у поређењу са билионима неурона који постоје у чулу додиром и виђења. Види: Ratey, *A User's Guide to the Brain*, 36.

²¹² Ratey, *A User's Guide to the Brain*, 36.

окружења које нас воде, за разлику од животиња које морају да померају главу према извору звука.²¹³

Звук, са друге стране представља механички талас који настаје у еластичним срединама (чврстим, течним, гасовитим). Преко уха можемо да чујемо звучне таласе опсега од 20 Hz до 20 kHz. Праг чујности зависи од индивидуалних предиспозиција особе и животног доба. Такође, ухо региструје и праг бола, када је интензитет звука (звучни притисак) висок, а који ухо региструје као непријатност.

Померена и интензивирана гласноћа у градском окружењу, очигледно је довела до адаптације на снажније звучне импулсе. Са друге стране, узбуђење које изазива произвођење снажног звука, има повратни ефекат у резонацији тела слушаоца и извођача. Полет који изазива необичност и ослобођење при извођењу буке, вероватно је изазивала егзалтацију открића код Русолових савременика и следбеника, баш као што данас постоје техно-партији, или концерти популарне музике са буком до границе слушне издржљивости.

Даљи развој система организоване буке можемо да пратимо у раду француског композитора Едгара Вареза (*Edgard Varese*). Он је зачетник у коришћењу шума у делу *Јонизација* (1928), у ком је звучно опонашао овојницу тонског сигнала.²¹⁴ Такође је унапредио музички тон и ритам и смислио је појам „организованог звука”. Под њим је подразумевао скуп одређених звукова и ритмова који заједно граде потпуно нову музичку форму. Попут Русола, подстакнут савременим одушевљењем за звук буке, уместо коришћења нађених звукова одлучио је да звук буке преведе у музику. Веровао је да је бука само субјективни доживљај звука који може неке да се не допада. Варез је предвидео технолошку будућност музике када је твдио да ће постојати музичке машине које моћи да производе звуке на основу параметара које задаје композитор. Такође је маштао о инструментима који би бележили његове мисли

²¹³ Ratey, *A User's Guide to the Brain*, 36.

²¹⁴ *Mecler leksikon avangarde*, 68.

и трагао је за идеалним инструментом.²¹⁵ Иако његов укупан музички опус траје тек нешто више од три сата, Варезов утицај био је далекосежан по иновативном схватању новог звука.

Пјер Шефер (*Pierre Schafffer*) и Пјер Анри (*Pierre Henry*) су осмислили конкретну музику (*musique concrète*), тако што су комбиновали уживо снимљене индустријске звуке и звуке из природе. Шефер је предложио назив „конкретна музика” зато што се та музика заснивала на претходно постојећим, конкретним и позајмљеним елементима било којег звучног сигнала, једнако на шумовима или музичким тоновима, који се непосредном монтажом експериментално спајају, и представљају композиције нацртима уместо уобичајене музичке нотације.²¹⁶ Француски радио је 1948. године емитовао Шеферов и Анријев *Концерт шума*, који је био монтиран само од музичких записа.

Зачетник експерименталног звука у Америци био је Чарлс Ив (*Charles Edward Ives*) а значајни су и композитори: Јанис Ксенакис (*Jannis Xenakis*), Кристоф Пендерецки (*Krzysztof Eugeniusz Penderecki*) и Клод Вивије (*Claude Vivier*).

Ако поново применимо појам апропријације, можемо да закључимо да је као уметнички принцип вишеструко примењен и у музици. Сретеновић каже да „Са устоличењем апропријационистичког имагинарног свака ствар постаје потенцијални објекат уметничке манипулације, сваки текст подложен је неспутаном цитирању, сваки звук да се музикализовати, сваки гест театрализовати и сваки облик људске делатности учинити грађом уметничког дела”.²¹⁷ Такође, можемо да приметимо да су звуци индустријализације и урбанизације постали део прихваћене нове звучне природе, и као такви, постали су својеврсне форме које је могуће користити као *узор* и као *узорак* у звучном делу. На тај начин је проширено стање чулности у успостављеном односу према новом, довело до нове естетске и звучне перцепције.

²¹⁵ Vladan Radovanović, *Muzika i elektroakustička muzika* (Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010), 10.

²¹⁶ Radovanović, *Muzika i elektroakustička muzika*, 10.

²¹⁷ Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, 39.

Тишина

Џон Кејџ (*John Cage*) је један од композитора који је свој уметнички рад засновао на Варезеовим открићима и комбинацији са зен будистичком филозофијом. Кроз феномен тишине, Кејџ је истраживао порекло и спонтаност појављивања природних звукова, што је одраз далекоисточне филозофије примењене на нову чулност. „Не постоји тако нешто као што је празан простор или празно време. У ствари, колико год покушавли да створимо тишину, нећемо у томе успети”.²¹⁸ За Кејџа је одлика нове чулности била свесност о свеукупном и непрестаном пулсирању живота, а слушање звукова из природе или окружења су представљали основ и узор за компоновање његових партитура. „Звуци су догађаји у пољу могућности, а не само у дискретним тачкама које су конвенцијама доспеле у први план.”²¹⁹

У познатом делу *4'33"* Кејџ је, у духу Флуксуса, уместо нотног записа извођачу овог музичког дела оставио писано упутство за извођење рада:

„БЕЛЕШКА: Наслов овог рада је потпуна дужина његовог извођења изражена у минутима и секундама. Изведено на Вудстоку, Њујорк, 29. августа 1952. Наслов је био *4'33"* а рад је имао три дела: 33“, 2' 40“и 1' 20“. Извођач је био Дејвид Тјудор, пијаниста који је означавао почетак сваког дела затварањем поклопца клавијатуре”.²²⁰

Револуционарна идеја састоји се у чињеници да рад може бити изведен на било ком инструменту, комбинацији инструмената и трајати било које време. Овим перформансом је извршена значајна промена у схватању звука и музике уопште јер извођење *4'33"* заправо није подразумевало никакав перформативни чин, већ је ослушкивање публике и узимање у обзир свих звукова који постоје тренутно у слушном окружењу слушаоца, у том тренутку и том месту, јер је простор извођења комада испуњен звуцима. Са обзиром да је у упутству написано да се овај рад може извести било када и у било ком трајању, јасно је да је Кејџ желео да истакне тренутни звучни доживљај из нашег окружења који сада постаје музика за себе.

²¹⁸ *John Cage : radovi-tekstovi : 1939-1079*, priredili Miša Savić i Filip Filipović (Beograd: Radionica SIC, 1981), 22.

²¹⁹ *John Cage*, 38.

²²⁰ Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, 436.

Иако у први мах има утисак да је у питану празнина, „ништа“ стоји у односу одсуства звука и зен будистичког идеала празнине и осећаја за садашњицу. Са овим приступом у извођењу је у вези идеја *отвореног уметничког дела* које је замишљено тако да слушалац довршава звучни чин у свом процесу рецепције и тако учествује у уобличавању дела.²²¹

Једном приликом Кејд је посетио “глуву собу” на Харвардском универзитету, и том приликом је чуо два звука: један висок и један дубок. Испоставило се да је низак звук долазио од рада његовог нервног Система, а дубок од циркулације крви (исто, 23.). Концепт тишине се доказао као немогућ, јер читав живот пулсира, и ствара звук. Звук је повезан са чињеницом живота. У исто време ова констатација је пружила увид у звучну постојаност и природну појавност која се одвија независно од намера људи, и као таква је нашла своју употребу у методама случајности и неизвесности при извођењу Кејдових композиција. Стога је појам *ништа* у ствари означитељ за *све*, и претпоставља отвореност према сваком могућем постојању звукова. Једини услов који је потребан за перцепцију свеобухватне тишине, односно звука, је наша спремност да их чујемо.

Другим речима, као што је Дишан показао у редимејду да више није репрезентативан и важан уметнички обекат по себи, већ оно што смо интелектуално способни да произведемо као значење, тако се и у Кејдовом поимању музике померило тежиште са пасивне рецепције уметничког дела према активном уобличавању музике у свести слушаоца. Сада су креатори звука композитор, извођач и слушалац заједно. Слушалац и извођач примају упутства од композитора и позвани су да сами уносе и бирају значења, да се навикавају на апстрактне звуке у којима самостално треба да пронађу близак језик, смисао или естетски доживљај.

Из наведеног видимо да су различити приступи шумовима ишла у два основна правца: од производње инструмената који сами праве буку до опонашања звука

²²¹ Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, 425.

машине. Ови основни приступи су даље водили ка концептуалном узимању узорака из природе, системизацијом и организовањем звука по принципима придодно затечених звукова па све до „организовања” тишине као перформативног чина. “Нова музика: ново слушање. То није покушај да се разуме нешто што се говори, јер да се нешто говори, звуцима би био дат облик речи. Само пажња усмерена на активност звукова.”²²²

Noise - употреба шума у музици

Појава електронске музике омогућила је ширу и потпуно другачију примену звука. Док је Русоло сам конструисао посебне музичке инструменте на којима је опонашао звук машина, појава електронских музичких инструмента и рачунара омогућила је коришћење нових, синтетички створених звукова. Рачунарске машине већ су постојале током Другог светског рата, и углавном су служиле за прорачуне за потребе банкарских и математичких система и у војној индустрији. Тек после рата, почињу да се јављају идеје о коришћењу рачунара у музици али до педесетих година није било значајних помака. Треба поменути да су уметници овог доба били свесни могућности повезивања путем технологије,²²³ партиципативност у уметности је већ узела маха у форми хепенинга, а свест о ефемерности је утицала на разградњу музичког дела у погледу форме, трајања и извођења.

Још од појаве конкретне музике, електро-акустичка музика је била условљена развојем технологије. За Шефера се појам „конкретног” односио на стварање музике од снимљеног и конкретног постојећег материјала.²²⁴ Управо развојем електронских уређаја који су омогућили манипулисање, разградњу и нове интервенције у природи звука, донеле су и новину стварања нових, синтетичких звукова. Следећа важна ствар коју Радовановић истиче јесте развој и опремљеност музичких студија, који су омогућили рад на музици и звучном тону изоловано и самостално (овај пример одвојености уметника у односу на креативни процес сличан је Креријевом опису камере обскуре). Електронска

²²² *John Cage*, 24.

²²³ Током Другог светског рата, Кејцов отац је био инжењер и радио је на истраживању другачијих могућности у употреби радарске технике. Кејц је касније препознао прилику коју пружају електронски уређаји у оквиру електро-акустике и експерименталног звука. Види: Čarli Gir, *Digitalna kultura* (Beograd: CLIO, 2011), 78.

²²⁴ Radovanović, *Muzika i elektroakustička muzika*, 18.

музика је постала могућа када су уређаји са првобитном специфичном намером мерења и одржавања студија (осцилатори и филтери), сагледани као потенцијални извори звукова различитих таласних облика.²²⁵ Технолошка могућност је сада поново омогућила боље приближавање микро-формама (овога пута звука), а заузврат индивидуализовала креативног појединца још више.

Карлхајнц Штокхаузен (*Karlheinz Stockhausen*) је био један од најутицајнијих послератних композитора и зачетник електронске и експерименталне музике. Штокхаузен је у свом раду спојио своја интересовања за музику, мистицизам, космологију, технологију и науку. Он је засновао систем на научним принципима и потом их је прожео сугестијама које су извођачима омогућиле већу слободу. Он је заправо применио медитативне технике у процесу свирања дела, и тако је успоставио потпуно нови квалитет извођења и доживљаја музике. Увео је и случајност, експеримент и интуицију као важне извођачке елементе. Штокхаузен је још од педесетих година истраживао рад на електронским уређајима, магнетофонским тракама²²⁶ и допринео је усаглашавању самог процеса идеје, извођења и рецепције идеје у најширем смислу. Познавањем функција менталних процеса, успео је да успостави хармонију унутар композиција у тренутку извођења, једнако међу извођачима и публиком.

Данас, истовремени развој и доступност савремених технологија омогућавају свакоме да се бави компоновањем или производњом звука, баш као и производњом слика. Захваљујући све прецизнијим снимачима звука, постојеће звукове можемо снимати и моделовати различитим процесорима до непрепознатљивости оригиналног извора. Такође, можемо да озвучимо предмете и просторе чију вибрацију раније нисмо слутили. Гир тврди да су дигитална технологија и култура довеле до прелаза са „пасивне потрошње, према активној производњи значења”.²²⁷ Пре тога, аналогни систем је био подређен „главним” медијима (плочама, радију и телевизији), а они су даље

²²⁵ Radovanović, *Muzika i elektroakustička muzika*, 22.

²²⁶ Gir, *Digitalna kultura*, 189.

²²⁷ Gir, *Digitalna kultura*, 78.

диктирала начине на који ће њихови садржаји бити коришћени. Нове технологије доносе потпуно нове перспективе и употребу садржаја.²²⁸

Тако су се остварили услови који су довели до промене перцептивног односа човека и природе, коју је Коста Богдановић називао односом неживог према живом. У овом случају односи се на релацију између генерички добијених материјала (машине) и човека, коме се машина обраћа. По Радовановићу, у свету звукова преокрет се догодио када су сами носачи звука почели да се посматрају као грађа, односно „када је тонски носач (плоча, посебно трака) традиционалних, вокалних и инструменталних извора и сам употребљен као звучни извор. Преласком са репродукције на трансформацију, тонски запис стиче пуни дигнитет новог звучног извора”.²²⁹

Данас је све више уметника који се баве шумом или неким његовим аспектом. Теоретичари покушавају да нађу начине у којима је шум повод за размишљање и перцепцију, пореде природу различитих шума, њихово порекло и музички материјал који настају применом различитих метода. Данашња бука је другачија од оне којом је Русоло био задивљен, јер су се променили звуци окружења. Изложени смо знатно већем утицају свих врста подстицаја, а наш звучни простор је непрестано испуњен некаквим звуком па се због тога и поставља питање одакле долази потреба за стварањем још веће буке и због чега не присуствујемо растућој потреби за тишином?

Прва употреба термина *noise* је забележена у XII веку у енглеском језику. Тада је термин означавао квалитативни карактер звука (као жамор и грају). Са појавом телеграфа и телефона, основно значење се допуњује и мења, а појам се везује за технолошки посредовану комуникацију која подразумева остварени двосмерни у ком постоје: извор сигнала, одашиљач и пријемник. Када се у овом току појави *noise*, он означава грешку и сметњу која ремети комуникацију.²³⁰ У нашем језику, *шум* представља неорганизован звук и подразумева грешку у

²²⁸ Gir, *Digitalna kultura*, 202.

²²⁹ Radovanović, *Muzika i elektroakustička muzika*, 13.

²³⁰ <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/noise/> (preuzeto 10.09.2015).

сигналу, док бука у музичком смислу поприма значења која постоје у енглеском језику.

Шум је:

- звук (или серија комбинација звукова), који је гласан или непријатан, или изазива узнемиреност;
- у техничком смислу представља сваку сметњу која се у електричном колу или линији комуникације преклапа са корисним сигналом;
- у рачунарству: шум означава ирелевантне и бесмислене податке.

У говорном језику шум садржи још један квалитет а то је појам или утисак јачине његовог сигнала, односно шум може подсећати на нешто тихо (шум дрвећа на ветру, звук шуме). *Noise* као појам у савременој култури долази такође из технолошке сфере јер првенствено означава сметњу сигнала у комуникацији. Ову грешку можемо да опажамо као звук или шум који делимично или потпуно ремети неки сигнал. С обзиром на порекло појма, *noise* на исти начин може да значи сметњу визуелног сигнала, раније у телевизијској а касније и у дигиталној слици. На екранској површини шум перципирамо као „снег” који представља динамичку појавност губитка сигнала. С обзиром на то да се увек односи на нешто што је нејасно, *noise* се везује за значења која у себи садрже непожељно и мистично, и упућује на одсуство квалитета које доживљавамо као јасна и чиста.²³¹

С обзиром на данашњу распрострањеност појма и његову употребу у слици и звуку, да ли постоји естетски и значењски потенцијал измењених визуелних и звучних сигнала на које смо се прилагодили? Да ли опажање шума и глича могу понудити нову осетљивост и постати нова врста тишине или белог платна као празног простора?

Постоји мноштво музичких праваца и аутора који користе неке аспекте шума у музици. За неке ауторе *шум* је неорганизовани звук, за друге је то звук свакодневице, звук као производ случаја или резултат математичких прорачуна

²³¹ Gir, *Digitalna kultura*, 78.

и рачунарске грешке. *Шум* у музичком делу може бити различит: можемо да га региструјемо као грешку или прекид у оквиру једне хармоничне композиције или да га чујемо као скуп недефинисаних звукова. У електронској музици, *шум* је резултат неперодичних (нехармоничних) треперења (осцилација).

По аустријском теоретичару и уметнику Петеру Аблингеру (*Peter Ablinger*), постоје два основна правца у схватању и стратегијама шума у музици, а то су:

- шум као истицање и реконтекстуализација: ово схватање је аналогно Дишановом редимејду у визуелним уметностима; јер се звучни узорци узимају из природе и свакодневног окружења а потом се моделују и користе у композицијама;
- постоји *white noise* који садржи скуп свих звукова, она је опозит индивидуалном свету (реконтекстуализацији); садржи и тонове и шумове, она је њихова сума.²³²

Као и у претходном случају, када смо помињали првобитну употребу звукова свакодневице, шум може бити схваћен као узорковани и употребљени сегмент или фрагмент, или може бити схваћен као тоталитет звучног окружења и значења. Аблингер закључује да „тек када померимо своју пажњу на последице перцепције, када нисмо третирани као индивидуе које треба да буду ослобођене, постајемо праве индивидуе... тада *white noise* постаје прелепо поље за искуство и истраживање”.²³³ Ова аналогија звучи као потпуно реализована Кејџовска намера, јер и у овом случају музика односно звук није више пасивна активност, слушање постаје креативан чин који има своју самосталност. У нашој способности да чујемо и доживимо довршава се звучни догађај, односно звучни догађај по себи може постати дело по себи. Позвани смо да уносимо значења која су нам доступна и могућа, да простор буке испунимо просторима које замишљамо и са којима спознајемо нешто ново. Сличан ментални простор

²³² Cassidy Aaron and Einbond Aaron, *Noise in and as Music* (Huddersfield: University of Huddersfield, 2013), 21.

²³³ Aaron, *Noise in and as Music*, 29.

описао је Кејџ: „тамо где се пажња помера ка посматрању и слушању многих ствари истовремено, укључујући и оне што припадају околина”²³⁴.

Следеће становиште о шуму износи теоретичар Пол Хегарти (*Paul Hegarthy*). У есеју под називом: *Full with Noise: Theory and Japanese Noise Music* покушао је да одговори на питање шта је шум и на које начине можемо да размишљамо о њему. Такође је истраживао на који начин шум утиче на наше мишљење пре него о објекту, као звучном делу, а посебно у ком тренутку шум губи своја „непријатна” својства и постаје музика и значење?

За Хегартија, шум је неодредив у свом значењу и као такав стоји између музике на граници да се претвори у нешто друго. Због тога га је тешко категорисати и истовремено он не може да изгуби своје значење јер је стални носилац звучног потенцијала. Питање је даље: где се налазе ови потенцијали – у шуму самом или у слушном апарату (односно потенцијалу) слушаоца? Шум је субјективни доживљај звукова који постоје изван посматрача (слушаоца) и особа сама за себе одлучује шта је за њу бука а шта не.

Да бисмо нешто регистровали као шум (*noise*) ми треба да имамо идеју о шуму и да препознамо његов извор²³⁵ и треба да се одредимо према том извору звука и да унесемо одређена значења. Да би појаснио ово поље у ком се дешава перцепција шума, Хогарти је применио појам *тела без органа* Делеза и Гатарија. У тежњи да поништи сопствену субјективност кроз рестрикције, уздржаност и трпљење тело субјекта постаје *мазохистичко тело*, неко туђе тело, тело другог што одговара појму тела без органа. У позадини ових рестрикција остају скривене жеље, симболично уклањање нежељеног је симболично потиснуто жељеног. Ако овом рестриктивном телу остаје само слух као једини канал комуникације онда ће сваки звук који је бука препознавати на свом основном, примордијалном нивоу. Због тога тело без органа у шуму неће чути буку, већ ће у њему открити читав спектар реакција а тиме и приписаних значења. Стога бука постаје рана, оставља траг у телу. Кејџов утицај је и овде

²³⁴ *John Cage*, 27.

²³⁵ *Full With Noise: Theory and Japanese Noise Music*. Ed. Hegarthy, Paul, Arthur and Marilouise Kroker, http://ctheory.net/ctheory_wp/full-with-noise-theory-and-japanese-noise-music/ (preuzeto 18. 06.2014. и 01.05.2019).

приметан, за њега је „музика проблем паралелан са проблемом интеграције личности: што је у оквирима психологије коегзистенција свесног и несвесног”.²³⁶ Тело слушаоца се претвара у акустичну празнину, кроз коју пролази емитовани звук.

Видимо да шум у ширем смислу можемо схватити као сваки раскорак који постоји између простора који се појављују у оквиру појма који препознајемо и значења која нису унапред одређена. Свака грешка у звучном или визуелном разумевању отвара непозната поља која отварају могућност за реорганизовање у оквиру непредвидивог и бескрајног поља игре. Под шумом зато можемо да подразумевамо несразмеру између *очекиваног* и *неочекиваног* значења. Свако неочекивано појављивање грешке која омогућава испољавање несвесног, отвара могућности за нова значења и повезивање неповезивог. Ови процепи између очекиваног и случајног постају простори за отварање нове чулности субјекта.

„Проблем са шумом (*noise*) је у томе што он представља све. Он је стваран, експерименталан, објективан, мерљив; он је такође апстрактан, субјективан, двосмислен и контекстуалан. Истовремено је и ствар и однос међу стварима.”²³⁷ Не можемо са сигурношћу да тврдимо да ли перципирамо шум као грешку или квалитет звука, јер не чујемо и не доживљавамо сви буку на једнак начин. То значи да наш доживљај зависи од индивидуалних карактеристика и предиспозиција, личних склоности и социјалних фактора. Међутим, значењски оквири су далеко шири и откриће шума као појаве је знатно проширило схватање перцептивног поља као новог креативног искуства. Идеја о шуму се надовезује на открића несвесног и аутоматског које су користили уметници сурреалистичког покрета и уметници Флуксуса. По Кејџу, „звук има четири одлике: фреквенцију, амплитуде, боју и трајање. Тишина (амбијентални шум) има само трајање. Нулта музичка структура мора представљати само једно празно време”.²³⁸

²³⁶ John Cage, 149.

²³⁷ Aaron, *Noise in and as Music*, 13.

²³⁸ John Cage, 142.

По Чарли Гиру, немачки уметници су покушавали да пронађу сопствене утицаје у оквиру нове електронске уметности у жељи да изграде аутентичну културу без утицаја западних и британских популарних музичара. Најбоље су биле прихваћене идеје Џона Кејца и Ламонте Јанга (*La Monte Young*) и Карлхајнц Штокхаузена. Од првих следбеника који у Немачкој настављају његове идеје са мешавином контракултурне политике, психоделије и технологије је група *Kraftwerk* која је основана 1971. године. *Kraftwerk* истовремено означава људе на послу и појам је за електричну централу. Они су користили синтисајзер и ритам машине.²³⁹

Техно и други музички жанрови који су произашли из њега имали су далекосежне утицаје на све аспекте културе. У основи ди-џеј техника је манипулисање технолошким могућностима и коришћење различитих, старих узорака, комбиновање песама, музичких тема, фрагмената са индивидуалним начинима миксовања (апропријација, асамблаж). Прихваћеност поменутих авангардних идеја у оквирима савремене техно културе, довела је до даљих померања у оквиру експанзија нових праваца, метода и позиција уметника који користе овај жанр.

Бука је такође друштвено условљена норма, и ако је схватимо као скуп нежељених звукова који изазивају непријатност онда је намерно произвођење буке свесно учињен друштвени прекршај.²⁴⁰ Од раних осамдесетих година XX века, и у Јапану постоје карактеристични електронски бендови који негују груб звук који је заснован на искуству дадаизма, естетици буке, одбацивању музичких инструмената што је резултирало појавом жанра *noise* музике.

²³⁹ Занимљива тврдња Гира је да је утицај Крафтверка ишао преко заједничких продуцената и других музичара, према другим диск-џокејима, преко којих је утицај електронске музике стигао до Детроита и Чикага. Потом је атмосфера индустријске пропасти и отуђења била идеална за настанак Детроит хоусе музике, одакле се проширила на Чикаго и Њујорк. Види: Gir, *Digitalna kultura*, 170.

²⁴⁰ Douglas Kahn, „Noise, water, meat: a history of sound in the arts” in *Full With Noise: Theory and Japanese Noise Music*, ed. Paul Hegarthy and Arthur and Marilouise Kroker (Cambridge Massacusetts: MIT Press, 2001), 71. http://ctheory.net/ctheory_wp/full-with-noise-theory-and-japanese-noise-music/ (preuzeto 18.06.2014. и 01.05.2019).

Један од најзначајнијих представника је Мерцбау Масами Акита (*Merzbow Masami Akita*). Он је један од најрадикалнијих *noise* музичара данас, који је активан од 1979. године. Мерцбау је седамдесетих година почео да прави музику под утицајем психоделичне музике, цеза и прогресивног рока. Убрзо је почео да ствара музику помоћу умноженог звука на касетама заједно са ударалкама и звуком метала. Почео је да користи и електронске инструменте, а своју музику увек изводи уживо. Тешко је перципирати изворе звука које Акита изводи. Он ствара из мешавине синтетизованих звукова који су створени у експериментима са екстремним дисторзијама звука, гласноћом и путем алгоритама. Тек по називима албума можемо да откријемо неке смернице али нам оне више говоре о ауторовом политичком ангажовању за екологију и права животиња него о изворима звука (*Dharma, Dolphin Sonar, Dead Zone*). Док слушамо његова извођења, не можемо да откријемо почетак ни крај композиција као ни оригинални извор снимљеног узорка. Мерцбау истражује границе музике и користи апстрактне начине за проналажење нових звукова које је човек у стању да направи.

Кеиџи Хаино (*Keiji Haino*) је такође један од пионира експерименталне јапанске музике, који свира на око осамдесет инструмената. Његова ексцентрична појава и наступи представљају парадоксално искуство између онога што видимо као публика и звука који чујемо. Вештина и учење свирања инструмента за Кеиџија не представља никакав изазов. Његов приступ је готово анимистички, јер он не свира инструменте у класичном смислу, већ верује да сваки инструмент „бира” сарадњу са њим. Његов уметнички став се огледа у томе да сваки инструмент има јединствен звук који он као извођач треба да ослободи из инструмента, и да звук треба слободно да путује ваздухом. У овом случају, он као уметник и извођач, само „помаже” инструменту да буде остварен у звуку који инструмент „жели”. И у овом примеру видимо већ поменуто будистичко и шинтоистичко уверење о слободи свих бића (и предмета) које проширује смисао природе и природности онога што чујемо. У његовом перформансу, уметник постаје оруђе, инструмент инструмента а добијени звук (бука), ослобођени смисао који је заробљен у инструменту.

Постоји још један распрострањени начин коришћења савремене технологије и звука, означавамо га појмом *field recording* (теренски запис). *Field recording* означава снимке који су начињени изван музичког студија, снимање природних звукова из окружења. То значи да звуци могу бити пронађени у природи или произведени људском намером. Захваљујући високо осетљивим микрофонима постављеним у градском окружењу, могу бити снимљени различити звуци, или само одређени сегменти, помоћу једног или више канала и потом се студијски модификују до непрепознатљивости.

Са развојем покретних снимача звука током седамдесетих година XX века, постаје уметничка форма за себе, баш као и уметност видеа. Вишедценијски пројекат *Soundscapes* канадског композитора Рејмонда Шафера (*Raymond Murray Schafer*) крајем шездесетих година XX века, имао је за циљ да истражи хармонично окружење између ”звучног загађења” и оптималног звучног простора за живот људи. Сакупљањем звукова градова и села широм света током пројекта такође су сачувани звуци који су у међувремену нестали из окружења.

Постоји и термин *sound art* као поље савремених хибридних музичких пракси где се звук користи као основни медијум у оквиру вишемедијских односно мултидисциплинарних пракси и искустава. Значајни уметници су : Лук Ферари (*Luc Ferrari*) у области конкретне и електроакустичке музике, Тревор Вишар (*Trevor Wishart*) у области електронског и интерактивног звука и Хилдегрд Вестеркамп (*Hildegard Westerkamp*).

С обзиром на то да су почеци употребе теренских снимака у уметности и музици везани за авангардну и конкретну музику, ова техника је и данас најзаступљенија у амбијенталној музици. Коначном обрадом звука могуће је постићи утисак амбијенталних или медитативних звучних простора, а такође и појачану буку и *noise* ефекат. Само уметници који су снимали своје теренске снимке, могу да знају њихово порекло, јер се приликом извођења углавном оно ни по чему не препознаје.

Термини као што су *post-noise* и *glitch* који означавају нове и независне уметничке праксе. Глич (*glitch art*) има почетке у раном жанру експерименталног филма. Такође се може применити на рад Нам Џун Паика *TV Magnet* из 1965. године, у ком Паик преиспитује природу ТВ медија и претвара га у интерактивни објекат са публиком. Магнет је постављен на телевизијски екран тако да омета магнетно поље телевизора и на тај начин трансформише природу екранске слике. Публика је позвана на интерактивност, па се тако померањем магнета емитована слика претвара у живу апстрактну форму, која настаје случајношћу.

Glitch музика је заснована на остацима и фрагментима грешака електронског шума, софтверске и хардверске грешке или изгребаним површинама винила. *Glitch* у техничком смислу представља неочекивану грешку у сигналу, видео-игри, слици, видео и звуку. Почетком XXI века, уметници почињу да користе намерне грешке у сигнаlima, у својим процедурама. У визуелним уметностима глич се углавном односи на ефекат визуелне грешке, пре него на покретну слику.

Данас постоји много нових жанрова, поджанрова и субкултурних употреба мењања дигиталне (звучне и визуелне) информације за уметничке сврхе. Створени су услови за производњу потпуно нове генерације звучних садржаја, који имају сопствену структуру и које више није потребно означавати помоћу других музичких праваца и појмова. Оно што је у великој мери приметно, то је да су уметници који користе поменуте „грешке” односно рад са грешком, већ усвојили промену природе звучног и значењског контекста и да сада иду даље у правцу још веће сензибилизације чула.

Можемо рећи да је Русоло заиста био у праву када је предвидео да ће развој технологије мењати и садржај и значење музике, али оно што он свакако није могао да предвиди јесте у ком обиму ће се то догодити. Појам шума се мењао током последњег века заједно са технолошким напретком и открићима и пратио је развој перцепције код човека. Како су напредовали уређаји за снимање, обраду и репродуковање звука, уз данашњу масовну доступност медија и технологије, уз помоћ компјутерских апликација можемо сами да компонујемо

без много или без икаквог музичког предзнања. Готово сваки звук из природе можемо да снимимо и репродукујемо и аудитивно и визуелно, и да их моделујемо до непрепознатљивости.

Наш слушни апарат је данас способан да чује и ужива у звуцима који у Русолово време нису ни постојали и чини се да је већ ово превелика разлика у односу на његово доба. Теза Пола Хогартија потврђује да данашњем човеку није промењена само перцепција већ цео емотивни и естетски апарат који је заснован на пост-индустријским вредностима масовне производње и популарне културе.

Примена шума у звуку и слици може послужити као градивни елемент у уметничком поступку изградње визуелне или звучне композиције. Визуелни и звучни шум се сусрећу у граничном пољу слике и звука, они чак својим изгледом и звучношћу могу да представљају синхронизовано синестетско јединство у доживљају медија. Шум можемо применити истицањем или умењивањем одређених структуралних квалитета, умножавањем или убрзавањем садржаја, применом софтвера или заустављањем електронског сигнала. Нејасна слика, пикселизована или растеризована, глас или тон који не разазнајемо као чист, реч коју пермутујемо током слушања, све ове појаве на сличан начин збуњују ум који у свом устаљеном појмовном путу, препознаје, чује и види као познато. У познатом је сигурност, и познато има увек устаљене путање препознавања и разумевања, онога што означавамо као „очигледно”.

У обиљу садржаја свакаквих понуда популарне културе и тржишту либералног капитализма, остаје мало простора за продукцију индивидуалног, бунтовног и експерименталног језика, и то је један од разлога због чега су неопходни све екстремнији садржаји и изрази како би одговарајући стимуланс повезао своје слично-мишљенике. Такође, вредности које су открили и неговали уметници авангарди: рад са процесом, случајем и интуицијом, партиципативност, употреба фрагмента и грешке, критика система и отуђеност, појављују се као идеје отпора и протест кроз активизам, еколошке теме и позив на хуманост, што је у основама стваралачких процеса данашњих *noise* уметника.

Мноштво визуелног и звучног садржаја једнако можемо посматрати као *noise*, као вишак информација које непрестано круже у нашем окружењу. Због немогућности да перципирамо ове врсте садржаја истовремено, могуће је да се одабир смислених значења догађа попут прекинуте информације: можда сами заустављамо проток нежељених информација тако што губимо интересовање? Попут масивног кат-апа, фрагмент не чине више речи или детаљи, већ читаве базе података чију смену нисмо у стању да региструјемо. На тај начин и збрка шумова може да се посматра као актуелни начин постојања презаузетости мисли и пажње, као новог стања у размишљању који је узрокован брзом сменом технолошки емитованих информација, попримајући карактеристике самосталног медија.

Ц) Синестезија и кинестетички доживљај

- Здружени простори мишљења и деловања
- Кинестезија као продужетак покрета и погледа

Здружени простори мишљења и деловања

Данашње природно окружење обележено је све доступнијим и распрострањенијим технологијама који су удружене, појачане и закомпликоване непрестаном интеракцијом на друштвеним мрежама и виртуелним обећањима за остварење најразличитијих потреба. Због тога смо све мање у стању да прецизно региструјемо одвојено дејство чула, и да разликујемо основне потребе за комуникацијом од потребе за коришћењем технологије. Изложеност медијским садржајима нас истовремено чини зависним и чини да се наша чула све више мењају и прилагођавају новим технолошким могућностима. Чуло додира нам се све више адаптира на истовремено типкање прстију обе руке по невидљивој тастатури екрана, док са друге стране, сам физички контакт и додир са другим људским бићима постаје све више ствар друштвених санкција. Највише времена проводимо у тактилном односу са рачунарима и паметним телефонима, што нам за узврат доноси и све већу чулну потребу за њима.

Меклуан је писао о процесу одвајања човека од јединства његових чула преко масовног уласка технолошких достигнућа у животе људи, пре свега радија и

телевизије. Он је посматрао сва технолошка открића као продужетке човекових чула.²⁴¹ Сви медији јесу на изванредан начин продужеци чула, што је Меклуан показао у својој систематизацији о променама чула. Он је повезао одређена чула са појединачним медијима који специфично означавају њихове продужетке. Филм и фотографија су продужетак чула вида, али је зато телевизија превасходно продужење чула додира, јер управо чуло додира захтева највеће међудејство свих чула. Бароуз је имао слично запажање: „Проучавање машина за мишљење нам више казује о мозгу но иједна интроспективна метода. Западни човек се све више екстернализује у облику разних направа.”²⁴²

Објаснили смо да је по Меклуану тајна *тактилне* моћи телевизије у томе што је њена слика ниског интензитета или дефинисаности, и на тај начин, за разлику од фотографије или филма, не пружа детаљне информације о објектима већ уместо тога укључује активно учешће гледаоца.²⁴³ Уосећавање са призором, односно попуњавање невидљивог у оку, захтева ментално присуство и унутарњи ангажман, засновано је на нашем укупном искуству насталог из саживота са медијима са једне стране, и са нашим емотивним и психичким очекивањима које имамо у интеракцији са садржајима које користимо.

Аналогну телевизију је заменила дигитална телевизија почетком XXI века, захваљујући развоју емитовања дигиталног сигнала које су омогућиле рачунарска индустрија и телевизијски дистрибутери. Увођењем дигиталног сигнала, слика и звук се истовремено емитују по новим стандардима који су засновани на константном емитовању и ниском степену грешке (које се у емитовању препознају као дигитални шум). Тактилна интеракција са медијем је сада премештена у поље персонализоване активности и интеракције при избору жељених садржаја (на пример: одложеног гледања ТВ програма) а висок степен звучне и визуелне дефинисаности оставља мало простора за уосећавање о којима је Меклуан говорио. Информације које примамо различитим чулима углавном се преклапају, иако су подаци који их чине потпуно различитих природа. Наш мозак уредно слаже врсте информација које добијамо путем

²⁴¹ Овај термин је Меклуан преузео од Р. В. Емерсона.

²⁴² Barouz, *Goli ručak*, 35.

²⁴³ Mekluan. *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, 33.

одређених чула, и за узврат добијамо потребни чулни одговор. Уколико се деси да се информација из једног чулног извора претопи у одговор другог чулног центра, то истовремено деловање чула називамо синестезијом. У овом поглављу нас интересују могућности уметничких процеса којима могу бити комбиновани видни, слушни и тактилни простори.

Постоји становиште по којем су уметници у друштву увек за корак испред свог времена у погледу промена које доносе техничко-технолошке и друштвене промене јер уметник уочава новонастале односе и предвиђа нове токове. Меклуан то објашњава „специфичношћу уметничког стваралачког надахнућа ком је својствен подсвесни предосећај промене окружења, увек је уметник био тај који први уочава промене у човеку који проузрокује нови медиј, и тиме препознаје да је будућност садашњост”.²⁴⁴ Уметници управо кроз свој рад припремају терен за долазак будућности и иновација у мишљењу које она доноси. Слично је тврдио и Кандински у својој друштвеној пирамиди, на чијем врху се налазе уметници који су први у стању да препознају промене и будућност. Јангблад је приметио да је човек већ толико дуго препуштен дејству медијских садржаја, да је само једна декада изложености еквивалентна знањима која одговарају вишим годинама студија глуме, писања и режије. Компримоване у великом обиму и употреби, почињемо да уочавамо клишее и (медијске) методе много лакше, па тако свако може лако да постане аутор.²⁴⁵

Меклуан још каже да се већина људи држи „ретровизорског погледа на сопствени свет“, што значи да свако садашње окружење људи остаје на извесан начин невидљиво и недовољно објективно сагледано у садашњости. Тек када постане довољно очигледно да се окружење потпуно променило, оно постаје коначно видљиво. На тај начин, поглед обичног човека остаје „увек један корак иза”.²⁴⁶ Ипак, оба аутора су сагласна у томе да ове „предвиђајуће” способности више нису ограничене само за уметнике. Услед свепрожимајућег утицаја медија на човека и његову културу, ова способност се проширила на далеко већи број

²⁴⁴ Mekluan. *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, 18.

²⁴⁵ (*Youngblood*, 1970. 58).

²⁴⁶ Mekluan, *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, 19.

људи, јер ново окружење електронске информације омогућава нов степен опажања и критичке свести и не-уметника.²⁴⁷

Синестезија води порекло из старогрчког *sin* који значи заједно и *aesthesia*, који означава сензацију. Током историје уметности синестезија се односила на истраживање различитих парова чула, на пример између вида и слуха или обрнуто. Прво истраживање о синестезији у медицини објављено је крајем XIX века. У исто време током овог периода су уметници, мистици и научници истраживали овај феномен, свако на свом терену.

У савременом схватању синестезије постоје два уобичајена становишта. По ширем схватању синестезија представља фузију доживљаја различитих чула у оквиру једног искуства, уметности или језика метафоре, а у филозофији перцепције односи се на тренутак у коме се укрштају ефекти различитих чула и делују као нормална перцепција.²⁴⁸ Друго становиште заступа неурологија, а она дефинише синестезију као изазивање перцептивних искустава у одсуству нормалних чулних стимуланса.

Под синестезијом у уметности подразумевамо истовремену перцепцију два или више стимуланса као једно искуство (*Cytowic* према: *Campen, The Hidden Sense*).²⁴⁹ Код људи са синестезијом, симулација једног чула аутоматски побуђује перцепцију другог чула. Доказано је да људи са синестезијом, односно синестезијским могућностима, имају супериорно памћење и нормалне су интелигенције, а њихови сазнајни капацитети могу бити неуједначени.²⁵⁰ Синестезија у уметности се уопштено може поделити на уметност људи који поседују синестезијска искуства и уметност која настаје са циљем да изазове синестезијско искуство.

По Мерло-Понтију, синестезију можемо схватити као стандардну форму перцепције и сазнања а вид синестетског укрштања доживљаја као основни

²⁴⁷ Mekluan, *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*. 18.

²⁴⁸ Jörg Fingerhut, „Sensorimotor Signature, Skill, and Synaesthesia” in *Habitus in Habitat III, Synaesthesia and Kinaesthetics*, ed. Sabine Flach and Jan Söffner (Bern: Peter Lang, 2011), 11.

²⁴⁹ Cretien van Campen, *The Hidden Sense* (Cambridge: MIT Press, 2007), 05.

²⁵⁰ Richard E. Cytowic, *Synaesthesia: A Union of the Senses* (Cambridge Massacusetts: MIT Press, 2002), 12.

начин смислене, вредносно оријентисане везе са светом.²⁵¹ Већ смо говорили о томе да је Мерло-Понти у центар сазнања сместио људско тело, као основу преко ког се стичу сазнања о свету, што је супротно традиционално-филозофској свести као центру сазнања. Артикулација мисли и тела су за њега неодвојиве, а човек је створен за јединство свих чула. Ту способност је човек изгубио током цивилизације. Синестезија има утицаја на сазнајне процесе у свакодневном животу, и директно је повезана са уметничким искуством и доживљајем.²⁵²

Од најбољих примера служе живот и уметнички опус Василија Кандинског. Пре свега, он је сам био вођен изузетним вишечулним доживљајима које су изазвала уметничка дела. Прво, то је била посета изложби импресионистичких уметника у Паризу 1895. године, а потом снажан синестезијски доживљај приликом слушања Вагнерове опере *Lohngerin*, у московском Бољшом театру. Кандински је записао да је том приликом видео боје и линије које су се пред њим претварале у слике. Међутим, није се све задржало на овом доживљају, већ је Кандински поставио себи задатак да пронађе начин да се сличним средствима изазове једнак осећај. При томе би „боје заузимале место нота, а њихов распоред би представљао тоналитет слике”.²⁵³

После ових искустава, Кандински се потпуно посветио уметничком раду и напустио већ успешну правну каријеру. Његова књига *О духовном у уметности* из 1911. године, је прво савремено уметничко теоријско дело, у ком између осталог, описује и личне описе синестезијских искустава кроз примере преношења искуства из једног сензорног модалитета у друге. Он је своју теорију заснивао на аналогiji између апстрактног језика музике и слике, бојама је додељивао звучне тонске вредности и обрнуто. У његовом сликарству је евидентно опирање сваке асоцијације и препознатљивости форми. Са друге стране, јединство композиција имају органски карактер и убедљивост елемената, какве никако не можемо наћи у природи. Кандински је сарађивао са немачким композитором Арнолдом Шенбергом, који је спроводио истраживања

²⁵¹ Fingerhut, „Sensorimotor Signature, Skill, and Synaesthesia”, 11.

²⁵² Fingerhut, „Sensorimotor Signature, Skill, and Synaesthesia”, 11.

²⁵³ Vil Gomperc, *Šta gledaš? : 150 godina moderne umetnosti u treptaju oka* (Beograd; Dereta, 2015), 155.

у домену атоналне музике. Између 1909. и 1914. године Кандински је написао сценско дело *Жути звук*, које је било замишљено као синтеза плесног, звучног и сликарског извођења. Дело није изведено због избијања рата, и било је објављено у алманаху *Плавог јахача*. Изведено је тек тек седамдесетих и осамдесетих година XX века у Аустрији и Америци.

Руски композитор и пијаниста Александар Скрјабин (*Alexander Nikolayevich Scriabin*) посебно је истраживао психолошке ефекте на публику који су истовремено искусили звук и боју. Заступао је теорију да постоји „снажан психолошки резонатор за слушаоца” који би се отварао када би се поклопио доживљај звука и боје. Избори боја које је користио нису били случајни, већ засновани на теорији боја Рудолфа Штајнера (*Rudolf Steiner*), који је опет своју теорију засновао на Гетеовој теорији боја. Скрјабин је развио сопствени мистицизам и веровао је у важну улогу уметника у друштву и његовог доживљаја, као животне перцепције.

Рудолф Штајнер, аустријски филозоф, архитекта, социјални реформатор и езотерик, тежио је споју науке, спиритуалности и стваралаштва. У својој теорији антропозофије, Штајнер је изнео став да сваки човек може да развије способност да доживи духовни свет, укључујући и сазнања „виших” светова. Ове способности би се развијале помоћу медитативних обука и етичких дисциплина, што би помогло појединцу да постане креативнији и слободнији и да његове акције буду мотивисане искључиво љубављу. Штајнер је тврдио да постоји објективни природни и духовни свет у ком обитавају „виша” бића, и веровао је да је могућа примена научних метода на поље духовних дисциплина. Треба напоменути да су у складу са духом времена, били живи разни облици мистицизма и квази-научних истраживања, па је и истраживање вишечулних сензација било популарно међу уметницима и другим истраживачима.

Посебан приступ у проучавању синестезије постојао је у *Bauhaus* школи. У складу са начелима школе, уметници су на различите начине истраживали везе које постоје између форме, боје и звука. Кандински, који је радио као предавач теорије форме и боје, био је вођен концептом синтезе и откривањем међусобних релација које постоје између различитих медија, а потом утицај тих синтеза на

уметничку перцепцију.²⁵⁴ Идеје Баухауса биле су засноване на функционалној повезаности између уметничке производње и форме у односу на ново индустријско и технолошко окружење, па је било природно трагање за одговарајућим облицима и јединством различитих уметности у оквиру шире уметничке заједнице. Фасцинирација технолошким достигнућима (грамофон, механички клавир, радио), водила је уметнике ка идејама о спајању медија и машина као механичких процедура у својим композицијама.²⁵⁵

Симптом механизације покрета се можда најбоље огледа у *Тријадичном Балету* Оскара Шлемера (*Oskar Schlemmer*) који је био изведен 1922. године у оквиру Механичког кабареа у Баухаусу. Шлемер је геометризовао тело на основу примарних геометријских елемената које чине лопта, ваљак и коцка. На овај начин је добио костиме који су ограничавали и условљавали покрете извођача, па су за резултат и сами деловали попут машина. Синестезијски уметнички приступ у Баухаусу се заснивао на идеји да је чулни доживљај као скуп истовремених, вишечулних сензација природно својство човека као дела природе.²⁵⁶ Одатле је, логично, постојала и критика према традиционално одвојеним медијским дисциплинама, и природно се трагало за заједничким спонама између различитих уметности.

Са развојем савремених технологија и нових уметничких жанрова, почевши од педесетих година XX века, уметници перформанса, аудио-визуелних медија, интермедија, видеа и филма, користе истовремена искуства различитих уметничких дисциплина. Иако су често били мотивисани технолошким могућностима нових медија, уметници савременог доба користе и наслеђе зачетника уметника из области синестезије и авангардних праваца с почетка XX века. То потврђује да су идеје о саживоту и интердисциплинарности и даље актуелне и већ усвојене у оквиру уметничких, духовних, мистичних и сазнајних дисциплина.

²⁵⁴ Sanela Nikolić, *Bauhaus : primenjena esetika muzike, teatra i plesa* (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2016), 67.

²⁵⁵ Nikolić, *Bauhaus : primenjena esetika muzike, teatra i plesa*, 49.

²⁵⁶ Nikolić, *Bauhaus : primenjena esetika muzike, teatra i plesa*, 59.

Уметник Флуксуса, Дик Хигинс (*Dick Higgins*) имао је занимљиво запажање о границама медијских уметности. У есеју *Synaesthesia and Intersenses: Intermedia*, Хигинс полази од материјалне и друштвене позиције коју је имала слика у класном друштву. Подела на медије постојала је од Ренесансе, а у време када је писао есеј (1966. године), друштвена клима је већ уклањала класне разлике. Институције „чистих” медија стога немају више никаквог смисла, а та се констатација не односи само на сликарство. Хигинс такође узима Дишана за родоначелника савремене уметности јер се његови нађени радови (редимејд) налазе између скулптуре, објекта и „нечег другог”. С обзиром на то да стоје увек између медија, они сугеришу место које се налази између генералне идеје медија и живота медија. Због тога су нађени објекти и редимејд природни „интермедијални” објекти, а уметничка извођења Флуксуса такође стоје на размеђи између медија, јер у себи садрже просторни колаж и монтажу затечених и обичних ситуација.

Коста Богдановић је у неким примерима визуелних уметности (визуелна поезија, перформанс, екранска слика и слике виртуелне реалности) предвидео услове за стварање могућности других перцептивних сазнања. Постоји начин коришћења технологија за ефикасно документовање, усмерено програмирање, систематизовање и прегледност у мноштву података, што никако не може бити сам циљ спознаје. Други начин је у схватању да су то само средства за креативну синтезу, да могућност коришћења мноштва података нису сама по себи знање, већ пут до знања које се једино оваплоћује у креативном повезивању туђег са својим.²⁵⁷

Слично је тврдио и Јангблад: да живимо у временима хиперсвесности, те да су се наши осећаји проширили до граница естетског презасићења; а наша технолошка страст је превазишла наше физичке капацитете да се носимо са информацијама.²⁵⁸

У есеју *The Sound of One Line Scanning* амерички видео-уметник Бил Вајола (*Bill Viola*) тврди да смо сви мање више свесни неке врсте простора које примећујемо

²⁵⁷ Bogdanović, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 213.

²⁵⁸ *Youngblood*, 1970. 58.

током мишљења, то се огледа у језику, када кажемо „синула ми је идеја” или „ментална блокада”. Уколико прихватимо да ови примери потврђују постојање простора, било реалног или виртуелног, онда мора бити неизоставно и постојање звука, јер сваки звук тражи своје испољавање као вибрација у медијуму у простору.²⁵⁹ Виола је један од зачетника видео-уметности, посвећен је паралелном проучавању покрета, звука и слике и њиховом међусобном дејству. Када су шездесетих година XX века, уметници почели да пробијају везу која је постојала између филма и независног језика који је нудио видео-медиј, они су заправо почели да трагају за јединственим видео потенцијалима електронске слике која је различита од стандардне ТВ и филмске слике.²⁶⁰ По Виоли, видео-медиј је сличнији звуку јер су исти по саставу снимања носача информације коју чини магнетна трака. Због тога је видео-камера по преносу физичке енергије у електричне импулсе сличнија микрофону него филмској камери, а синестезија представља природну склоност у структури савремених медија.²⁶¹ Преведено у данашњи језик медија, када дигитални сигнал представља једнаку основицу за дигитални звук, покретну и непокретну слику, имамо једнако дигитално порекло извора различитих записа.

У раду Бил Виоле *The Crossing* (1996), поставка се састоји из две симултане пројекције на којима видимо успорени ход мушке фигуре која се примиче. У тренутку када се зауставе, почиње и разградња слике на свакој пројекцији понаособ. Успореност снимака у видео-радовима доприноси већој видљивости сваког покрета и минималног геста снимљене особе. У стању слике која је на граници визуелне напетости код посматрача и пријатне медитативне успорености, може да се појави доживљај шума и склада композиција. Постиге се ефекат укупне успорености протока времена, јер није само приказ видеа у који гледамо успорен, већ он директно утиче на наш осећај за време, пролазност и успореност. Здружена употреба и дејство слике, звука и покрета означавају јединствени квалитет његових радова.

²⁵⁹ Bill Viola, „The Sound of One Line Scanning” in *Sound by Artists*, ed. Dan Lander and Micah Lexie (Toronto: Art Metropole and Walter Phillips Gallery, 1990), 84.

²⁶⁰ Viola, „The Sound of One Line Scanning”, 88.

²⁶¹ Viola, „The Sound of One Line Scanning”, 88.

Кинестезија као продужетак покрета и погледа

Кинестезија потиче од грчке речи *kinesis*, и означава кретање, односно нашу способност да тачно препознајемо положај тела и кретњу зглобова. До почетка деведесетих година XX века, психологија је више пажње посвећивала аспектима статичног сазнања него просторног, па због тога тек у последње време постоје новија истраживања везана за ово чуло.

Кинестезија нам омогућава да осећамо покрете сопствених мишића, положај свога тела и главе и очију. Кинестезија се одвија преко многих ситних ћелија рецептора, које су распоређене по читавом телу и у органу за равнотежу. Људи поседују три специјализоване врсте неурона који реагују на додир и истезање, који помажу у праћењу кретања и положаја тела. Прва група, лежи у дубоком поткожном масном ткиву и реагује на притисак. Друга група неурона окружује унутрашње органе, а трећа група је повезана са мишићима, тетивама и зглобовима. Ови неурони раде заједно и са кортикалним неуронима док се тело покреће. Чак и када је тело непокретно, кинестетички осећај региструје његов положај,²⁶² Утисак који имамо о сопственом кретању долази, дакле, истовремено из различитих извора. Може се побољшати вежбањем, хватањем лопте или цртањем затворених очију.

Друга функција кинестезије је везана на нашу способност процене тежине објекта. У експериментима који су вршени с циљем да се истражи поређење величина различитим чулима, доказано је да постоји корелација између визуелно-опажене и физички репрезентоване величине. Свакако, кинестезија делује у комплексном здруженом дејству чула и може се боље сагледати у корелацији са њима. Када подигнемо неки предмет, напетост у нашим мишићима покреће сигнале који се користе за подешавање положаја. Овај осећај не функционише изоловано од других чула. На пример, илузија величине тежине доводи до неусаглашености између тога колико предмет изгледа тежак и колико мишићи „мисле” да би требало да буде. У принципу, већи објекти се процењују као тежи од мањих објеката исте тежине.

²⁶² Кинестетички осећај не учествује у осећају за равнотежу, већ се то догађа другим сензорним путевима који настају преко унутрашњег уха.

Друга испитивања вршена су поводом питања колико се наша чула разликују у прецизности информација коју имамо о локацији објекта у односу на посматрача. Показало се да је том смислу, најпрецизнији вид, затим следи кинестезија а потом слух.²⁶³ То значи да је кинестезија кључна за координацију ока и руке, и такође је важна за меморију мишића. Познато је да једном научене вештине остају трајно упамћене (пливање). Наша тела свакако памте, похрањују усвојене телесне покрете, вештине и радње, и уколико их не користимо, можемо да их запустимо а такође и да их поново успоставимо.

Постоји и визуелна кинестезија, за њу је задужено чуло које се налази у ретини ока. Оно представља визуелну осетљивост на појаву спољашњег кретања. Динамички стимулуси које опажамо очима тренутно координишу кретње читавог нашег тела и управљају нашим реакцијама и понашањем у простору.²⁶⁴ Ове радње се догађају аутоматски и несвесно, али можемо да се трудимо да их уочимо. Већина визуално осетљивих људи и уметника је свесна ових процеса. У даљим истраживањима корелација које постоје између различитих чула и опажања, показало се да виђење, слушање, додир и мирис могу бити и просторно проширени.²⁶⁵ На пример: када посматрамо ватромет, форме које видимо доживљавамо као трајне, а заправо су несталне. Ово је пример просторне и кинетичке синестезије.²⁶⁶

Као код синестезије, постоје уметници који користе кинестезију као саставни део креативних процеса и кинестезију као циљ који треба да се постигне код посматрача. Звучним, просторним и видео-инсталацијама, неки уметници знају тачно како да постигну ефекат унутрашњег и физичког покрета и доживљаја код посматрача.

Британски уметник Дејвид Хокни (*David Hockney*) је пример великог талента синестезије и кинестезије која је модификована личним интелектом и

²⁶³ Tatjana Seizova, „Опажање величине путем вида и кинестезије : визуелни standard”. *Психологија* br. 2–3 (1996): 141.

²⁶⁴ Marko Babac, *Jezik montaže pokretnih slika* (Beograd: CLIO; Novi Sad: Akademija umetnosti, 2000), 57.

²⁶⁵ Cytowic, *Synaesthesia*, 69.

²⁶⁶ Cytowic, *Synaesthesia*, 177.

креативношћу.²⁶⁷ Током осамдесетих година XX века, Хокни се у више наврата бавио сценским дизајном. Када је радио на сет дизајну у Метрополитену за оперу *Le Rossignol* Игора Стравинског и *L'Entant et les Sortileges* Мориса Равела (*Joseph Maurice Ravel*), Хокни је открио да му током радног процеса помаже стално слушање музике ових опера. Заправо, он је слушањем открио да може да чује „запремину и визуелно подручје које одговара физичком облику музике”.²⁶⁸ Како овај феномен можемо да објаснимо а да не будемо заведени потпуним субјективним тумачењем? Можда би најприближније тумачење било да су Стравински и Равел, сами били свесни сопствених просторних доживљаја које су преводили у музички облик, а потом је Хокни имао таленат да их поново доживи и репродукује у свом, визуелно-просторном медију.

По сопственом сведочењу, кинетички покрет његове руке био је вођен музиком коју је слушао током рада, па је тако читав сет шуме осликао препуштајући се овом процесу. Овом приликом, он је најпре артикулисао доживљај у рамену, а не у ручном зглобу (како уобичајени формални процес сликања налаже), при том сликајући четком дугом готово метар. На тај начин, нацртао је дрво по просторно доживљеном узору на музичку форму, уживљавањем у слике и амбијент који сугерише звук.

Хокнијев пример показује да је он као ликовни уметник свесно препознао могућност за реализацију идеја у визуелној сфери до којих може доћи тако што ће пратити мелодију и атмосферу коју је доживео и препознао у звучном медију, потврђујући нам да је имао истовремену свесност о начину на који на њега утиче музика и како се тај процес одвија на његовом телесном аспекту (у његовом телу) и то је материјализовао у визуелне форме.

Медијски уметник Рефик Анадол (*Refik Anadol*), у свом раду користи велике базе података које потом програмски трансформише у просторно-звучне инсталације које попримају карактер артифицијелног. Његова четвороканална видео- инсталација, рад *Infinity* из 2015. године, за полазиште користи стање урањања као стање свести где се човекова свесност о физичком телу директно

²⁶⁷ Cytowic, *Synaesthesia*, 312.

²⁶⁸ Cytowic, *Synaesthesia*, 313.

трансформише и спаја са окружењем. У питању су истовремене пројекције на четири стране рефлектујућих површина који чине собу, и које тренутно увлаче посматрача звуком и сликом у свој свет. Ова врста инсталације директно напада и утиче на сва наша чула и осећај за покрет, чиме делује на наш осећај за присуство и тренутак у не-физичком свету.

Претеча собе-инсталације налази се у инсталацијама јапанске уметнице Јајои Кусама (*Yayoi Kusama*). Почевши од 1965. године, Кусама користи систем огледала како би добила мултипликоване ритмове својих објеката и слика, чиме је омогућила нову перцепцију својих радова. Постоји више од двадесет оваквих соба-инсталација. У инсталацији *Infinity Mirrored Room – The Souls of Millions Light Years Away* (2013), калеидоскопски се понављају симетричне ситуације начињене од различитих ситних материјала и многобројних ЛЕД лампи. Боравком у композицији није потребно да се крећемо, довољно је да мирујемо, јер одмах стичемо утисак бескрајног простора, мира, лебдења и непролазности.

Снажан кинестетички осећај изазивају и радови британског уметника Аниш Капура (*Anish Kapoor*). Његова скулптура-инсталација *Descension* (2014) представља велики водени вртлог промера осам метара, који приказује однос флуидности и празнине. Непрекидно кретање црне водене масе ствара живу физичку форму у чијем се средишту ствара вир, који делује као отварање новог простора. У зависности од посетилаца, скулптура се може тумачити као медитативна инсталација или узнемирујућа форма која предвиђа ништавило актуелне политике.

Радови уметника и уметничког колектива Олафур Елијасона (*Olafur Eliasson*) имају сличан колективни и партиципативни карактер. У склопу већег, *Weather* пројекта, Елијасон истражује физичке феномене и циклусе природних трансформација воде, водене паре и светлости на утицај средине у којима се радови појављују. У инсталацији *Weather and Weather* (2016) челични прстен емитује водену пару чији се правац мења са променом ветра. У раду *Yellow Fog* (1998) неонске лампе на кратко емитују приказ жуте магле, и тиме у потпуности мењају уобичајени амбијент и перцепцију свакодневног амбијента на ком се налазе.

Кинестезија је нарочито изражена у плесу и сценским уметностима. Наиме, плесачи и извођачи поседују и негују посебан вид „ока изван тела” који непрестано постоји и делује током њиховог рада. Оно „пружа осећај који нам омогућава да се фокусирамо на оно што радимо док то радимо. То захтева подељени ниво свести; један ниво ради, док је други ниво посматра шта се ради”.²⁶⁹ Осећај за кинестезију код сценских уметника доприноси утиску природности на сцени, јер они континуирано вежбају и проверавају аспект појавног у односу на начине сценског извођења.

Кореографија *Walking on Down the Side of a Building* из 1970. године америчке уметнице Трише Браун (*Trisha Brown*) пркоси законима гравитације. У перформансу, извођачи су причвршћени посебно направљеним тракама за врх фасаде зграде, што им омогућава да ходају управно у односу на зид. Да би деловали природно у својим покретима, потребна је изузетна физичка спремност. Ипак, извођење ове управне слике изазива и код посматрача осећај померености равнотеже и ствара се ефекат збуњености између виђеног и кинестетички могућег. Да би остварили овакав утисак, извођачи морају да воде рачуна о најмање три радње: да одржавају сопствени баланс, да мисле на то како њихова тела делују споља, и да изводе задату кореографију.

Уметница Триша Браун је значајна због редефинисања улоге плеса као визуелне уметности, она у свом раду третира кореографију као гест, гест третира као покрет а покрет као плес. Такође, у овом перформансу је ходање истакнуто као репрезентација.²⁷⁰ Њена повезаност са уметницима Флуксуса показује да су идеје покрета биле прихваћене и примењене у савременом плесу.

Други пример односа синестезијског доживљаја и кинестетичког опажања постоји у раду француског кореографа и плесног извођача Ксавијер Лироја (*Xavier Le Roy*). Посматрајући извођење диригента Сајмон Ратла (*Simon Rattle*) пред оркестром Берлинске филхармоније, уочио је да сто двадесет музичара

²⁶⁹ Susan T. Klein. „Kinesthetics: Four questions answered for corpusweb.net”, 2010. 3.

²⁷⁰ Susan Rosenberg, „Trisha Brown: Choreography as Visual Art”, *October* Vol. 140 (Spring 2012): 21.

свира по задатку који он остварује покретом, што га је навело на помисао да је диригент попут перформера. У овој ситуацији, Лирој је прво препознао као раздвојени кинестетички тренутак од функционалне намере, а потом је сам ушао у улогу диригента из позиције плесача и кореографа. Проучавао је и учио покрете диригента, које је реализовао у кореографији *Le Sacre du Printemps*, (*Буђење пролећа*) (2007).

Одвојеност значења коју изводи током перформанса покреће питања природе савременог плесног покрета и позиције плесачког тела данас. Други важан аспект ове кореографије је искуство плеса у односу на музику и потенцијале перцепције. Лирој је успоставио инверзију функције поклапања између експресије субјекта и комуникабилних капацитета извођења (Solomon, 2011. 74.). У односу плеса и музике, постоји тело које се надовезује на музику (у плесу) и тела које задаје параметре за извођење (диригент) очигледно је вођена кинестетичким искуством. Апропријацијом и измештањем покрета из основног контекста, изоловани покрети професије функционишу као скуп гестова уметничког тела. На овај начин је реорганизован однос плеса, перцепције и значења.²⁷¹

Треба поменути и појаву кинетичке уметности скулптуре почетком XX века у ликовним уметностима, која је такође настала на уметничким настојањима да се пронађу начини за употребу принципа механике, механизма или електро-механичких уређаја за функције уметности. За рад Александра Калдера (*Alexander Calder*) се и везује појам мобила, као кинетичких скулптура (Дишан је смислио овај назив за опис Калдерових радова). Он је испитивао механичке функције облика који круже око заједничке осе, и тиме стварају равнотежу. Калдер је упоредо студирао инжењерство и сликарство, и своје прве жичане конструкције је направио 1928. године, а прве мобиле је створио 1933. године. Калдерове скулптуре користе ветар или додир као покретаче покрета који се усложњавају и преносе системом повезане жичане структуре.

²⁷¹ Noemie Solomon, „Conducting Movement: Xavier Le Roy and the amplifying”, *Dance Research Journal* Vol. 43, No. 1. (Summer 2011): 78.

Кроз случајност спољашњег импулса (ветра или додира), читава конструкција се покреће и претвара се у динамичну форму, чиме се негира статична функција скулпторског облика и постаје жива. На крајевима скулптура налазе се, попут листића, бојене форме које се такође крећу око својих оса, чиме стварају утисак треперавог покрета. У зависности од комплексности конструкције, мобиле се могу кретати у мање или више праваца. Независност покретних делова утиче и на динамику посматрања кинетичких објеката. Може се рећи да су мобиле системи попут изолованих крошњи дрвета, пуштене да висе у ваздуху. Једино што од скулпторске форме у класичном смислу остаје и није негирано, то је вертикална оса земљине теже, која одржава баланс скулптура. Кинетичке скулптуре су створили и Наум Габо (*Naum Neemia Pevsner*), Антоан Певзнер (*Antoine Pevsner*), Дишан, Ласло Мохољи Нађ, Жан Тингели (*Jean Tinguely*).

Покрет као распознавање различитих облика у односу на почетне форме (пре покрета или у првобитном стању мировања) у зависности од посматрача, имају своје корене у оптичкој уметности Виктора Васарелија (*Victor Vasarely*) и калеодоскопским принципима посматрања и монтаже експерименталних филмских жанрова с почетка XX века.

Можемо рећи да појава оптичке уметности, такође потпада делом под кинетичку уметност, јер се њено дејство заснива на чулном догађају које настаје посматрањем, у оку и уму посматрача. Порекло оптичке уметности можемо наћи у фазама аналитичког кубизма, који је системски раставио виђене форме на саставне елементе равних геометризованих површина. Док се у кубистичком приступу покрета, појавност слике и даље задржава на површинском плану слике и разумском тумачењу покрета који је растављен, у оптичкој уметности се рачуна на утисак збуњености, нелогичности која настаје посматрањем јер визуелном убедљивошћу ствара утиске, просторне поретке чије је постојање немогуће у природи.

У свакој основној позицији оптичке или кинетичке уметности постоје почетни облик или форма, који се услед импулса покрета претварају у нешто друго. С обзиром да и у кинетичкој и оптичкој уметности постоји релација: почетна форма – покрет - препознавање облика - нови облик - ново значење

можемо да кажемо да обе уметничке појаве користе једнаке чулне изворе покрета и пријема информације о покрету, па су стога кинетичке, без обзира на коришћење истоветних медијских елемената и језика.

У роботици, постоји више различитих примера употребе машина, од истицања звучних или визуелних ритмова који се разликују од људских или се супротстављају људском, до самосталног машинског извођења уметничког дела, или компјутерског програма без интеракције са човеком. Све чешће су у употреби оптичке симулације, или визуелне и просторне смене ритмова који се препознају споља као појаве органског порекла а заправо су производи механички изазваних или програмираних покрета машине.

Уметник Драган Илић током више деценија систематично и доследно проучава роботiku и користи је у свом уметничком процесу. На одржаној ретроспективи у Музеју савремене уметности у Београду (2019) приказани су радови од седамдесетих година XX века до данас. На изложби је видљив уметников паралелни ангажман у области перформанса, интерактивности са публиком и роботици. У коначном споју технолошких могућности које испитује и који се реализују смештањем робота у средиште функције креативног чина, налази се суштина уметничког креда Драгана Илића. Уметник каже: „Физика и математика обликују мој рад. У визуелном и аудитивном смислу истражујем моћ технологије – мауелне и роботичке – у сарадњи са људским хтењем и интуицијом. Мој рад разматра граничну линију између нашег квази-андроидног односа са данашњим алаткама и роботике сутрашњице”.

У Илићевом раду су једнако заступљени објекти комбинованих материјала, органских и неорганских – пластика, камење, графит, течности, као присуство порекла састојака оловака (графита као проводника информације) али и читавог света природе.

Посебну област Илићевог рада заузима однос технологије и цртачког процеса. Илићево коришћење оловке као симболичног алата људског сазнања, није везано само за стварање цртежа као бележења елементарног креативног знака, већ он кроз различите перформансе испитује њене другачије позиције и значења, као упозорење на људе на позицијама моћи и поседовања знања. У

перформансу *Електронска оловка XII* (1979) оловка служи као градивни елемент просторне инсталације и структуре у оквиру ње, док је у перформансу *Људи које не волим* (1980) оловка симболично оружје. Такође, у раду и *Естетска акупунктура* (1983) посетиоци су били позвани да гађају уметника нарезаним оловкама.

Илић је усавршио роботе и њихову употребу у цртачком процесу. У перформансима, Илић управља машинама – роботима, и у интеракцији са њима ствара цртеже који представљају спој заједничког рада а истовремено су и демонстрација (превласт) над управљањем робота. На тај начин, цртеж није више само основни траг руке, већ симбиоза коју чине продужетак робота и човека. И обрнуто: колико је робот продужетак човека, толико је и човек продужетак робота. Некада робот сам изводи прорачунате кретње и за собом оставља линије и трагове кретњи.

Из наведених примера можемо видети да се присуство кинестетичког појављује на различите начине и да се другачије испољава у уметничким пољима. Такође смо видели и да у односу на изворе уметничког изражавања (звук, покрет, извођење) очигледно постоје и различити сензо-моторички и креативни процеси којих су уметници свесни и које користе у својим радовима. То нас наводи на закључак да уметници могу да буду свесни преливања ових процеса, можда и више него људи са синестезијом, јер они управо показују да је могућ пренос сензација из свакодневног живота у поље вишемедијског искуства и обрнуто. Уметници могу да овладају двосмерношћу кинестетичког и синестезијског процеса, и да се тиме служе по потреби.

Д) О цртежу – линија као везивни елемент између мисли, покрета, погледа и звука

– О линији, цртачки перформанс као синестезијски процес

Цртеж је основа ликовних уметности, али је кроз историју уметности најчешће био третиран као припремна или помоћна техника за реализацију ликовног дела у другим медијима. У медијском смислу, цртеж тек данас осваја статус равноправне и самосталне технике у оквиру ликовних уметности. У последњој

декади XXI века, све је више уметника који се баве цртежом као независном ликовном дисциплином.

Цртеж као забелешка идеје представља полазну основу у изради слике, скулптуре, графике, перформанса или концептуалних дела. Међутим, третман цртежа је остајао на маргини ликовог стваралаштва управо због медијског приступа ликовним уметностима, захваљујући претпоставци да дело треба да буде „довршено”, „цело”, тек када је „попуњено” или реализовано у медијски прихватљивом материјалу, као што су боја, платно, глина, графика, метал, камен. Овакав третман цртежа је везан за модернистичку идеју дела чија су медијска одређења прецизно дефинисана, које подразумевају да ликовно дело може бити готово само када је медијски остварено односно када је постало објекат у препознатљивој форми медија. Такво дело има остварену материјалну вредност која има своју сврху у комерцијалном свету. Овако строга начела, природно прате очекивана перцептивна предубеђења посматрача која су често ограничена медијском предрасудом.

Ситуација се мења захваљујући све већем интересовању музеја, галерија и истраживачких центара који се баве цртежом. На пример, *Drawingcenter* постоји као музеј у Њујорку од 1977. године, и активно се бави излагањем и промовисањем савремених појавних пракси у области цртежа, а такође представља цртеже уметника ранијих периода. *Галерија Матице српске* у Новом Саду поседује велику колекцију цртежа аутора XIX и XX века, као и *Народни музеј* у Београду. Ове колекције се ретко излажу и стога утичу на недовољну видљивост цртачких достигнућа на нашим просторима.

На ефемерну позицију цртежа утицала је површина коју обично представља папир који је нестабилан за чување и трајање. Сачувани Дирерови цртежи (*Albrecht Durer*), Микеланђела (*Leonardo di ser Piero da Vinci*), Рафаела (*Raffaello Sanzio da Urbino Раффаелло*) или Леонарда (*Leonardo di ser Piero da Vinci*), као и други рукописи, манускрипти и писана документа, у музејима захтевају посебна места за чување и ретко се износе пред јавност. Када се излажу, потребно је да цртежи буду постављени у замраченим просторијама са посебним осветљењем или сензорима који се укључују када посматрач улази у

простор. Међутим, када имамо прилике да их видимо, често будемо изненађени њиховом поетском свежином и богатством линије или сведеношћу детаља који потом на израђеној слици не морају да буду видљиви.

Као медијски носилац идеје, цртеж се данас често реализује у дигиталној форми или помоћу програмског језика, може да буде реализован као просторна инсталација, или да опонаша фотографски језик хипер-реалистичким поступком, или може да представља рукопис или гест уметника. О цртачком мишљењу тек почињу да настају студије и нова литература а његова медијска приступачност чини га све привлачнијим.

Постоји неколико разлога које можемо да издвојимо за садашњи статус цртежа и промену која се дешава у овом медију. Један је разлог тај што цртеж омогућава реализацију идеје у кратком временском периоду, и штеди време за израду „готовог” рада. Да би реализовао успешан цртеж, уметник може да буде независан и сам, није потребно време сушења, израде и компликоване сарадње са извођачима и простором за израду (ово наравно све зависи о каквом је цртежу или цртачкој техници реч). Други разлог који је једнако важан је скраћено време пажње која постоји код посматрача. У цртежу је техника коришћења минималних средстава видљива и очигледна, а то кореспондира са бржим, јаснијим и директнијим прихватањем порука које њиме настају. Трећи разлог се односи на цртеж који је начињен руком. Постоји одређен тренутак у перцепцији цртежа као медија који је створен руком, или физичком интервенцијом уметника, и стога цртеж представља дословни траг постојања уметника у материјалном свету. Тактилноста настанка цртежа може да пробуди тактилну радозналост посматрача, или фасцинираност уметниковом домишљатошћу и вештином, или само спознајом да је уметник (а не машина или рачунар), створио одређени цртеж. Постоји тренутак препознавања архетипског у цртачком медију.

Оно што је најинтересантније у цртежу и цртачкој техници је начин мишљења који представља суштинску разлику при изради али и приступу уметничком процесу уопште. Цртеж пружа директан, сведен и непосредан израз, а уметници који се служе његовим језиком подразумевају његову непостојаност и

поседују карактеристичан однос према медију. Цртеж као први запис подразумева и посебан начин бележења неопходних информација које уметник жели да саопшти, а то подразумева одређен начин планирања и размишљања.

О линији, цртачки перформанс као синестезијски процес

Најбољи пример процеса двоструког цртачког мишљења даје уметник из Јужне Африке, Вилијам Кентриц (*William Kentridge*). У основи његовог рада је критика контрадикторног живота током апартхејда у Јужној Африци. Кроз контрасте индустријских и градских пејзажа, често из аутобиографске перспективе, он пружа јединствену критику социјалне ситуације и политичких феномена које живе људи у овом систему. Контрадикторност и подвојеност живота појединаца, сећање и концепт времена, универзалне су теме промене, историје и пролазности.

Кентриц је као млад уметник студирао глуму и пантомиму, и данас је стални члан театра у ком ради сценографије. Позоришно искуство је утицало на његово схватање цртачког медија, и довело је до иновативног приступа медију. Најзначајнији део његовог рада се односи на цртеже и анимације које ради од осамдесетих година XX века до данас.

У видео-радовима Кентриц комбинује цртеже које директно црта и брише, а анимирани ефекат се добија у процесу монтаже избрисаног. Може се рећи да је његов рад најближи цртачком перформансу, иако извођење цртежа обавља пред камером, а не пред публиком. Интердисциплинарно искуство је значајно за схватање његовог рада уопште, али и за повезивање цртачког процеса са извођачким уметностима и перформансом. Кентрицови радови некада представљају херметичну и интимну поетику главних актера, а често имају наставке у којима пратимо доживљаје већ виђених јунака. У многобројним интервјуима, видео-радовима и писаним записима, Кентриц често објашњава цртачки процес као посебан начин мишљења. Кентриц цртачки процес објашњава као истовремену и истоветну активност која се догађа код уметника

док ради и код посматрача који перципира дело.²⁷² За Кентрица је активност стварања истовремени процес разумевања шта је сам рад.

„Од првог тренутка када настаје знак, наш ум се пита и претпоставља шта би тај знак требало да буде и да представља. На сличан начин размишља и посматрач. Цртеж је мембрана између човека и света, он представља могућности које успевамо да сагледамо и препознамо на основу наших претходних искустава која имамо у себи. Он стоји између видљивог света, могућности које уметник види или онога што посматрач замишља да види. Начин на који се дешава у процесу препознавања и мистерија како препознајемо одређени облик је увек мешавина онога што видимо и што наш ум жели да препозна.”²⁷³ Јасно је да је Кентриц објаснио цртачки медиј као „мембрану” из двоструке основе сопственог искуства: као стваралац уметничког дела и као посматач уметности.

Истоветан процес опажања описао је Мерло-Понти. Овде имамо потврду да уметник као што је Кентриц, не само да је свестан различитих мисаоних процеса већ је процес сам предмет његовог истраживања и рада са њим. Уметник, дакле није вођен само невидљивом руком неопходности да створи рад, већ је дубоко свестан унутарњих перцептивних процеса у исто време док ствара. Он обавља више дисциплина током једне активности, приликом које истражује и и ужива, а истовремено је у стању да предвиђа и контролише њен даљи ток.

У видео-раду *How to Draw Tyrenosaurus* Кентриц објашњава настанак цртежа као истовремени и паралелни процес који се дешава у свести уметника, који највише личи на међусобни дијалог једне особе са својим доплегенгером. У овој активности, један од њих практично ради и црта, док други стоји са стране, посматра учинак, коментарише и преиспитује урађено.

Овај опис креативног тока се може применити и на друге стваралачке дисциплине. Креативни процес подразумева наизменичне фазе практичног рада

²⁷² William Kentridge and Rosalind Morris C., *That Which is Not Drawn* (London: Seagull Books, 2014), 40.

²⁷³ Kentridge, *That Which is Not Drawn*, 41.

и фазе преиспитивања и провере створеног. Оно што је у његовом опису посебно интересно је то што код Кентрица особа која црта и сама има двоструку улогу. Овде пре свега постоји практична улога уметника: он непосредно црта и оставља жељени траг линија на папиру, са тим да је све време свестан да је покрет тела саставни део његовог креативног процеса. У Кентрицовом раду то је додатно усложњено кроз процес брисања. Брисање је саставни део цртачког процеса, а техника монтаже анимираног рада му омогућава да накнадно, временски разложи настанак процеса у оквиру видљивог. Други део личности која ствара представља будно и спољашње око. Овај део личности представља све што знамо из практичног и наученог искуства, она је енциклопедија знања и доносилац суда о учињеном и створеном. У том простору личности се налази и доносилац коначне одлуке о томе да ли је рад готов или не.

У другом значајном предавању *A Natural History of the Studio*, Кентриц истиче важност ходања као саставног процеса током креативног рада. Пре свега, сам физички простор атеља представља боравак у заштићеној зони у којој уметник проводи навећи део свог времена. У атеље уметник уноси све доживљаје, дневне догађаје из свакодневног света, и потом проводи време одстрањујући и комбинујући материјале (и мисли) који ће се појавити у раду. У физичком просецу кретања Кентриц види суштинску повезаност између мисли, идеја и њихове реализације у видљивом свету. Ходање је саставни део доласка до јасноће идеја.

Важан аспект који се догађа током креативног процеса је тренутак подвојености између уметника који ствара и уметника који је посматрач (*maker VS viewer*). Приликом сваке фазе провере рада, уметници сами себи задају следеће задатке или коментаре, што затим доводи до следећег нивоа поновљених радњи. У Кентрицовом раду овај процес је спојен са видео документовањем сваког цртежа, он наизменично црта и брише па тако можемо да имамо увид у директан ток његових мисли. Постоје две важне ситуације које поентира Кентриц: прва је јасноћа идеја која се појављује у овом поступку, а друга је снажно буђење чулне жеље да се прионе у процес, да се додирне угљен и уље у цртеж.

Кентрицов пример о цртачкој активности наводи на закључак да постоји веза са синестезијским процесом, који је у овом случају уметник препознао као дијалог два ентитета. Истовремено, дејство различитих чула представљено је учешћем различитих оперативних, мисаоних функција, што је представљено фигурама двеју особа. Прецизним познавањем уметничког процеса који се догађа и постоји у телу уметника, мислима и жељама и свесном координацијом ових активности, потврђено је да уметник истовремено делује на више паралелних и чулних нивоа.

Следећи пример постојања синестезијског доживљаја постоји у искуству сликања и цртања уметника Ђорђа Ивачковића. Ивачковић је по формалном образовању био архитекта, а у раној младости је стекао класично музичко образовање. Према изворима, још током младости имао је цез бенд са којим је наступао, а чак је дириговао малим радијским оркестром.²⁷⁴

У послератно време модернизма у Југославији, Ивачковић није могао да пронађе место за себе у актуелној уметничкој клими. Дуго је имао дилему око узимања коначног правца и избора уметничке дисциплине, између музичке и ликовне каријере. На крају се 1955. године одлучио за сликарство.

Посебност његовог искуства почива у изврсном познавању цез музике и импровизације, и са друге стране, владањем просторном јасноћом и чврстим структуралним елементима који одликују архитектуру. Због тога је сликарство постало најбољи могући излаз за његову неспутану креативност, односно место сусрета његових искустава најпогоднијих за тренутни израз. Иако није био формално образован ликовни уметник, био је свестан савремених уметничких тенденција. Током свог вишегодишњег самоуког образовања, копирао је радове уметника којима се дивио. У многобројним блоковима који су остали за њим, постоје назнаке разраде гестуалности, и техника, а види се и однос према стварању као „према појединачном, кратком и непоновљивом догађају који захваљујући средствима сликарства може опстати забележен”.²⁷⁵

²⁷⁴ Denegri i Martinović, *Ivačković*, 21.

²⁷⁵ Denegri i Martinović, *Ivačković*, 31.

Један од узрока Ивачковићевог сликарског буђења је такође био везан за укрштање и међусобну интеракцију двеју култура. У то време, догађала се извесна врста борбе око превласти над доминацијом америчке и француске културе. Важне путујуће изложбе које су се десиле у земљама источног блока, одиграле су се и у Београду, и имале су далекосежан утицај на већину домаћих уметника послератне генерације. Прва је била изложба *Савремена уметност САД из збирки Музеја модерне уметности у Њујорку* у Београду 1956. године. На њој су по први пут приказана дела Аршила Горког (*Arshile Gorky*), Вилијема де Кунинга (*Williem de Kooning*), Џексона Полока (*Jackson Pollock*), Франца Клајна (*Franz Kline*), Клифорда Стила (*Clyfford Still*), Роберта Мадервела (*Robert Motherwell*). Затим је 1958. године гостовала изложба *Савремено француско сликарство*, са радовима Ханса Хартунга (*Hans Hartung*), Пјера Сулажа (*Pierre Soulages*), Дениса Шнајдера (*Denis Schneider*), Зао Ву Кија (*Zao Wou-Ki*) и Атлана (*Jean-Michel Atlan*).²⁷⁶

У интервјуима је Ивачковић истицао колику су важност имале ове изложбе за њега, оне су покренуле његов стваралачки дух јер је увидео да је интеракција између медија могућа. Такође је увидео да је и сликарство добило прилику да коначно напусти приказивачки наратив. Због тога је могао да сагледа потенцијал својих знања и музичког искуства у синтези коју је пружала ослобађајућа поетика лирске апстракције.

Узор за стваралачки процес била је музика: „музика нема склоност да изрази било шта друго осим себе. Уосталом, музика и нема исту одговорност која одређује друге области уметности, оптерећене значењем, сувише дефинисаним порукама. Сликарство је одвећ дуго било жртва сувише дефинисаним порукама... срећом, спасла га је апстракција”.²⁷⁷

Ивачковић је самостално истраживао, анализирао и копирао радове уметника лирске апстракције Хартунга, Солажа, Матјуа и Клајна, и других уметника. Познавао је и јапанску калиграфију, кроз коју је испитивао слободну

²⁷⁶ Denegri i Martinović, *Ivačković* (Kragujevac: Galerija Rima, 2014), 130.

²⁷⁷ Цитат преузет из: *Un peintre et la danse, Ivačković: Un seul mouvement peut dire l'essentiel*, Arts 48, Paris 1982.15. Ješa Denegri i Nevena Martinović, *Ivačković* (Kragujevac: Galerija Rima, 2014), 24.

интерпретацију између контролисаног и слободно изведеног потеза. Бројне дневничке белешке које су остале за њим документују познавање савремених уметничких токова, и озбиљан аналитични приступ уметничком процесу. Почетком шездесетих година је отишао у Париз и већ 1962. године је излагао на колективној изложби у Тулузу, а затим самостално у Паризу 1965. Уметничка критика је већ тада приметила наговештену везу између његовог плесног покрета и ритмова које супротставља на платну током рада.²⁷⁸ Интересантна је измештеност његовог физичког боравка и рада у окружењу Париза који је у то време био стециште различитих живих музичких и уметничких превирања и експанзије различитих слобода. Ивачковић је желео да истражи и потврди сопствену аутентичност у најдинамичнијој креативној средини, у мешавини цез сцене, ослобађајућих функција апстрактног сликарства. Цез музика је била његова основна страст, захваљујући којој је успео да створи ликовне композиције еквивалентне музичком доживљају. Није случајан апстрактан језик његовог сликарства, односно цртачке линије. Он је свесно преносио апстрактне структуре карактеристичне за музику у цртеж кроз ослобођени гест. Систем који је усавршавао био је тренутно препознат и прихваћен у Француској, док је признање у нашој средини дошло много касније, тек као верификовање великог успеха у иностранству.

Ивачковић је током рада увек слушао цез музику. Радио је углавном на поду, у почетку на папирној подлози а потом на платнима, кружећи око свих страна сликане подлоге. Свака слика је имала своју одређену сеансу, и трајање. Количина боје и материјала употребљених на платну еквивалентне су количини извршене физичке акције, док белина површине платна и квадратни формат одговарају димензијама уметниковог тела јер су најпогодније да приме ефекат уметничког чина. Белине у композицијама су такође имале своју функцију у оквиру укупно постигнутог склада ликовних елемената. У његовом случају, импулс гестуалне акције није био несвесни и неконтролисани тренутак, већ свесно промишљена и увежбана активност. Докази за ову тврдњу постоје у поменутиим белешкама у којима постоје цртежи који представљају разраду потеза будућих композиција великих платана. У једном интервјуу је рекао да је

²⁷⁸ Denegri i Martinović, *Ivačković*, 40.

његов процес „материјализација унутрашњих деловања. Сама реализација је импулсивна али није бесвесна. Ја тај процес доживљавам скоро тридесет година”.²⁷⁹

Током 1967. и 1968. године у Паризу је учествовао у мултимедијалним манифестацијама које су представљале мешавину извођења цеза и сликања. За време оваквих перформанса-акција, истовремено се свирао цез, пројектовани су филмови, плесало се а Ивачковић је уживо изводио сликање.²⁸⁰ Јединственост мултимедијалног тренутка и искуства имало је материјални траг опредељен у његовим сликама. Његово учешће у оваквој врсти акције потврђује да је био упознат и са најсавременијим токовима уметности сликарске акције, о којој је било речи. Сасвим је извесно да је познавао Матјуове акције јавно извођених цртежа.

Иако постоји неколико фаза у његовом раду, на свим делима је карактеристична употреба ослобођене и сигурне линије и контролисаног геста. Наизменичним цурењем боје, широким и дугачким потезима који се супротстављају флекама, Ивачковићеве радови заиста емитују снагу изведених звучних композиција. Наизменичном променом ритмова линија и неутрално бојених површина, насупрот белинама површине платна, његове слике постоје попут индивидуалног нотног записа јединственог изведеног дела. Када гледамо његова платна, можемо да осетимо намеру уметника да нам пренесе искуство некадашњег актуелног и живог доживљаја, артикулисаног и преведеног кроз сопствено тело, зарад преноса информације до наших дана. Можда је најбоље описала синестезијско искуство Невена Мартиновић следећим речима: „На исти начин на који се кроз учестало свирање ум учи да при одређеном потезу на инструменту очекује одређени тон, или плесач унапред зна какву визуелну слику шаље којим покретом”,²⁸¹ Ивачковић је успео да доживи а потом осмисли и преведе снагу доживљаја, знања и звучности у свом раду.

²⁷⁹ Цитат преузет из: Лидија Мереник, *Момент 16*, Горњи Милановац, октобар-децембар 1986, стр. 69. Види: Denegri i Martinović, *Ivačković*, 145.

²⁸⁰ Denegri i Martinović, *Ivačković*, 43.

²⁸¹ Denegri i Martinović, *Ivačković*, 43.

Описана искуства долазе из сличних тумачења уметничког процеса и доживљаја из првог лица уметника. Обојица су имала сценско искуство током живота и одлично су познавали токове креативних процеса, што је значајно због трансфера креативног искуства из једног медијског поља у друго. Вероватно је и њихов успех делом условљен познавањем креативног процеса и предвиђањем евентуалних медијских препрека. Поред тога што Кентриц и Ивачковић користе минимална изражајна средства линије и цртежа, код оба уметника је карактеристична свесна употреба и координација тела, и наизменично препуштање неизвесности и непостојаности (код Ивачковића је то препуштање цезу а код Кентрица брисање). Намере оба уметника рачунају са пролазношћу, и са временским трајањем процеса. Из њихових навода може да се закључи да је могуће свесно и истовремено стварање из различитих чулних извора, у оба случаја линијом као изражајним средством, и да цртачки процес омогућава синестезијски доживљај у различитим аспектима. Због тога се код њих и тренутак креативног чина изједначава са преносом, односно емитовањем присуства уметника као информације на површину платна или слике.

III МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА

а) Претходно искуство у коришћењу одређених метода

- Принцип двостраног и реконтекстуализација
- Принцип случајности и пронађеног

б) Метода белешке

- Линија и белешка
- Звучна белешка
- Кинестетичка белешка

Важност избора методологије уметничког рада огледа се у томе што методе представљају начине и системе мишљења које користе уметници. Методолошке одреднице у уметничком истраживачком поступку огледају се на практичном и концептуалном, односно у идејном и на теоријском плану.

Под практичним одредницама подразумевамо пре свега практично коришћење одређених поступака (у виду избора материјала и медија) који уметници користе. Самим избором медија опредељујемо се за одређени начин „мишљења у материјалу” и подразумева се да треба да познајемо извесне карактеристике, правила и ограничења медија, као и предности које сваки медиј са собом носи. Потом, да би се успешно извео уметнички рад потребно је да у њега унесемо изванредан степен личног, аутентичног и поетског који је у корелацији са познавањем медија и истовремено образлаже уметнички став.

У процесу докторско-уметничког истраживања, избор метода на концептуалном, идејном и теоријском плану посебно се показује у писаном делу докторског уметничког рада. У њему се систематизују идеје на начин који треба да буде разумљив читаоцу (питање је коме је упућен текст?) и који треба убедљиво да објасни и потврди развој идеје која је постојала на почетку рада, све до финализације рада и отварања могућности за даље, будуће радове и питања која рад разрешава или поставља.

У методолошком избору током израде докторско-уметничког пројекта, водила сам се смерницама које су приредили Мика Ханула (*Mika Hannula*) и група аутора, комбинујући њихове уметничке методолошке одреднице заједно са практичним методама које иначе примењујем у свом уметничком раду.

У књизи *Artistic Research-theories, methods and practices* Ханула и група аутора описују и објашњавају разлике и сличности које постоје у оквирима научног и уметничког докторског истраживачког пројекта. Поређење које ћу описати важно је због тога што је појам доктората из области уметности, односно „уметничког истраживања” релативно нов појам који још увек има више значења и тражи своју дефиницију.²⁸² По природи новине истраживачког поља, методе и поступци при изради уметничког докторског рада су преузете из научноистраживачког поља, односно из друштвено-хуманистичког.

Писање текста ставља уметника-истраживача пред интелектуалне изазове и искуство учења на нов начин, он омогућава уметничком истраживању у доприносу развоја теоријске базе одређеног поља.²⁸³ На овај начин, Ханула и аутори сматрају да уметник-истраживач може истовремено да обогати живот професионалне праксе и да омогући мноштво нових знања, вештина и значења која трансцендирају границе међу дисциплинама и формама.²⁸⁴

Први парадокс који постоји у уметничко-истраживачком поступку је тај што су уметници увек везани за теме које проучавају и којима се баве, оне су неодвојиве од личности, интересовања и субјективног доживљаја света, па тако уметници сами постају субјекат сопственог истраживања. Од начина на који ће уметник превазићи ову препреку у великој мери зависи и коначан исход рада. Ова тешкоћа не постоји у пољу научних и хуманистичких наука, и због тога је неопходно да избор метода у оквиру докторског уметничког истраживања буде прилагођен уметничком истраживачком поступку да би био ослобођен очекиваних предрасуда научног доприноса и оправдавања. Са друге, такође

²⁸² Mika Hannula and Juha Suoranta and Tere Vaden, *Artistic Research – Theories, Methods and Practices* (Helsinki: Academy of Fine Arts, 2005), 19.

²⁸³ Hannula, *Artistic Research*, 19.

²⁸⁴ Hannula, *Artistic Research*, 19.

веома важне стране, ова врста неоптерећености може да омогући извештај допринос у сфери уметничког истраживања. При томе, треба имати на уму да циљ докторског уметничког истраживања не мора по својој природи имати успешан или егзактан резултат као циљ научног истраживања. Познато је да се многа научна истраживања завршавају закључцима о неодрживости одређене тезе или претпоставке, и да је неуспешност теза саставни део сталних истраживања. У том смислу, уметник-истраживач има отежавајућу околност за постизање извесног *циља* истраживања. За већину уметника, постављање циља је исувише различито да би било могуће говорити о било каквим другим претпоставкама које би довеле до евентуалних заједничких задатака. Постављање циља истраживања у том смислу је изједначено са покретањем мотивације код сваке индивидуе, те више упућује на психолошки аспект личности него на уметничко-истраживачки.

Други проблем који се јавља код докторско-уметничког истраживачког поступка појављује се у односу извођења и истраживања практичног уметничког рада и писања експликације. Уметник је у ситуацији да истовремено размишља и практично реализује радове, што може да изазове осећања подељености и фрустрације. Другим речима, потребно је истовремено размишљати и деловати на два колосека: практично-уметничком и истраживачко-интелектуалном. Овај изазов сваки уметник решава у складу са сопственим могућностима (материјалним, физичким, временским и интелектуалним). Да би све било још мало компликованије, овај проблем пред који су стављени уметници-истраживачи, често резултира превагом неочекиваних фактора, па тако за резултат имамо све концептуалније или текстом и теоријом оптерећене докторско-уметничке радове, док сам уметнички рад остаје у другом плану.

Оно што се у највећем броју случајева дешава, јесу преливања из сфере интелектуално-теоријске сфере у практично-уметничку и обрнуто која се дешавају због истовремености одвијања ових процеса. Открића и развој идеја која се дешавају у практичној реализацији рада не морају да прате открића у интелектуалном и теоријском истраживачком раду, и обрнуто. Због тога је неопходно да цео истраживачки уметнички процес посматрамо као што је

могуће више отворени систем, чији је коначни резултат само један од могућих у одређеном тренутку.

Постојање докторско-уметничког пројекта и истраживања је релативно ново истраживачко поље; истраживачке методе се крећу у оквирима различитих поља уметности и уметничког изражавања, од музике, преко дизајна, до позоришта, или од визуелних уметности до визуелне културе. Свака поменута уметничка дисциплина понаособ је у процесу развоја и у истраживању сопствених методологија, једнако између себе и у односу на друге истраживачке традиције.²⁸⁵ Због тога се значај „открића” не односи само на могућности артикулације сопственог мишљења већ се такође односи на нова питања у вези са методологијом хуманих наука а уметничко истраживање може да се тумачи као процес који отвара нове просторе у оквиру савремене уметности и културе.²⁸⁶

Аутори цело истраживачко поље не посматрају у оквиру научног истраживања (као што је на пример у историји уметности или социологији уметности) већ у оквиру саморефлективног и самокритичког процеса у којој особа учествује, и у ком даје учешће у продукцији значења у оквиру савремене уметности, на тај начин да она комуницира и објашњава одакле долази, где је позиционирана у одређеном тренутку и куда жели да иде.²⁸⁷ Дакле, поново се истиче важност индивидуалне позиције уметника и ставова које заступа.

Следеће важно питање је у којим оквирима треба да се одвија истраживање, које је смернице неопходно узети у обзир и где су границе истраживања. Суштина истраживања се налази у питању потребе уметничке реализације и значења који су лични и спонтани, а то подразумева изазов (посматрача) да се истраживачки рад сагледа из угла истраживача, чије централно место заузима уметнички рад.²⁸⁸ Стога је важно не само да уметник дефинише и оствари циљеве својих истраживања, већ је његова/њена мотивација проширена и на убедљивост коју треба да побуди код посматрача.

²⁸⁵ Hannula, *Artistic Research*, 11.

²⁸⁶ Hannula, *Artistic Research*, 10.

²⁸⁷ Hannula, *Artistic Research*, 10.

²⁸⁸ Hannula, *Artistic Research*, 20.

Најважније ставке које произилазе из наведеног су:

- уметнички рад је фокусна тачка истраживачког процеса;
- уметничка експерименталност је у основи истраживања а такође и начин на који је он преведен и на који се преноси у значењу;
- уметничко истраживање мора бити саморефлектујуће, самокритичко и широко отворено за комуникацију;
- смештање уметничког истраживања у историјски и дисциплинарни контекст. Задатак се односи на континуирано смештање и истраживање сопствених активности и циљева, истовремено га лоцирајући у шири контекст истраживачког поља.²⁸⁹

Узимајући ове смернице у обзир, додала бих да веома је важно одређење теме и уметничког и теоријског поља истраживања у почетној фази рада, а која се током истраживања преиспитује кроз ове основне поставке.

а) Претходно искуство у коришћењу одређених метода

У уметничком раду користим неколико поступака који се међусобно преплићу и чине основу приликом сваког новог креативног чина и приступа раду. Ове методе су везане за моје схватање тела као простора у коме се истовремено одвијају потреба за реализацијом, доживљај, свесна перцепција, случајност и непосредна производња садржаја и значења.

Сваки уметнички рад је на неки начин продукт тела јер је за његово извођење неопходно физичко, ментално, интелектуално или само оперативно присуство неке особе, уметника или извођача који постоји у физичком смислу. *Тело* означава просторе чулних способности које имамо, које могу бити различито предиспониране и развијене, и због тога могу имати различите улоге у нашим животима. Путем чула додира, укуса, вида и слуха, мириса упознајемо свет од првих дана. Наша чула и телесност могу бити и ограничавајући фактори у спознајном свету и свакодневици. Уколико једно чуло има слабије функције или карактеристике, друга чула помажу својим развијенијим карактеристикама, па на тај начин оснажујемо свој апарат за преживљавање и деловање у окружењу

²⁸⁹ Hannula, *Artistic Research*, 20.

(нпр. уколико је чуло вида ослабљено, развија се чуло слуха и додира и обрнуто).

Сам процес настанка уметничког рада представља комплексан чин који је сачињен од сазнајних, интелектуалних, концептуалних, чулних, искуствених и других перцептивних елемената којима се служи уметник. То значи да је скуп ових карактеристика у великој мери индивидуалан и посебан колико се и људи међу собом иначе разликују. Још један важан аспект у стваралачком процесу је тај што он никада не долази само из једног извора, већ углавном из мешавине чула и мишљења које су такође индивидуалне. Преимућства или смене ових аспеката зависе од уметника и дају коначан изглед и смисао уметничког рада.

Потом, само постојање уметничког дела, његова физичка појавност или концептуални смисао, увек реферишу на посматрача и његово физичко, ментално или сазнајно тело. Свако уметничко дело постоји у неком материјализованом облику и служи (ако служи?) другим људима односно њиховим перцептивним, искуственим, интелектуалним и другим сазнајним световима. У уметности се увек људско обраћа човеку и служи људској врсти, односно заступљен је однос уметничке поруке или информације која је упућена другом живом бићу.

У основи мог изражавања су линија и гест, измештање композиције и испитивање границе препознатљивости форме. Баланс, композиција и димензије радова увек су везани за моје телесно искуство приликом рада.

Две основне поставке у мом раду су:

- принцип двостраног и реконтекстуализација;
- затеченост постојећег призора или звука кроз случајност и пронађено као метода рада.

Иако су оба приступа присутна у самом процесу израде радова, не значи да они увек остају видљиви и на самом завршеном раду. Због индивидуализоване природе уметничког процеса, сваки уметник има своје методе којима долази до жељеног резултата а тако и посматрач има сопствене методе гледања и

мишљења о том раду. Зато су често перспективе уметника и посматрача различите. Да бих појаснила методологију коју сам користила у докторско-уметничком истраживању, потребно је да ближе објасним ове принципе у старијим радовима и начине на које се у њима огледају.

Принцип двостраног и реконтекстуализација

Идеју о истовременом двостраном ишчитавању слике носим од раног детињства када сам први пут видела цртеж људског лица које је са једне стране изражавало радост а по окретању папира за 180 степени приказивало је забринутост и тугу. Изненађење да једна иста визуелна информација из једне позиције пружа једно значење и потпуно друго са супротне стране, у мени је првобитно изазвало шок и потом се урезао као трајни принцип у могућностима сагледавања визуелног.

Посебан ефекат овог открића било је сазнање да се на примеру радило о људском лицу и истовременом изражавању међусобно супротних емоција. Затеченост пред призором се касније претворила у потребу за проверљивошћу и сагледавањем ствари из различитих углова. У практичном искуству, то значи да сваки цртеж, слику или објекат који направим, претходно сагледавам из што је могуће више углова и страна, како бих проверила могућу сагледивост и промене које даје значење позиције. Окретања подразумевају и практичну промену правца рада у сваком тренутку, уколико се укаже интересантнија могућност са неке друге стране у односу на почетну позицију. Измештање подразумева и слободан уплив асоцијативних низова током рада, као и проверу да ли је нова ситуација усаглашена са основном идејом рада.

У ширем смислу, касније сам наилазила на сличне примере у идејама и теоријама дуалности, дихотомији, јединству супротности. Јанус се представља са два лица, и означава почетак и крај. У оптичкој уметности Вазарелија, која је заснована на илузији перспективе, такође можемо ишчитати сличан принцип значењске кретње унутар дводимензионалне површине слике-цртежа. Комбинаторика Арчимболдових слика која је настала на основу коришћења воћа као градивних елемената за постизање људских форми, једнако носи у себи идеју о ишчитавању различитих природа елемената форми и њеног финалног значења и представе. Игра палиндрома се такође служи методом двоструког и

двостраног ишчитавања речи и реченица напред-назад, те је овде принцип визуелног и значењског истоветан у оба смера. Ови принципи постоје и у уметности афричких Догона, на примерима архетипског споја мушког и женског принципа односно земаљског и небеског.

Двострано у оквиру телесног

Идеја о двостраном се надовезује на констатацију о нашем уобичајеном парном постојању двоструких органа и екстремитета: очију, ушију, руку и ногу којима свакодневно саобраћамо. Симетрично двострани систем функционисања омогућава кретње: напред и назад, горе и доле, лево и десно, као и дијагоналне телесне покрете.

У поглављу *Вишemedијска уметност, чула и перцепција*, било је речи о томе да, иако су наша чула усмерена према одређеном правцу (очи и уши су усмерене унапред како бисмо перципирали оно што је испред нас), чула су тако подешена да покретом тела могу да се преоријентишу на друге, удаљене изворе звука или објекте. Мерло-Понти је ову појаву поетично назвао „премештањем погледа”, што данас можемо да назовемо „стабилизатором погледа” (термином преузетим из техничке опреме). Уколико се истовремено крећемо и једноставно окренемо главу на једну страну, тај покрет погледа у себи носи колебање видног поља: објекти остају на својим местима али пошто су за тренутак „вибрирали”.²⁹⁰ Мерло-Понти тај процес приписује урођеним „природним монтажама” психо-физичког субјекта, она је додатак наше „телесне шеме”.

Још у детињству развијамо одређене вештине и навике кроз учење и понављање радњи. Када почнемо да учимо писање већ је завршен процес дефинисања доминантног коришћења руке односно стране тела која је физички и моторички спретнија и коју ћемо у животу и касније више користити. Код леворуких људи, раније је било уобичајено „одучавање”, и наметано је коришћење десне руке. Овај поларитет може да се објасни постојањем снажних образаца у хришћанској култури који је видљив у тумачењу односа леве и десне стране на примеру илустрација Бога који показује небо десном руком, а пакао левом.²⁹¹ У сваком

²⁹⁰ Merlo-Ponti, *Fenomenologija percepcije*, 72.

²⁹¹ *Rečnik tela*, urednici Anrije Bernar i Žil Boeč (Beograd: Službeni glasnik, 2010), 247.

случају, то значи да се у детињству путем социјализације повинујемо друштвеним правилима у начинима на који ћемо надаље користити своје тело, без идеје о могућем каснијем унапређивању друге стране и запостављених функција. И у другим културама се показивао овај поларитет са циљем супротстављања два принципа: мушки, као надмоћан, снажан, десни насупротив женском, као слаби, потчињен, леви.²⁹² Са тим у вези, одређени психомоторни недостаци као што су дислексија, муцавост или тешкоће у моторичкој координацији до недавно су били приписивани леворуким људима, али је ово становиште данас напуштено.

Новија истраживања латералности на примеру моторичких вештина код спортиста, потврђују предности код особа чија је лева страна тела израженија, управо због предности коју даје десна очна премоћ. Ова предиспозиција користи десну страну хемисфере мозга која је специјализована и за управљање реакцијама које се прилагођавају визуелним сигнаlima у простору акције.²⁹³ Одучавање и специјализовање страна тела значи да постоје могућности за дисциплиновање начина на које реагујемо, односно како обављамо одређене моторичке радње.

Читавог живота се бавим физичким активностима, почевши од истраживања покрета и плеса, до практиковања јога техника. Са тим у вези, истражујући и посматрајући везе спољашњег доживљаја и унутарњег, телесног реаговања, и у визуелним уметностима су ме интересовале могућности испољавања унутарњих и физичких процеса у видљивом свету ликовног дела. То значи да дело неће имати само вредности које посматрач уноси, већ подразумевам директну спознају да сви видимо различито, односно да смо на трагу схватања и прихватања различитости.

Двострано у оквиру телесног у овом раду се појављује на следеће начине: истовременим коришћењем обе руке током покрета при цртању и истовременим коришћењем снимача слике и звука.

²⁹² *Rečnik tela*, 247.

²⁹³ *Rečnik tela*, 248.

а) Истовремено коришћење обе руке током покрета при цртању

У искуству визуелног и креативног рада увек су постојали периоди током којих сам истраживала релације и везе између ритма телесног покрета и цртане или сликане површине. Истовремено коришћење обе руке током цртања и сликања почела сам да практикујем током основних студија. Овај начин рада је продужетак мог раног интересовања за покрет и плес, којима сам се бавила више година. Почетни радови су имали третман вежбе, циљ ми је био да ослободим линију геста који ми је био неопходан за слику на већем формату и овладавањем већих површина из једног потеза. Радови су били на папирима великог формата, углавном квадратног облика, димензија 150 x 150 цм. Ови радови нису самостално приказивани већ су служили као средство вежби за даљи рад на слици и цртежу.

Затим сам испитивала ритмику и координацију цртања истовременим коришћењем леве и десне руке. Користила сам бројеве и задате временске ритмове током којих бих имала тачно одређено време за потез. До ових задатака сам дошла спонтано, јер сам желела да испитам различитост у непосредности коришћења слободних потеза између доминантне и друге руке. Као резултат, ове вежбе су у многоме ослободиле гест који ми је помогао у слици и цртежу, и додатно су синхронизовале мање доминантну моторичку страну.

При истовременом цртању са обе руке дешава се занимљив процес који није уобичајен при свакодневном коришћењу доминантне руке. При оваквом раду, мозак је у почетку збуњен пред задатком двоструке информације коју треба да обави. Сам резултат не мора бити импресиван у уобичајеном визуелном смислу. Међутим, временом се пажња изоштрава и овладавање процесом постаје могуће.

При истовременом цртању, држим материјале у обе руке. При том, задајем себи одређене параметре које ћу изводити. Некада то може бити ритмички низ бројева у временски ограниченом трајању, затим идеје о објекту који је близу или далеко, потез који је кратак или дуг. Задавање параметара може бити различито усмерено или спонтано. Бројчани, звучни или ритмични низ пратим на основу откуцаја срца и динамике кретње коју желим да успоставим током

рада. Некада спроводим ове задатке наизменично једном руком па поновим другом, а некада их изводим истовремено. Често се држим огледалске симетрије у извођењу, односно оно што изведем једном страном, покушавам да изведем и другом.

б) Истовремено коришћење снимача слике и звука

Природан след истраживања и искуство за истовремено праћење координације покрета довело је до употребе технике на сличан начин. Методу истовременог снимања белешки спроводим тако што при одређеном покрету држим два снимача звука или слике и при том водим рачуна о физичком покрету који изводим истовремено покушавајући да пратим шта снимам као резултат. Несавршена могућност да истовремено и снимимо и репродукујемо довела је до неких резултата који су сада саставни део докторско-уметничког рада. Више о овој методи биће речи у делу под називом *Метода белешке*.

Примери претходних радова

Поменућу неке од радова које сам извела у претходних двадесет година из којих могу да се сагледају моја интересовања и резултати у испитивању релација покрета и визуелног резултата. Такође ћу навести примере различитих кинетичких, односно сензо-моторичких вежби које сам практиковала а чији је резултат видљив у данашњим радовима.

Слике, 1996–2016.

Најранији радови потичу из 1996. године и представљају слике малог формата квадратних димензија. Основу ових радова чини стилизовано, шематизовано људско лице које је сагледиво са свих страна формата. Квадратни формат омогућава равномерну ротацију и једнаку сагледивост елемената композиције са различитих страна. Истраживала сам различите изразе лица и уочљивост теме слике са све четири стране. Од ових радова сачувани су слика *Каледиотоскоп* и друге *Четворослике*. И остале слике из овог периода могу да се гледају са бар две стране.

Четворослика, 150 x 600 цм, 2001.

Први и једини јавно изведени рад већих димензија звао се *Четворослика*, био је изведен током *Бијенала младих* у Вршцу, 2001. године. Рад се састојао из четири панела од којих је сваки био величине 150 x 150 цм. Панели су били припремљени за обострани рад, укупна радна површина се састојала из осам површина на којима сам цртала. Користила сам црну и белу боју и црвене акценте. У једној позицији панела они су представљали затворену четвоространичну површину унутар које сам била затворена и у којој сам цртала наизменично напред, назад лево и десно односно десно и лево. У следећем поретку панела, он је стајао растворен, и тада је чинио површину 150 x 600 цм, и на њој сам цртала по целој површини. У овом раду сам испитивала релацију тела у затвореном простору и тела на отвореној површини. Истовремено је сваки део означавао унутрашност и спољашњост једног истог објекта – слике.

Резултат рада биле су композиције од који свака представља посебну целину: спољашња – отворена композиција садржала је дугу линију као централног носиоца композиције, а друга, унутрашња, представљала је четири засебна дела од којих је сваки имао свој ритам као одраз позиције тела испред, иза, лево и десно. Рад није сачуван, а искоришћен је као градивни материјал који је касније користио један од кустоса уметничке манифестације.

24 сата слика, перформанс, Нови Сад, 2002.

Рад *24 сата слика* био је замишљен као испитивање несталне пажње посматрача. Композиција се састојала од два платна димензија 100 x 130 цм и два платна 50 x 65 цм. Формати су омогућили више различитих заједничких компоновања, па је тако перформанс био замишљен као јавно рекомпоновање платана на различитим местима новосадског потходника, током двадесет четири часа у једном дану. На сваких шест часова, почевши од поднева једног дана, мењала сам композиције у односу на стране света (исток, запад, север, југ), на поду и зидовима и посматрала реакције пролазника. Показало се да је пажња непостојана, и да је неочекиваност појављивања слика изазивала више изненађења и непријатности него заинтересованости пролазника. Стога је читава акција попримила квалитет герилске уметничке интервенције у граду

него што је изазвала интересовање. Рад је изведен током ИНФАНТ фестивала, 2002. године.

Циклус цртежа *Одсуства* 2010–2014.

Циклус је настао током дужег временског периода методом надовезивања и одузимања цртаних делова. Сваки почетни цртеж садржао је наговештај недостајећег дела, који се огледао у пресеченим деловима композиција који су онемогућавали коначно сагледавање основног цртежа. У основним деловима композиције биле су представљене фигуре или делови фигура тела, објекти и текст, односно делови текста. Одсуством видљиво представљених целина, телесних и значењских, подвучен је недостајући осећај повезаности и целине цавременог појединца.

Служила сам се варијацијама које су произилазиле из асоцијација током цртања. На пример, ако би се током рада указала прилика да рад наставим другачије, одмах бих израдила нову верзију и наставила независно на њој. На тај начин, добијала сам различите исходе цртежа који су имали исто полазиште. Затим, стварањем вишеструких варијанти основне композиције, добила сам и вишеструка решења у изгледу завршних композиција.

Важан сегмент ових радова је празнина, односно рад са белином површине која је основа композиције. Белине различитих цртежа међусобно се надовезују и чине посебан елемент унутар укупног сагледаног простора. Белина површине представља потенцијал: белина је простор мисли, медитације и позив на испуњење фрагмената у виду физичког и метафизичког значења. Вишеструке варијанте овог рада омогућавају нове поставке и могућност да се у свакој новој поставци варирају композициона решења. Рад је приказан на заједничкој изложби са уметницом Јасном Гулан, под називом: *Смрт и девојка и друга Одсуства*, у Савременој галерији у Зрењанину, 2014. године.

Принцип случајности и пронађеног- затеченост постојећег призора или звука кроз случајност и пронађено као метода рада

Шире схваћена, идеја о двостраном се надовезује и на принципе случајног открића током уметничког процеса. Због тога уводим нађене објекте и уличне призоре (отпаци, излози, садржај трафике) као затечене контексте које стварају људи и који су део визуелне свакодневице са којом живимо, поред које пролазимо и коју констатујемо само крајичком свести као прљаву, одбачену и ничију. Простори које чине одбачени предмети представљају један од симптома одсуства колективне одговорности и истовремено систем који опстаје у нашем визуелном окружењу који за узврат пружа основе исте такве естетике коју усвајамо самим игнорисањем њеног постојања. Одбачене гуме, најлонске кесе на дрвећу, остаци хране и сви други одбачени предмети као и њихов поредак посматрала сам као симптом насумичних поредака, што сам бележила на фотографијама, током година.

Пронађено претпоставља случајност боравка у одређеном тренутку и на одређеном месту. Парадокс одабирања случајно затеченог предмета (или фотографисаног тренутка) значи да нас управо одређени приказ или предмет одваја од нашег тренутног окружења, и тргне из свакодневице у баш том, одређеном тренутку. Одабиром предмета или приказа или фотографишући приказ *узимамо* тренутак и заустављамо наше сопствено време, и тиме га означавамо. У међувремену, пронађени предмет може и даље да постоји у некој фијоци или меморији фотоапарата све до поновног тренутка његовог „открића”. Шта ћемо и да ли ћемо од њега нешто начинити, зависи од нас.

Имајући у виду да је време стасавања моје генерације било екстремно турбулентно и обележено ратовима, несташицама, забраном путовања, медијском изолацијом и трансформацијом вредности на свим пољима, потпуно је природно и једино могуће: окренути се ономе што је доступно. Ипак, уметничка сцена је била веома жива и разноврсна. У једном тренутку је постојала изузетна стваралачка атмосфера коју је омогућила Биљана Томић, тада запослена као уредница програма у Великој галерији Студентског културног центра у Београду. Она је омогућила читавој генерацији младих уметника да неометано излажу и да самостално организују изложбе, и воде програме на недељном нивоу. Ова посебна атмосфера је омогућила многим уметницима моје генерације пре свега да се повежу, да стекну увид у сопствене

могућности и да активним излагањем практично и критички преиспитају своје ставове. Посебно је важно да је Томићева увек била присутна са конструктивним предлозима, подстицала је на дијалог и критичко промишљање.²⁹⁴

Излагачко искуство се углавном не стиче током студија а једнако важно колико и студије. Пре свега, важно је практично представити и презентовати свој рад а потом проверавати сагледивост и комуникабилност рада, једнако са колегама и са публиком. Прилика коју је пружила Томићева мојој генерацији, показала се за многе уметнике веома корисном јер они данас представљају активне актере уметничке сцене. Многи су такође одустали од уметничког пута, одредивши се за много практичније животне изборе.

Архиве и нађени материјали, 1998–2001.

Још током студија сам сакупљала пронађене и одбачене предмете. У архиви су се налазили разни предмети чија функција више није била могућа (зарђали или криви ексери, делови машина, пропагандни материјали, итд.). Такође сам сакупљала „неуспеле” аналогне фотографије као и предмете и сувенире мојих пријатеља који их више нису желели.

Ове предмете сам класификовала по величини, боји и материјалима. Постепено сам од мањих елемената градила целину по узору на насумично ређане производе који су касних деведесетих били присутни на сваком кораку јер су оне истовремено представљале пресек скромне потрошачке понуде у тадашњем друштву. Понуде у излозима су се кретале од дневне штампе, музике турбо фолк звезда упоредо са кондомима, еротским часописима и средствима за личну хигијену, и играчкама за децу. Овај поредак „невидљивог” у значењском смислу насумично ређаних производа, који су директни одраз друштвеног контекста и одсуства свести о циљним групама које перципирају видљив садржај забављао ме је свакодневно и наводио на размишљање на које начине могу да имплементирам ове принципе ређања и естетику у свој рад. Као резултат овог вишегодишњег процеса настали су радови које сам излагала у *Галерији СКЦ*.

²⁹⁴ Видети више: <https://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/likovni-program/392-lista-realizovanih-programa/12156-lista.html>

Неки радови су такође остали у свесци – објекту – дневнику који комбинује архиву и дневнички запис.

Неботичник, перформанс, Љубљана, 2000.

Током учешћа на фестивалу *МАСКА* 2000. године, имала сам прилику да сарађујем са групом *Shadowcasters* (коју су у то време чинили Катарина Пејовић, Борис Бакал, Пина Сиото). Ова група уметника театарско-перформерског профила, организовала је једномесечни скуп уметника из целог света, међу којима сам била. Током припремне фазе рада, практиковали смо методе невидљивог позоришта.²⁹⁵

Мој рад је био вођени перформанс који је био извођен током фестивала. За рад сам изабрала зграду Неботичника (рад словеначког архитекте Владимира Шубића чија је градња почела 1931. и завршена 1933. године). Здање представља мешавину арт-декоа и неокласичног стила, са комбинацијом стамбених на вишим и пословних јединица на нижим спратовима. По њеном завршетку, ова зграда је била највиша у целој Југославији и једна од девет највиших у Европи. Једну од специфичности њене архитектуре представља и спирално степениште које повезује све спратове и чини унутрашњост зграде. На врху зграде се по плану налазио видиковац са кафе-рестораном који је био отворен за јавност. У време када се одвијао фестивал, зграда је била напуштена а њен видиковац је био затворен за посетиоце. По усменој причи, судбина зграде је имала сличну судбину многих јавних здања током периода ратова у бившој Југославији, па је тако у једном периоду кафе-ресторан био окупљалиште војних резервиста. Једном приликом неки од војника је себи одузео живот скоком са врха спиралног степеништа и завршио тачно на месту одакле почиње степениште које повезује читаву зграду.

Узимајући ову причу за основу, осмислила сам рад који је био заснован на обрнутом броју и паду. Спратност зграде износи укупно десет спратова, али са

²⁹⁵ Бразилски позоришни уметник, теоретичар драме и активиста *Augusto Boal* развио је форму *невидљивог позоришта* током шездесетих година у Аргентини, на искуствима хеленинга. У почетку, циљ је био да се укаже на класне разлике, да би се створио простор за дискусију. Потом, перформанси се изводе на местима која су неочекивана за извођење (јавни простори), и не позивају посматраче на учешће. Због тога посматрачи често нису свесни да присуствују извођеном раду, већ су уверени да је у питању стварни догађај.

додатним степеништем има укупно дванаест, што сам у раду поставила као сразмеру укупном броју животних година једне особе (јер је 12 дељиво са 4). Тако сам поделила по три спрата за периоде: детињство, младост, одрасло доба и зрело доба, и свакој фази сам прилагодила одређену тему и причу коју сам причала посетиоцима. Током перформанса сам водила публику у обрнутом смеру – од доле према горе.

Вечерас, фотографије, објекти, 2007.

Следећи рад у ком сам користила принципе истовремене вишезначности и комбинаторику је рад *Вечерас*, из 2007. године. Рад је био изведен у две верзије: као фотографска инсталација и као објект са седам коцака.

У првој фази рада прикупила сам различите *смс* поруке које су ми проследили пријатељи. Потом сам фотографисала и модификовала фотографије на рачунару, тако да је свака порука изгубила свој основни смисао и садржала је само основу првобитне целине. Поруке су биле истргнуте из основног контекста и добиле су нова значења. Потом сам израдила квадратне формате фотографија које сам поређала у редовима 4 x 5, чиме је укупна композиција била сачињена од двадесет фотографија. Рад је био постављен тако да је било могуће уздужно и хоризонтално ишчитавање порука, чиме су се добијале вишесмислене реченице. На овај начин, истргнут из контекста, текстуални фрагмент је добио потпуно ново значење у зависности од физичке позиције у ком се налазио у том тренутку. У другој фази израдила сам коцке од медијапана на чијим су се страницама налазили фрагменти *смс* порука. Укупно је било седам коцака са порукама на шест страница. То значи да је комбинаториком било могуће израдити 279.936 реченица, а публика је активно учествовала у премештању коцака. Рад је био изложен на изложби Миксер фестивала и Ремонт галерији.

Један дан испред атељеа, реконструкција призора, објект, 2013.

Овај објект се састоји из различитих пронађених делова и приказ је реконструкције нађеног призора. Сломљена дугмад, игле, рајсфершлуси, спајалице и конци, сви нађени материјали представљају отпатке из тада, оближње кројачке радње. Визуелна ситуација коју сам затекла испред атељеа илуструје читав низ акција које су се „невидљиво” догодиле пре мог доласка.

Невидљиво и скрајнута активност за актере, постала је видљива и материјализована акција за мене. Прво сам фотографисала овај затечени поредак а потом сам га излила у гипсу по истом поретку како је првобитни призор изгледао. Рад чини формалну реконструкцију затеченог призора у виду одливка у гипсу чија је површина слична површини бетона, односно накнадну реконструкцију насумично створеног и скрајнутог призора. Рад је представљен у форми диптиха на изложби *Dislocated Materails* у Галерији Ремонт у Београду.

Серија радова *Друго*, 2016.

Током 2016. године наставила сам рад са већ сакупљеним нађеним објектима. Основни подстицај за нову групу радова био је мој студијски боравак Јапану, у оквиру ког сам посетила више градова, као и будистичких и хиндуистичких светилишта. Најзначајнији утисак који сам понела је био принцип апсолутне чистоће и уређености у свакодневном животу, али који се добро огледа и у зен баштама. Овај принцип ми је помогао у формирању идеје о двоструком, путем огледалског схватања: колико је у јапанском систему вредности, заснованом на чистоћи тела, који води ка чистоти ума, толико је у нашем друштву принцип „прљавог” и невидљивог повезан са оностраним, неорганизованим и одбаченим ничијим.

У серији радова *Друго*, моделовала сам пронађене материјале, углавном лутака, заједно са другим одбаченим материјалима. Увела сам гипс, жицу као везивни материјал између ових елемената како бих компактније моделовала жељену форму. Као резултат сам добила објекте – асамблаже који су због комбинације фигуралне препознатљивости деловали као мутанти хуманоидних форми, деформисани услед физичке обраде. У овај циклус укључила сам и присуство биљке *Sempervivum tectorum* због визуелне сличности са цветом лотосове биљке која у ликовним представама будистичке традиције представља просвећеност а у нашем друштву има симболику у имену чуваркуће али и корова.

У ово време се коначно дефинисао смисао, израз и језик поставке коју чини мој докторско-уметнички пројекат. Здруженост свих претходних искустава које сам имала у истраживањима, материјалима а такође и изложеност другим

цивилизацијским и културолошким обрасцима утицала на мој садашњи став и уметнички израз.

б) Метода белешке

Белешка је први запис, прво виђење и први утисак. Белешку третирам као одраз мање или више свесних порука које остављамо себи или другима и која у себи истовремено садржи запис тренутних мисли и утисака и могућност будућег развијеног садржаја. Белешка је сама по себи потенцијални градивни материјал која има своје значење. Може бити кратка текстуална, визуелна и недоречена и у себи може да садржи асоцијативно или херметично упутство.

Белешци додељујем вредности самосталног записа који накнадно рационализујемо и учитавамо нова значења. У уметничком процесу може да послужи као важан материјал за даљи рад. У естетском смислу, неформални изглед белешке, када је белешка попут гестуалног трага, углавном је без претензија да буде нешто друго осим себе саме.

– Белешка може да изазове поновно сећање на оно што је непосредно записано, нацртано или скицирано, и као такво забележено. Белешка може да нас подсети на наше запажање о некој особи или предмету (уколико је белешка кроки, цртеж или скица за портрет), пределу или да буде наш текстуални подсетник за догађај који треба да се догоди. Такође, може бити подсетник за информацију коју желимо да запамтимо.

– Белешка може да пробуди сећање на просторе и места у којима смо боравили током бележења, зависи од наше непосредне меморије, али свакако садржи и додатну емотивну, меморијску можда чак и вишедимензионалну основу различитих утисака. Може, дакле, да представља просторни, временски и значењски утисак који смо несвесно сачували, уткан у једној белешци.

– Бележница је „продужетак” себе, дневнички запис свакодневних мисли, доживљаја и запажања.

У дужем временском периоду белешка може да служи као интимни запис унутарњег живота, враћа нас у време када смо размишљали на одређени начин и ако смо у међувремену променили своје ставове упућује нас на наш раст и

промену. Бележницу можемо да тумачимо као сведока промене у мишљењу или пак одраз непроменљивости.

- Белешка као унутрашњост унутрашњости: записано у бележници стоји као нереализовани простор између медитације над идејом (потенцијала) и продукције, односно материјалне реализације,
- Дневничка белешка је архива прошлог и садашњег себе (белешка као запис личног),
- Белешка омогућава увид у ретроспективу идеје,
- Временска одредница белешке: записивањем у бележницу остављамо траг информације за неки други пут, ако се догоди. Насумично записивање гради насумични контекст. Ако некада касније поново отворимо бележницу са другом идејом о томе шта би она могла да представља за нас, можемо лако да се изненадимо када угледамо идеје којима се управо сада бавимо, бележница може да буде средство предвиђања и алатка за употребу случајности.

Линија и белешка

Када покушавамо да опишемо и схватимо свет разумом, ми користимо појмове а када желимо да га опишемо цртежом или сликом ми користимо линије. Линија постоји као појам у математици, геометрији, архитектури, музици, филмској режији, књижевности. Линија означава границе међу државама и народима, линија између поседа и суседа, затворска, болничка линија (овде користимо термин изведен из круга – затворена линија), линија одбране у рату, линија мере. Постоје путање и линије метка и ракете. Линија планета које се окрећу. Исцртане линије на путу за одређивање смера саобраћаја. Стартна и линија циља. Линија између полова Земље, бесконачна линија, дуж, права, полуправа, коса линија, непрекидана линија, кривудава, цик-цак. Блесак грома и дужи водених капљица опажамо као линије.

Свако од нас својим телом непрестано прави замишљене линије трагова и путања које свакодневно прелазимо. Док возимо аутомобил или бицикл, или се налазимо у авиону или трамвају, прелазимо – лебдимо замишљеним линијама у ваздуху. Раушенбергова линија трагова аутомобилских гума. Рукопис је створен од индивидуално обликованог интензитета и кривина линија. Линија ткања,

моделовања глине. Јата риба, армија мрава или селидба птица – у основи садрже тачно одређене путање предвиђених кретања путем линија. Ако покушамо да произведемо звук, мелодију или ритам, такође кажемо да укупна композиција треба да садржи одређене линије: мелодијске, ритмичке, итд.

Линија је путања која гради и објашњава форму и одређује правац и смисао целине. Она представља садржај онога што желимо да саопшtimo. Линија у музици и архитектури и инжењерству је (егзактни) путоказ, конструкција целине. Линија се налази у сусретима двеју површина, које не морају бити суседне већ је довољно да се налазе у истом видном пољу. Контурна линија објашњава облик и повезује планове. Линија је цртачки траг и процес мишљења.

Појам линије користим као везивни елемент између идеје белешке при регистровању покрета кроз тело, око и ухо (чујне слушне сензације). Линија је као појам преузет из основне ликовне дисциплине цртежа и постоји као основни траг који човек утискује у материјалу. Линија има вишеструко појављивање у овом докторско-уметничком раду:

- као изоловани материјализовани траг цртежа, који је продукт превода гестуалне линије цртежа;
- линија коју чини тело путем погледа, коју чини путања покрета тела;
- звучна линија;
- линија идеје која се повезује између радова;
- линија *навикнутог* и *ненавикнутог* погледа, претапање линије у шум.

Звучна белешка

Звучна белешка може да долази самостално или снимљена заједно са сликом (видеом). Током израде пројекта, користила сам снимач звука (*zoom*) приликом сваког извођења рада. Потом, звук је спајан са видео-радом. У зависности од потреба, звук је био накнадно моделован, убрзаван или успораван, а најчешће нису мењане основна садржина и трајање звука. Моделовање звучне белешке се одвијало највише у погледу интензивирања одређених сегмената и ублажавање тонске јачине других. Такође, у већини радова накнадно је додат бели шум, као

елемент помоћу ког се постиже утисак близине или даљине, односно приближавања и удаљавања.

Кинестетичка белешка

Кинестетичка белешка се у овом раду појављује на три начина.

Први начин је бележењем покрета камером и телефоном из руке, током ходања и љуљања и других покрета које изводим док се крећем и истовремено снимам одређени приказ и звук. У овом делу рада кинестетичко је схваћено као последица, снимци настали на овај начин су насумични, ненамештени и непретенциозни. Имају за циљ да непосредно забележе приказ који се налази испред тела који је у одређеном стању покрета. Узимајући камеру као референтну тачку и њене стандардизоване могућности бележења, показујем како је могуће истовремено бележење многоструких информација које при том остају нечитке, мутне. Еквивалентно овоме и наше очи и ум нису у стању да перципирају покретне приказе јер нам је пажња у то време померена на одржавање покрета.

Други начин употребе кинестетичке белешке је током извођења цртачког перформанса који је забележен у видео-раду.

Трећи начин извођења кинестетичке белешке настао је током истраживачког дела докторско-уметничког пројекта, када сам испитивала могућности цртања у простору виртуалне реалности. Примена ове технологије омогућава приближавање и удаљавање објекту који се црта, или улазак у објекат сам. Такође је могуће цртати у свим правцима, висинама и положајима, што омогућава несвакидашњи вишечулни утисак и тренутно забележени просторни гест.

Уочавајући два описана основна принципа у раду, поделила сам и докторско-уметнички пројекат на две целине. Ова потреба се надовезала на природу радног процеса који је двојак и који се прожима током година у различитим радовима и свакако представља доследност у изради и поетици али и непредвидивост креативног циклуса. Важност резимирања вишегодишњег

уметничког процеса донела ми је извесни степен ослобођења у раду јер је временска дистанца омогућила прецизније сагледавање узрока и реализације радова. Стога је природна подела докторско-уметничког пројекта на две целине подразумевала излагање две целине: једну са објектима – цртежима мањег формата, а другу са видео-радовима и изведеним цртачким перформансом.

IV АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА

Практичан део докторско-уметничког рада одликује динамички процес који почиње анализом теоријских поставки и њихове практичне примене, видљивости и јасноће у уметничком раду. У поглављу *Методолошка разматрања* објаснила сам да је основна препрека у изради докторско-уметничког пројекта та што је тема уметничког рада истовремено предмет уметникових најсуптилнијих осећања и интересовања, док су теоријски и други аспекти из литературе ствар знања и информације изван уметника, који захтевају потребно време да се сазнајни процес преиспита, сложи и усвоји, како би могао и практично да се примени у уметничком раду. Стога је и мој докторско-уметнички процес прешао комплексну путању од практичног рада у материјалима и различитим медијима, преиспитивања теоријских поставки, што је подразумевало непрестане преправке, одбацивања вишка елемената рада и коначно усаглашавање елемената и значења који чине коначни рад.

Докторско-уметнички пројекат је подељен на фазе због природе радног процеса за који се показало да је двојак, односно због начина на који сам у практичном смислу обрадила тему. У опису радне методологије показала сам на који начин се преплићу различити аспекти рада. Стога је подела докторско-уметничког пројекта на две фазе подразумевала и две изложбене целине: једне са објектима и цртежима мањег формата, а друга са видео-радовима, звучном инсталацијом и изведеним цртачким перформансом.

I Фаза рада: објекти и цртежи

Прву фазу рада чиниле су скице, фотографије и првобитни видео-радови које сам радила на почетку докторских студија, 2013–2015. године. Кроз различите теоријске анализе, истраживала сам концепте о пореклу и јединству чула, утицаје технологије на чула и перцепцију, порекло појмова монтаже, шума и тишине у праксама савремених уметника и одраз и видљивост ових поставки у различитим уметностима и у свом досадашњем раду. Тему покрета и погледа сам поставила као покушај да кроз различите медије истражим како се ови појмови односе у уметничком језику. Релације: горе и доле, лево и десно, право

и кривудавао, означавају парове кроз које се остварује динамика кретања и погледа у формалном, визуелном, звучном и метафоричном смислу.

Потреба за сагледавањем дводимензионалних форми са све четири стране површине, прерасла је у моделовање објеката који такође могу бити вишеструко сагледани и постављени. Моделовање облика вајарским средствима припада ликовним уметностима а уметнички поступак наизменично постоји између тактилне обраде и визуелне проверљивости резултата. Овај догађај тумачим као трансфер истраживања идеје из дводимензионално – визуелно обликовног у тродимензионално – тактилни и због тога ова целина представља прву фазу рада на теми у вишемедијском смислу.

Стога сам прву фазу посветила формалном приказивању покрета. Представљање покрета фигуре у дводимензионалном и тродимензионалном облику по природи ствари подразумева заустављен тренутак покрета, а не покрет сам. У изабраном медију скулптуре могуће је представити само један изабрани сегмент покрета, акцентујући потенцијал покрета који форма наговештава.

Истраживање сам почела од једноставних представа покрета тела у медију цртежа и скулптури. Кренула сам од проналажења елемената чија материјалност сугерише врсту покрета уз сведеност форми или минимума препознавања до визуелно препознатљивих хуманих форми. Потом сам употребила поступак монтаже. Први радови су заправо представљали асамблаже сачињене од различитих нађених материјала, делова техничких елемената, дрвета и старијих радова од гипса. Брзо се показало да комбиновањем материјала визуелни језик пружа компликованија значења од оних која су ми била потребна па сам постепено почела да моделујем форме које су ми биле потребне ради непосреднијег значења.

При почетном моделовању вајарске глине, сусрела сам се са проблемом статике која омогућава стабилност фигуре. Како су фигуре биле у обрнутим положајима (стој на глави), требало је да нађем начин да ослонац буде само на једној тачки, баш као што сама позиција телесног положаја налаже. Израда жичаних

конструкција које представљају носећу основу за глину, помогла ми је и у каснијем поједностављењу форми. Унутрашња, невидљива конструкција скулпторског облика у себи садржи сведену идеју маса које долазе одоздо. Затим сам се посветила узимању калупа из моделарске глине. Направила сам неколико форми чији су одливци били неопходни да бих их комбиновала у следеће радове. За то сам користила гипс и силиконску масу. Потом, када сам добила више одливака који су имали заједничку основу у виду оригиналне фигуре тела, приступила сам поступном моделовању сваке фигуре понаособ.

Анализирајући добијене фигуре и њихове форме, уочила сам да у зависности од позиције у коју су постављене, оне пружају могућности за другачија значења. Из једнаких основних калупа сам тако добила следеће позиције: фигура која стоји на глави је заправо постала фигура која пузи – хода четвороношке, фигура која се држи за врх стуба и фигура која иде на доле. Затим фигура која стоји на глави у раду *Атерирани који светли* (илустрација 13) и *Два простора – истовремено лебдење* (илустрација 8) имају заједничку основу истог калупа али су постављене у позиције другачијих значења. На овај начин сам једноставном променом физичке позиције фигура утицала на промену њиховог значења уколико их само посматрамо као спољашње позиције објеката који нешто представљају. Тим поступком подвлачим уобичајену позицију посматрача и односа према виђеном објекту. Видимо, гледамо и тумачимо увек из сопствене позиције субјекта коме је видљив свет дат на располагање и тумачење.

Постоји још један аспект сагледивости радова. Ако телесне позиције послуже као повод за нас да замислимо могући опсег погледа ових фигура, видећемо да на тај начин оне могу да пруже другачија сагледавања и буду читљиве као одрази психичких стања и радњи које симболишу фигуре. Фигуре стога некада означавају усредсређеност и психичку стабилност (стој на глави), некада загледаност у себе (*Буда из гуме*), манипулацију и опчињеност (*Златна птица*) или изгубљеност и равнодушност (*Атерирани који светли*), заокупљеност циљевима (*Освајачи невидљивог*) или сизифовско стрпљење (*Фигура која гледа испред себе*).

Читљивост поменутих унутарњих покрета је иначе тешко видљива без спремности да будемо заинтересовани за уметничке намере. Другим речима: да посматрамо друго, односно субјекат, као да смо сами објекат посматрања. Помињем психолошки аспект уосећавања јер верујем да је искуствено пожељан при сваком перципирању уметничког дела.

Изложба Покрет и поглед, прва фаза докторско-уметничког пројекта

Прва фаза докторско-уметничког пројекта је приказана на изложби у Галерији Дрина у Београду која је трајала од 18. IX до 09. XI 2018. године. На изложби је било представљено десет објеката: скулптура, десет цртежа (формата 21 x 30 цм), четири цртежа (формата 42 x 59,4 цм) и један објекат који представља целину заједно са видео-радом и ЛЕД диодама (променљивих димензија).

Прву групу радова чине објекти, асамблажи и медијски комбинован рад, који у себи садрже фигуралне композиције. Визуелна препознатљивост форми ми је послужила, на почетку израде изложбе, да бих путем формалних препознатљивости фигура и њихових телесних позиција, односно телесних аспеката указала на позиције њихових погледа. Тема погледа се на овим радовима ишчитава као физичко идентификовање места, висине и праваца на којима се налазе фигуре. Ова група радова се надовезује на моја претходна искуства и рекомбинације нађених предмета и сегмената одбачених ствари (илустрација 1).

Другу групу радова чине геометризоване форме линија. У њој се налазе две групе цртежа и група објеката. Цртежи представљају гестуалне композиције и вежбе које спроводим мењајући брзину и динамику током цртања. Приказани цртежи су само део велике серије које сам радила током последњих година, и приказују континуитет гестуалног записа, контролисани брзи цртеж и рукописни карактер. У заједничком представљању ових радова, намера ми је била да прикажем истоветност изгледа визуелних форми и њихових порука, без обзира да ли радови користе визуелно препознатљив фигурални приказ или визуелно – апстраховани. Показало се да је утисак покрета једнако читљив, и да је динамика у обе врсте радова једнако успостављена (илустрација 2).

Објекти-линије су просторни продужетак ових цртежа, и такође стоје као апстрактна надоградња поједностављених фигуралних скулптура које сам радила. Основне скице представљају сусрет тела са овим материјалима, то значи да сам сваки рад започињала на основу физичких могућности да обрадим, савијем и моделујем материјале. У почетку су форме биле мале и од материјала којима сам до тада радила (гипса и жице), а потом сам их повећала до већих димензија. Испоставило се да су овако увећане скулптуре материјално захтевније и претпостављају боље познавање вајарских технологија али и да њихов утисак постаје другачији. У радовима сам користила стиродур, дебљу жицу и снажнију конструкцију, гипс, дрво и друге материјале.

Радови:

Рад *Буда из гуме* (илустрација 3), је настао као комплексна мешавина асамблажа и различитих референци. Пре свега, рад је продужетак претходних коришћења нађених и одбачених предмета и њихових смештања у нови контекст. Један од основних естетских узора је невидљива улична естетика у којој се одбачене искоришћене гуме користе као конструктивни елемент.

Буда из гуме представља идеју о медитативном кретању интроспективног погледа, који претпоставља физичко мировање као основу за достизање унутарњег мира. У симболичком смислу статична фигура Буде стоји као знак за одсуство физичког покрета и упућује на покрет који се тиче унутрашњег: интроспекције, мира, успореног посматрања времена, док биљке расту и заливају се. *Буда из гуме* представља ироничну балканску зен башту, немогућност постизања истинског просветљења и мира у свакодневном визуелном, еколошком и менталном загађењу окружења. Гума представља чест одбачени предмет који поприма накнадно наметнуте функције. У нашој средини може да послужи као потпора за саобраћајне ознаке, као жардињера за градске биљке или као седиште за љуљање. Биљку *Sempervivum Tectorum* (чуваркућу) сам изабрала због њене домаће распрострањености али и визуелне структуралне сличности са биљком лотоса, која у будизму има симболику просветљења. Чуваркућа има виталне карактеристике за преживљавање, и у народу се користи као лек.

Кружни елемент гуме асоцира на кретање, а у контексту са симболичким присуством Буда сугерише на животни циклус обнављања. Гума такође представља омаж уметницима Нам Џун Паику (*TV Buddha*, 1976) и Роберту Раушенбергу (*Monogram*, 1955–59).

Композицију *Освајачи невидљивог* (илустрација 4), чини вертикална конструкција од картона и метала на коју су придодате две фигуре од гипса. У дну конструкције се налази екран са кратким видео-радом *Ходање*, који иде у круг. Сваку фигуру осветљава по једна засебна ЛЕД диода која реферише на загледаност у сопствену светлост и њено исијавање.

Рад карактерише намерна супротстављеност статичне и динамичне форме које представљају објекти, светлост и видео-рад јер и у свакодневном окружењу најчешће перципирамо ситуације које су наизменично статичне и у покрету. Такође, у овом раду сам повезала замишљене визуре статичних фигура које иду у супротним правцима са видеом у ком видимо само различите путање случајног узорка људи који ходају у једној свакодневној ситуацији.

Ако се замишљено поставимо на место фигура, схватићемо да њихов унутрашњи поглед и свет не иду даље од непосредне близине и да контекст (пењање и спуштање) не утиче на њихов покрет и поглед: оне су замрзнуте у приказ пред собом. Видео-рад је заправо видео-белешка у којој су снимљене групе људи различитих узраста који ходају у свим правцима. Звучни запис прати динамику ходања са снимка, и накнадно је појачан како би истакао шум који се створио током снимка.

Рад функционише на релацији физички статичног, загледаног у себе и физичку покретљивост заједнице као непрестану појаву. Свако људско биће представља универзум за себе, а истовремено сви чинимо већу заједницу и целину која се непрестано креће, вибрира и мења. Релација индивидуалног и групног, може да се ишчитава и као симбиоза оних који предњаче у односу на заједницу групе и оних који нису свесни промене. На овај начин повезујем индивидуално кретање (фигура) и друштвено кретање (видео-рад) које је непрестано, мешовито и динамично, и при томе повезујем две кретање: вертикалну као друштвени или

индивидуални напредак, у односу на хоризонталну кретњу која је непредвидива и динамична. Физичке кретње људи из видео-рада здружено стварају звук који се уз жамор, вику и ходање претварају у јединствен звучни шум.

У раду *Златна птица* (илустрација 5), првобитна форма главе четири пута је мултипликована и потом постављена у јединствени низ глава које су усмерене према горе. На врху објекта се налази птицолика фигура обојена у златно док пружа стилизовану руку (крило) према небу. Једноставном читљивошћу репетативних форми представљен је идеолошки оквир хипностисаног погледа и усмерености на вођство једне фигуре која је постављена на врх низа фигура. Златна фигура је недодирљива од стране следбеника који и немају делове тела којим би учествовали у било којој другој акцији осим следбеничке и посматрачке.

По визуелном језику овај рад користи другачије значење од примењеног на осталим радовима по једноставној наративности која је лако читљива.

Обрнуте фигуре, различите димензије, 2016–2018.

Обрнути јога положај (илустрација 6), стој на глави представља једну од важнијих вежби код јога практичара. У овој позицији особа треба да балансира ослоњена на своје теме, да успостави нормални ток дисања, и да борави у положају колико јој је пријатно. Постоје различите варијанте придржавања рукама, или рукама са раменима.

Обрнута позиција истовремено представља знак за онога који гледа у фигуру као објекат призора, док онај ко се нађе у позицији треба свесно да контролише кретње погледа, јер и од његове усмерености зависи извесност баланса. Поглед у овом случају омогућава стабилност укупне телесне позиције и самим тим веома снажну и невидљиву тачку ослоњања изван тела.

Обрнуту позицију тумачим као склад свесности управљеног погледа споља у односу на свесност контроле унутарњих процеса која споља тумачена (сагледана) изазива огледалску реакцију код посматрача.

Фигура која гледа испред себе (илустрација 7), представља једну од верзија фигура које се налазе у другим радовима. Као што сам објаснила, из истоветних калупа сам правила одливке нових фигура које сам потом различито моделовала. Композиција се састоји из женсколике фигуре која хода четвороношке, односно пузи. Уместо подлоге, испод ње се налази модел мердевина. Измештањем мердевина на хоризонталну основу, уместо основне вертикалне, негира се значење покрета које је у њеној основној функцији (пењање и спуштање). На овај начин имамо предмет изван функције и фигуру која стабилно стоји на четири тачке ослонца, а при томе се ништа не догађа. Једино што би сугерисало могући покрет била би позиција главе односно очију, али се ни то не догађа. Стога ова форма сугерише тренутак упитаности и пролазности.

Два простора – истовремено лебдење (илустрација 8), повезује две фигуре које су одливане из истог калупа са малим варијацијама при накнадној обради. Фигуре су са унутрашње стране повезане жицом, односно кружницом гуме, и истовремено представљају продужетак једне и друге, визуелно креирајући целину.

На први поглед, фигуре паралелно лебде у визуелном продужетку, око осе коју чини гума. Потом, између њих се апстраховано ствара динамички покрет јер гума, као точак и кружница сугерише кретњу према напред (према посматрачу у овом случају).

Оне могу представљати јединство двострукости у оквиру једног и заједништво супротности у одређеном тренутку левитације. Спој хоризонтале и вертикале остварује динамику потенцијала промене, ванвременост и понављање животних циклуса.

Звезда на асфалту (илустрација 9), симулира тренутак ухваћеног покрета током физичког обртања преко руку. Фигура је представљена као статична композиција у којој је њена маса ослонца на једној руци. Рад је изведен од папир машеа и битулита, који је потом запаљен. Половина фигуре је изгорела и претворила се у угљенисану масу док је друга остала цела. Укупна форма фигуре је остала

нетакнута, ватра је случајно на половини процеса била заустављена, као што се дешава при претпостављеној представи физичког тренутка баланса при прављењу звезде.

Цртежи (илустрације 10 и 11), избор из серија цртежа представља низ истраживања експресије геста, ритма и бројева. Кружнице, истовремено цртање са два материјала у обе руке, при минимално одређеном времену, довели су до радова који на најнепосреднији начин показују елементарни рукопис геста. Елементи ових радова су кратка, дуга и спирална линија, као и линије које се мноштвом претварају у површину. Овај методолошки низ је описан као радни поступак у поглављу *Методe уметничког рада*.

Линије – скулптуре од жице (илустрација 12), настале су као истраживање природног продужетка при покретима који постоје приликом савијања жице. Скулптуре су настале превијањем жица дебљине 3мм, стиском руку у различитим телесним положајима. Група линија стога представља остатак, траг физичких кретњи у релацији са материјалом. Истовремено, коначним изгледом упућују на гестуални траг цртежа који су саставни део овог циклуса. Линије су двоструко опредељене, визуелно потврђују рукопис геста који настаје у цртежу, а истовремено приказују физички процес моделовања између тела и материјала.



1. Поставка изложбе **Покрет и поглед**, Галерија Дрина, Београд. Фотографија: Ивана Томановић



2. Поставка изложбе Покрет и поглед, Галерија Дрина, Београд. Фотографија: Ивана Томановић / ДБС



3. Буда из гуме

(гума, метална конзерва, *Sempervivum Tectorum*, дрво, пластика, тканина, гипс, пецарошка варалица, декоративно камење)

47 x 10 x 10 cm, 2016.

Фотографија: Влада Поповић



4. Освајачи невидљивог
(картон, гипс, ЛЕД диоде, боја, таблет), 90 x 50 x 20 цм, 2016–2018.
Видео-рад Ходање, 2', снимљен Хигасхиуама-Ку, Куото, Јапан, мај 2016.
Фотографија: Влада Поповић



5. Златна птица
(жица, гипс, папир-маше, канап, боја, картон), 188 x 18 x 18 cm, 2015–2018.
Фотографија: Влада Поповић



6. Обрнуте фигуре (гипс, жица, боја), различите димензије, 2016–2018. Фотографија: Влада Поповић



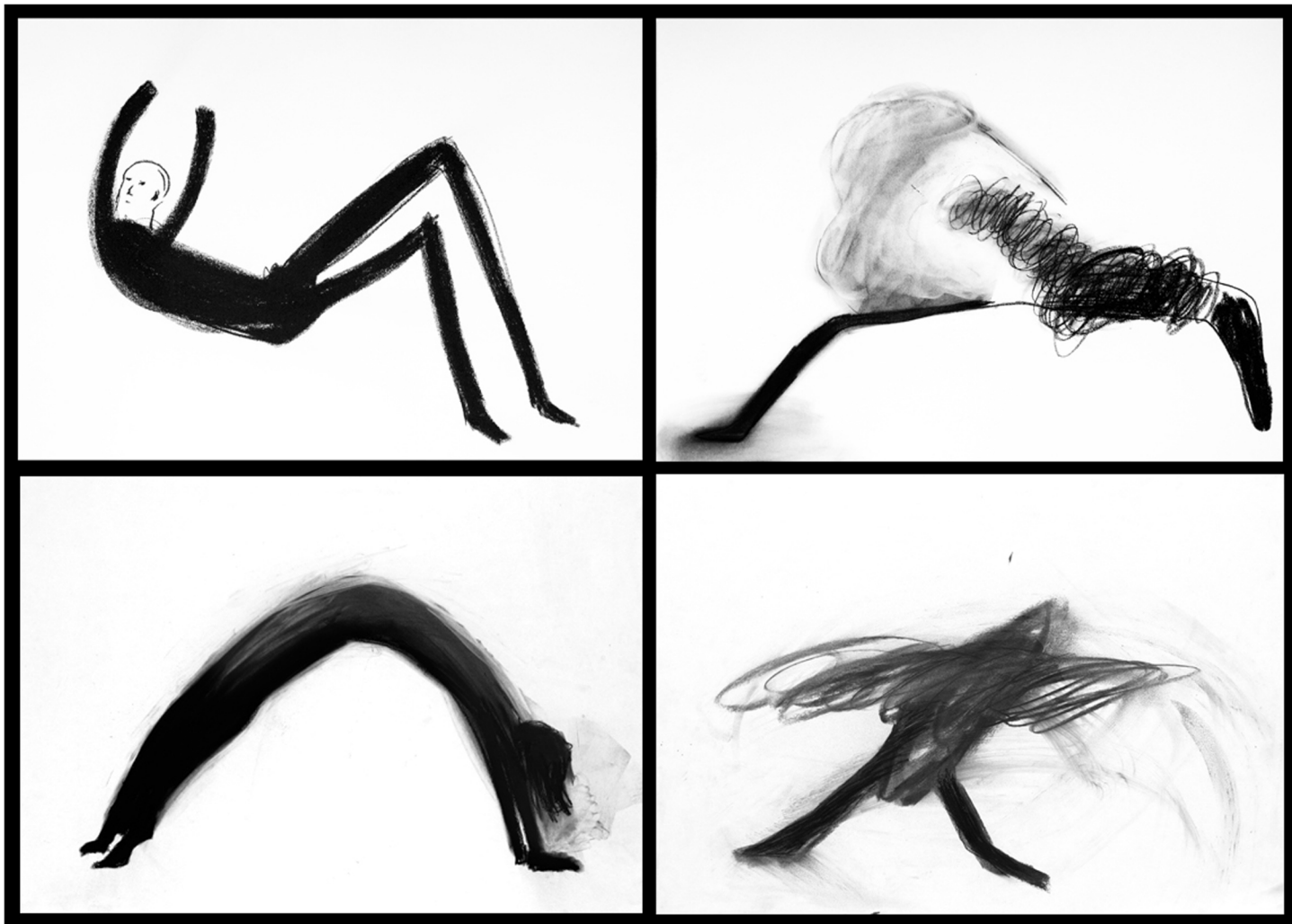
7. Фигура која гледа испред себе (гипс, жица, боја), 31 x 10 x 11 cm, 2016–2018. Фотографија: Ивана Томановић



8. Два простора – истовремено лебдење (гума, гипс, жица, боја), 26 x 75 x 26 cm, 2018. Фотографија: Влада Поповић



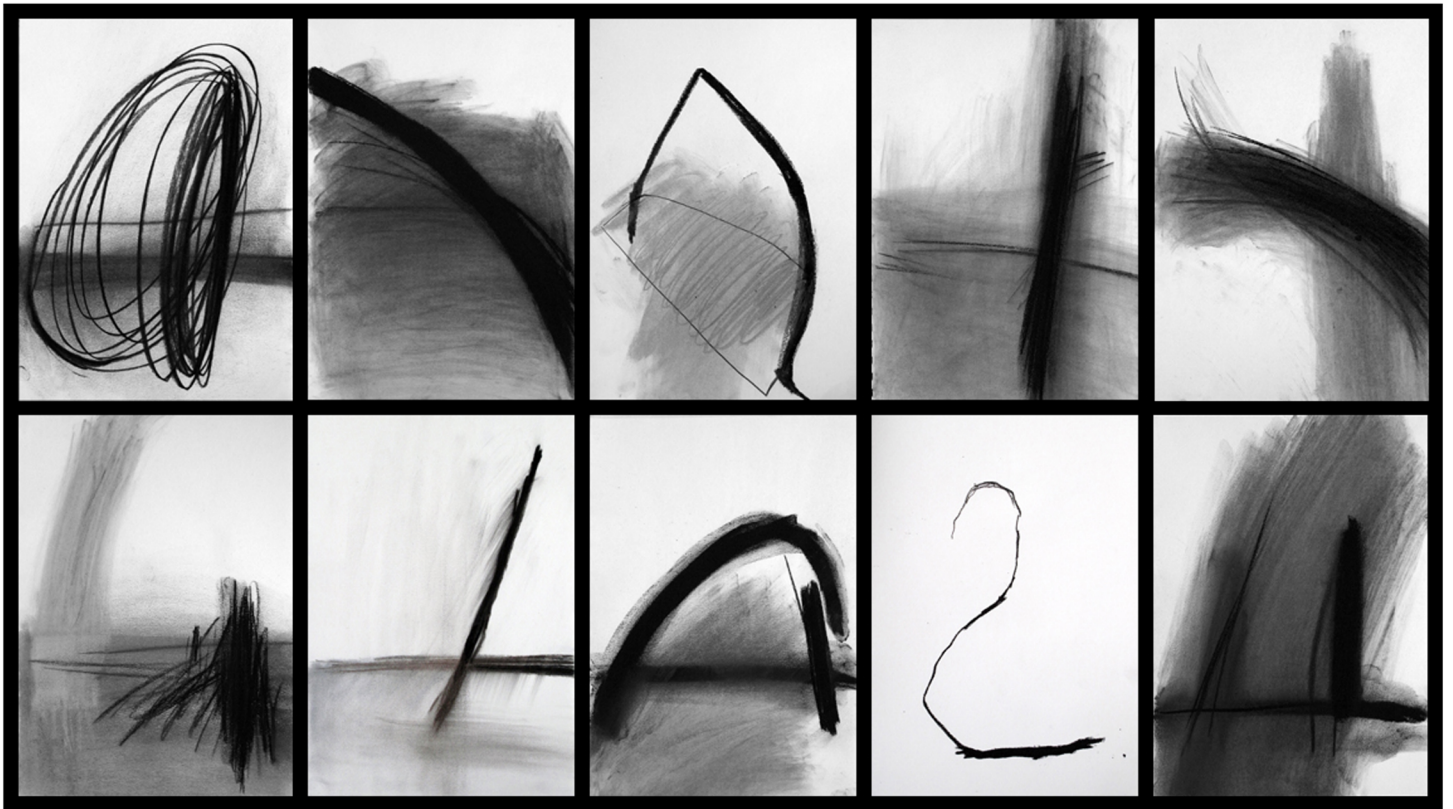
9. Звезда на асфалту (папир маше, битумен, жица, декоративно камење, боја, стиродур) 50 x 46 x 34 cm, 2017–2018. Фотографија: Влада Поповић



10. У Балансу II, Тело у покрету, Мост II, Брзи Анђео

(угљен на папиру), 42 x 59,4 цм, 2016–2017.

Фотографија: Влада Поповић



11. Линија 03, Линија 05, Линија и простор 01, Линија и простор 04, Ритам 07, Линија и простор 03,
Ритам 04, Линија и простор 05, Линија 01, Линија и простор 06

(угљен на папиру), 21 x 30 цм, 2017.
Фотографија: ДБС



12. Линије

(жица, кудеља, гипс, боја), променљиве димензије, 2017–2018.
Фотографија: Влада Поповић



13. Атерирани који светли
(гипс, жица, картон ЛЕД диоде, боја), 62 x 7 x 7 цм, 2017-18
Фотографија: Влада Поповић

II Фаза рада: видео-радови, вишемедијски објекти, цртачки перформанс и цртежи

Друга фаза рада се издвојила као независна и нова целина током завршетка прве фазе. Сходно уметничком процесу, идеје, материјали и већ готови радови су се појављивали током претходних фаза рада, али је било неопходно да прва целина буде потпуно остварена и реализована, да би се створио простор за приказивање нових радова.

Можемо рећи да је завршна фаза рада настала као надоградња и сублимирање претходне фазе. Радови су искуствено проширени на друга медијска поља као што су видео, амбијентална инсталација и цртачки перформанс. У завршној фази пројекта, приступила сам поновној реализацији старијег видео-рада, а такође сам користила елементе радова из претходне фазе. Веома важно је и искуство цртања које сам током 2018. године имала у истраживању технике виртуелне реалности (*VR*), јер је оно довело до нових вишечулних искустава које сам потом применила на новим радовима.

Стога је завршна фаза рада вишемедијска творевина коју здружено чине видео-радови, звук, цртеж и објекат. Сви радови су производ неке од релација које постоје између погледа и покрета, а на изложби су представљени као вишемедијска инсталација у простору.

Изложба докторско-уметничког пројекта Покрет и поглед, извођење линије из визуелне, звучне и кинестетичке белешке, вишемедијска инсталација

Друга, завршна фаза докторско-уметничког пројекта је приказана на изложби у Дигиталној галерији (Арт Лаб), у Коларчевој задужбини у Београду која је трајала од 30. V до 06. VI 2019. године. На изложби су представљена четири видео-рада, вишемедијска инсталација, објекти и цртежи.

Изложба је реализована као вишемедијска инсталација у простору при чему звук, слика и осветљење остварују динамички однос. Галеријски простор се састоји из веће и мање повезане целине чији распоред омогућава сагледавање

поставке из више различитих позиција. У простору је било могуће успоставити симетрију и звучно јединство међу радовима у оквиру две галеријске целине.

Посматрач улази у галеријски простор осветљен плавичастим тоном рефлектора у релативном мраку. При уласку у галерију, са леве и десне стране зида налазе се видео-радови *Шума I* и *Шума II* (илустрација 14). Оба рада се покрећу тек пошто сензори региструју физички покрет посматрача. Проласком поред једног, па другог видео-рада, покрећу се слика и звук и надовезују се на постојећи у већем простору галерије. Видео-радови *Шума I* и *Шума II* и звук који емитују, зависе од тренутног броја посетилаца у галерији. Затим посматрач наилази на композицију растављеног цртежа *Cut-up*, који је растављен на четири једнака дела и представља резултат цртачког процеса. Свакога дана размештањем делова настајале су другачије композиције.

Целина три рада представља симулацију кружног кинестетичког покрета, јер видео-радови са суседних зидова истовремено приказују истоветни али обрнути снимак кретње, док цртеж *Cut-up* демонстрира кружно кретање цртачког процеса и накнадно, кружно рекомпоновање композиције као нових могућности приказивања.

У другом делу просторије и поставке емитују се један насупрот другог, видео-радови *Видео из џепа* и *Линија – звучна и кинестетичка белешка*. Оба рада трају током читавог времена поставке. Звук цртања на два платна (*Линија – звучна и кинестетичка белешка*) и звук *Видео из џепа* (који представља успорени звук ходања) надовезују се један на други и делују као једиствена целина. Удруженим звучним дејством, постигнута је атмосфера изванвременог ритма и звучни склад међу радовима, што је и био један од циљева вишемедијске инсталације.

Дуж трећег зида, налази се видео-рад, односно звучна инсталација *Дрво*, у којој су одвојено приказани слика и звук цртачког процеса у простору виртуалне реалности. Немогућност истовременог сагледавања слике и документарни карактер звука, били су повод за растављени приказ као парадоксалну зависност од употребе технологије.

Cut-up

(цртеж)

Реализација: 2018–2019.

Cut-up је цртеж димензија 190 x190 цм, који је настајао током 2018. и 2019. године постепеним наслојавањем цртежа угљена на платну. Током рада на композицији, користила сам више различитих метода описаних у поглављу *Методолошка разматрања*.

С обзиром на то да је цртеж већих димензија, током рада на њему није било могуће физичко окретање, па сам стога користила другачије методе физичких отисака, ритмова левом и десном руком, коришћењем апликације која чита кретње преко *gprs-a* и апликације *MobMuPlatt*. Платно је заправо третирано као дневнички запис на ком сам током дужег временског периода документовала различите могућности превођења звучног и телесног ритма. Димензије рада су таман толико веће од ширине руку и висине мог тела, што је значило да је било потребно више физичког кретања током цртања.

По завршетку рада, по узору на основну *cut-up* методу, цртану површину сам раставила на четири једнака дела, по низу 1-2-3-4, а прву композицију сам поставила у низу 4-3-2-1. Затим сам свакога дана мењала основне распореде по успостављеном бројчаном низу (илустрација 15).

Рад је изложен у форми која омогућава приказ сва четири дела на различите начине. У исто време, рад је омаж поменутој методи коју сам описивала, а сугерише бескрајне могућности за довршавање рада. Различито *довршавање* рада се постиже физичком ротацијом и другачијим распоредом елемената. Ротацијом је могуће увек добити и видети нове композиције, што се у односу покрета и погледа приказује као калеидоскопски изазов за посматрача. Покрет је у функцији телесне покретљивости при размештању делова композиције, и у сагледавању нових делова композиција.

Шума I и Шума II

(видео)

Трајање: 01'54" и 04'00"

Реализација: 2015–2019.

Претходница радова *Шума I* и *Шума II* је видео-рад *Љуљашка*, који сам извела 2015. године током студија на групи за вишемедијску уметност. Том приликом, снимила сам сеансу љуљања са камером која је била закачена за тело, прво у једном правцу (напред-назад) а потом у другом правцу (назад-напред). У оваквом поретку, снимак је регистровао покрет вертикалне позиције, односно покрет једне линије чији кадар приказује простор до 180 степени. На овај начин, снимила сам чин љуљања са обе стране. Поступним убрзавањем слике и звука у монтажи, у тренутку сусрета покрета са обе стране, читава слика и звук се сједињују у звучном и визуелном шуму, да би се потом покрет и звук раставили и наставили у другом, обрнутом смеру. Визуелни и звучни спој добијен на овај начин, сугерише стробоскопски приказ преклапања вишка убрзаних информација слике и звука, и одаје готово статичан утисак композиције, попут претварања кретње у пулсирајућу тачку.

Нова верзија кружног покрета настала је 2019. године у радовима *Шума I* и *Шума II*. Композиција у два рада групише искуство кружног покрета, који је кинестетички доживљен, забележен и представљен наспрамно постављеним видео-радовима. Овога пута, за потребе снимања израђена је посебна конструкција која је омогућила симулацију потпуног кружног покрета и безбедно физичко пребацивање камере за 360 степени. При одабиру локације за снимање, водила сам рачуна да у околини не постоји ништа што би нарушило основну композицију у којој се првенствено уочавају хоризонт (линија тла) и вертикала (дрвеће), и због тога је окружење шуме било најбољи избор који омогућава чист кадар.

Важан аспект овог рада је у перформативној евокацији чина физичког љуљања. При покретима камере, водила сам рачуна о укупној динамици и ритму кретње која иначе постоји при љуљању. Стога су оба видео-рада вишемедијске

реконструкције и симулације искуства, са намером да се у резултату доживи слично искуство.

Потом, поступком монтаже, оба снимка се убрзавају, на њиховој средини као спојница се појављују визуелни и звучни шум, по чијем стишавању се „стиже” на супротну страну кадра од почетног. Видео-радови имају једнаку основу (снимљене елементе) али се међусобно разликују у поступцима монтаже.

На изложбеној поставци, радови *Шума I* и *Шума II* стоје са леве и десне стране улаза, и емитована су на два монитора једнаке величине на истој висини. Оба рада, *Шума I* и *Шума II*, независно се покрећу на основу сензора покрета. Када посматрач стане поред једног од монитора, видео се покреће. Видео-рад *Шума II* траје 4 минута и представља реконструисани снимак љуљања. Састављен је из четири дела непрестане динамике љуљања, напред-назад, назад-напред и у круг. У поступку монтаже није интервенисано на слици, а звук прати динамику кретње слике на основу ритма љуљања.

Звучни слој рада је снимљен претходно, током 2018. године приликом љуљања на другој локацији. У поступку монтаже звука, примењен је једнак степен интервенције у визуелном и звучном смислу. Тако је у раду *Шума II* на слици и звуку минимално интервенисано, на начин да се не одступа од основне намере реконструкције кинестетичког доживљаја, да би се омогућио континуирани осећај кретње код посматрача (илустрација 17).

У другом раду, *Шума I* у звучном слоју је интервенисано применом белог шума, на местима где се при убрзању кадра слика претвара у црно-бели глич, односно шум. Црно-бела пикселизација слике визуелно се поклапа са осталим радовима на изложби јер се поједностављењем слике готово претвара у црно-бели цртеж. Стога на тренутке покретна слика и звук постижу спој јединственог шума цртежа, који за то време иде на великој пројекцији у другој страни просторије (илустрација 18).

При моделовању звучног шума, прати се оригинални снимак љуљања и кретње горе-доле. Слика и звук се наизменично враћају у оригинални кадар, боју и

светлост, а мењају се у звучни и визуелни шум, који се у слици приказује као дигитална грешка, и црно-бели глич. У интензитету звука је такође појачана шкрипа љуљашке, а чују се и звуци из околине (током снимања рада падала је киша, што је послужило као додатни звучни слој за креирање звучног утиска. Када је камера ближа тлу, звук се појачава, а када се удаљава, и звук је слабијег интензитета).

Идеја о истовременом емитовању два снимка која су различито монтирана, омогућава непосреднији и субјективни доживљај кинестетичке ситуације. Гледајући видео-рад који је испред њега/ње, посматрач има свест о истовременом емитовању другог видеа иза његових/њених леђа. Оба призора међутим није могуће истовремено посматрати, баш као што је немогуће истовремено видети приказ испред и иза себе. Уколико се окрене, посматрач ће изгубити ритам који је првенствено емитован на једном видеу и мораће да прилагоди свој поглед другом раду.

Оба рада представљају кинестетичке белешке и реконструкцију кинестезијског осећаја који постоји при измештеној кретњи у ваздуху. Невидљивост телесног и физичког ослонаца сугерише бестелесност и ужитак у прималном искуству кретње. Уколико посматрач пажљиво прати звук и видео, сасвим извесно је да ће осетити кинестезијско дејство овог рада, што је код многих посетилаца било потврђено. Можемо да кажемо да рад представља растављен утисак личног доживљаја вртоглавице и кинестетичког узбуђења.

Линија – звучна и кинестетичка белешка

(видео-рад)

Трајање: 07' 00''

Реализација: 2019.

У видео-раду, током седам минута изводим цртачки перформанс на два платна. Оба платна су димензија 135 x 150 цм и стоје једно насупрот другом. Иза сваког платна налази се по један микрофон, који све време снима тренутке додиривања површине угљеном током цртања (илустрација 19).

На почетку видеа, држећи угљен у обе руке, правим звучни ритам, меканим ударцима, тапкањем и лупкањем угљена по површини платна, при чему се ствара ритмични звук. Платно је у овом случају у функцији вибрирајуће површине која производи звук, попут добоша. Затим понављам једнаки ритам и на другој површини, и почињем да повлачим линије. При томе, радим истовремено и наизменично левом и десном руком. Уколико направим једну линију на једној површини левом руком, на другој ћу поновити десном, у огледалској ситуацији. Пажљивом посматрачу се у раду показују тренуци разграничења различитих одлука током рада, репетитивност физичких покрета и наизменичност третмана платна као звучне и цртачке површине. Циљ рада је пре свега био да се звучни део цртачког поступка, који увек постоји у контакту са површином, учини звучним и видљивим. Затим, било је важно да се прикажу и иначе невидљиви физички покрети као методе рада.

При контакту са материјалом, важан је отпор који пружа платно, па тако његова еластичност у многоме утиче на читав цртачки (или сликарски) поступак. У овом случају, изабрала сам платно чија ми еластичност највише одговара, која пружа довољан степен отпора а мали степен улегнућа. Затим, рад са угљеним штапићима такође подразумева избор у степену мекоће материјала, потребно је да материјал буде тачно и довољно мек да би остављао жељену линију, и довољно тврд да се не би ломио током рада. У звучном смислу, то значи да произвођење одређеног тона зависи од усклађености ова два основна елемента.

Кључни слој рада потврдио се као доминантан на пројекцији током изложбе. У зависности од интересовања посматрача, пажња се померала са звучног на визуелни аспект рада. Као што сам поменула, основна намера ми је била да читав простор испуним звуком који настаје током цртања, и показало се да ритмичност стварања линија производи хармонизован звук који је обухватао простор галерије.

Видео из цела

(видео-рад)

Трајање: 43' 00''

Реализација: 2018–2019.

Пронађени видео-рад представља спону међу радовима који су наменски настајали током читавог докторско-уметничког-истраживачког циклуса. С обзиром на то да су случајност и затечене ситуације важни аспекти у мом раду, укључила сам и пронађени видео у завршницу свог пројекта.

Пронађени снимак је настао ненамерним укључивањем телефонске камере у цепу, при чему су камера и звук регистровали покрете ходања случајно активираним успореним модом. Услед недовољног уласка светлости у камеру, и немогућности да се изоштри слика, читав видео садржи насумично и успорено пребацивање фокуса слике, односно кретње промена погледа (изоштравања фокуса) камере кроз тканину (илустрација 16).

У истом смислу се догодила промена функције снимања звука, па је и звучни део једнако успорен али је у потпуном складу са визуелним слојем рада. На изложби се показало да је непрепознатљивост звучног извора пружила широке могућности тумачења и асоцијативности читавог рада као и могућности учитавања естетских, значењских и смислених референци, и отварања увида у другачије перспективе, ненавикнуте визууре и звучности.

Дрво

(фотографија – видео-анаглиф, звучна инсталација)

Трајање: 60' 00''

Реализација: 2018–2019.

Рад *Дрво* је звучна инсталација за једног посетиоца, састоји се из звучног и статичног дела. Инсталација је настала на искуству рада у простору виртуелне реалности, када сам у току неколико сесија истраживала могућности које нуди ова технологија. Као што сам поменула, за ову врсту рада потребно је

прилагодити одређене сензо–моторне активности и потом користити могућности које се нуде у оквиру рада у простору виртуелне реалности.

У складу са једном од теза које се појављују у овом раду, технологије нам данас омогућавају нове приступе у раду али нас такође и ограничавају у раду са њима. Искуство које представља рад у простору виртуелне реалности, била је прилика да испитам потенцијалне вишечулне могућности. Пре свега, било је потребно навићи се на велику количину светлости која долази до очију са свих страна, када се ставе наочаре, односно кацига. Затим, телесна покретљивост је ограничена дужинама каблова и простором. Корисник има илузију да се налази у бескрајном простору, по ком највише може да се креће помоћу команди приближавања и удаљавања (*zoom in* и *zoom out*). Другим речима, можемо да удаљавамо и приближавамо читав виртуелни приказ по сопственом нахођењу. Важан аспект при овој радњи је снажно кинестетичко искуство које се догађа на физичком плану, јер је уверљивост боравка у приказу изузетно сугестивна. Стога, уобичајена промена графичке функције (руком) такође треба да буде контролисана како не би непријатно деловала на цео кинестетички доживљај.

Најузбудљивији део рада представља искуство боравка у простору приказа који настаје. Истовремено смо свесни покрета које правимо, а заузврат остаје цртани или сликани траг у виртуелном простору око нас. Та тренутна материјализација коју чине линија, боја или светлосни траг, иако у виртуелном простору, имају тренутно дејство на наш кинестетички осећај.

После неколико сесија, испоставило се да је репродуковање технике и читавог процеса поново условљено другом, комплекснијом технологијом који захтева поновно репрограмирање сваке сесансе понаособ. Као резултат претходних сесија, остали су подаци у виду дигиталних кодова који су настали бележењем сваког покрета, бирања команди, промене алата, приближавања и удаљавања објекту рада и брисања. Са друге стране, од документованог визуелног материјала, постоји само једна фотографија која представља један фрејм, односно угао из удаљене перспективе током цртања у VR.

Затим сам постојећи кôд као програмски, други језик, отворила у програму за текст. Показало се да тако преведена (као текстуални запис), информација садржи више од 30.000 страница текста. Ова чињеница је послужила за рад на реконструисању једне сесија. Рад стога повезује документ који постоји у шифрованом језику кôда, једна фотографија и чулно искуство које је субјективно. Испоставило се да су то довољни елементи за реконструкцију новог рада, који повезује и измешта језик виртуелне технологије. Кодирани запис је потом пуштен у *online* читач, при чему генерички језик чита сваку информацију претходно забележеног покрета и избора функције за цртање. Због природе дужине кôда, изабрала сам јединицу у трајању од једног часа.

Преведени и читани кôд, тако постаје информација за себе у језику који је могуће само стручно реконструисати. Такође, потенцијално је могуће његово самостално постојање као траг покрета и цртаног чина. Случајно једини и изоловани фрагмент ситуације која је у визуелном смислу постојала у виртуелном простору, представља једини визуелни документ догађаја, и због тога је представљен на монитору као статична композиција.

Како бих додатно подвукла нечитљивост поступка, слику сам претворила у анаглиф, а на њену позадину сам поставила дигитални шум. Коначни резултат јединог фрејма-документа је тако постао видео који се појављује и нестаје, и који је раздвојен у анаглифску видео-слику, без понуђених наочара за гледање. Дводимензионалност пиксела је проширена на тродимензионалну јединицу догађаја у оквиру виртуалне реалности, која у овом случају не постоји, и не може бити видљива.

Искусствено раздвојена, као звучни запис и визуелно представљен објекат, инсталација сугерише постојање телесности као простора сазнања, јер управо кроз физичку одвојеност између звука и призора, тек субјективно доживљеним простором између, можемо да покушамо да наслутимо претходно постојање покрета. При томе не мислим само на покрет који је постојао у овом раду, већ на индивидуални осећај одвојености или заједништва који се остварује у телу, у односу звука и призора. Због тога је рад намерно реализован као афирмација

субјективног чулног искуства и избегавање дијалога са надмоћном технологијом.

У извесном смислу, сви представљени радови на завршној изложби могу да се тумаче као омажи уметницима или уметничким методама на које се реферисало у писаном делу рада.

Cut-up, цртеж, је омаж Бароузовом *cut-up*, у медију цртежа и демонстрира свакодневну могућност другачијег избора и сагледавања рада, као повода за слободну асоцијативност, игру значења или апсурд.

Линија – кинестетичка и звучна белешка, истовремено је делимична реплика рада из 2001. године, а у извесном смислу је и омаж цртачком раду Вилијема Кентрица. Кентрицова метода снимања, брисања и анимирања сопственог цртачког процеса довела је до демистификације његове методе и уметничког мишљења.

Видео из џепа је омаж уметничком поступку редимејда, а такође је документ несвесних одашиљања и бележења невидљивих снимака и путања, чијих постојања нисмо и не можемо бити свесни.

Дрво је омаж аналогним технологијама и непосредном чулном искуству.

Распоред галеријске поставке представља динамични распоред вишемедијских радова, са наменичним и усклађеним ритмом покретних слика видео-радова и звука. Синестезијско искуство које се догађа у односу истовремене пажње и пребацивања пажње, приказано је и растављено на неколико сегмената.

У динамичком медијском односу изложени радови су резултат:

- дирекне последице покрета: *Видео из џепа*, цртачки перформанс, цртеж;
- реконструисане и симулиране радње кинестетичког доживљаја (љуљања);
- изоловане кинестетичке радње која је преведена у други медиј (звук) у раду *Дрво*.

Паралално су представљени радни уметнички процеси, видео-документације настанка радова, и сами радови. На овај начин је демистификован процес настанка дела, што у заједничком постављању радова изједначава важност *невидљиве* активности уметничког процеса и *завршеног* рада који се представља посматрачу.

Звучни слој вишемедијског рада успоставља самостални медијски ток, и може да се опазе и независно од покретне слике. Звук је у радовима увек усклађен са догађајем који емитује слика, односно долази као снимљена белешка из кадра. Потом, иако је сваки звук био модификован, успостављена је хармонична веза међу њима. Другим речима, звучни део инсталације представља хармонизовану буку која долази из више извора истовремено, док се у два рада појављује интерактивно (покретањем сензора покрета) и индивидуално (коришћењем слушалица). Примена шума у слици и звуку подразумевала је доделу другачијих значења артикулисањем сопственог доживљаја током рада. Истицањем или умањивањем квалитета звучног и визуелног шума, истражен је део посвећен кинестетичким доживљајима и описима као граничног поља визуелног и звучног шума.

Успостављене релације у радовима су:

- апстрактно и конкретно;
- јасно и нејасно;
- случајно и намерно;
- гласно и тихо.

Однос медијских линија и кључних појмова у радовима

Шума I и Шума II

Покрет	Поглед	Звук	Линија	Тело
механички покрет	однос јасног и нејасног	сједињени звук покрета и околине	претварање вертикалне линије у кружну	статично тело при механичком покрету
реконструкција и симулација	однос статичног и покретног	бели шум		

Видео из џена

Покрет	Поглед	Звук	Линија	Тело
ходање	нејасан (визуелни шум)	успорен звук покрета и околине	претапање тачке у шум	тело у сопственом покрету
		звучни шум		

Cut-up

Покрет	Поглед	Звук	Линија	Тело
невидљив (покрет при цртачком чину)	мозаичка реконструкција делова	-	деконструисана линија цртежа и траг покрета	реконструкција цртежа физичким размештањем делова
покрет којим се размешта композиција рада				

Линија – звучна и кинестетичка белешка

Покрет	Поглед	Звук	Линија	Тело
перформанс – извођење рада	према перформативном телу	озвучен перформативни чин (звучна линија као самостални елемент)	линије кретања	видљивост цртачког процеса
			линије погледа	
			линија на цртежима	

Приказани процеси и резултати уметничког стварања у вишемедијској инсталацији симулирају и реконструишу истовремену појавност различитих звучних, визуелних покретних догађаја попут оне које имамо у свакодневном окружењу. Истовремено емитовање радова ствара потпуно нови звучни и вишемедијски простор, који боравком у њему посматрач може да доживи. Ненаметљивом ритмичном сменом звука и слике, може да се креће између

радова, и да се сваки открива да се сагледа као самостални рад, а потом да се, крећући се даље, сагледају и други радови као јединствене целине.

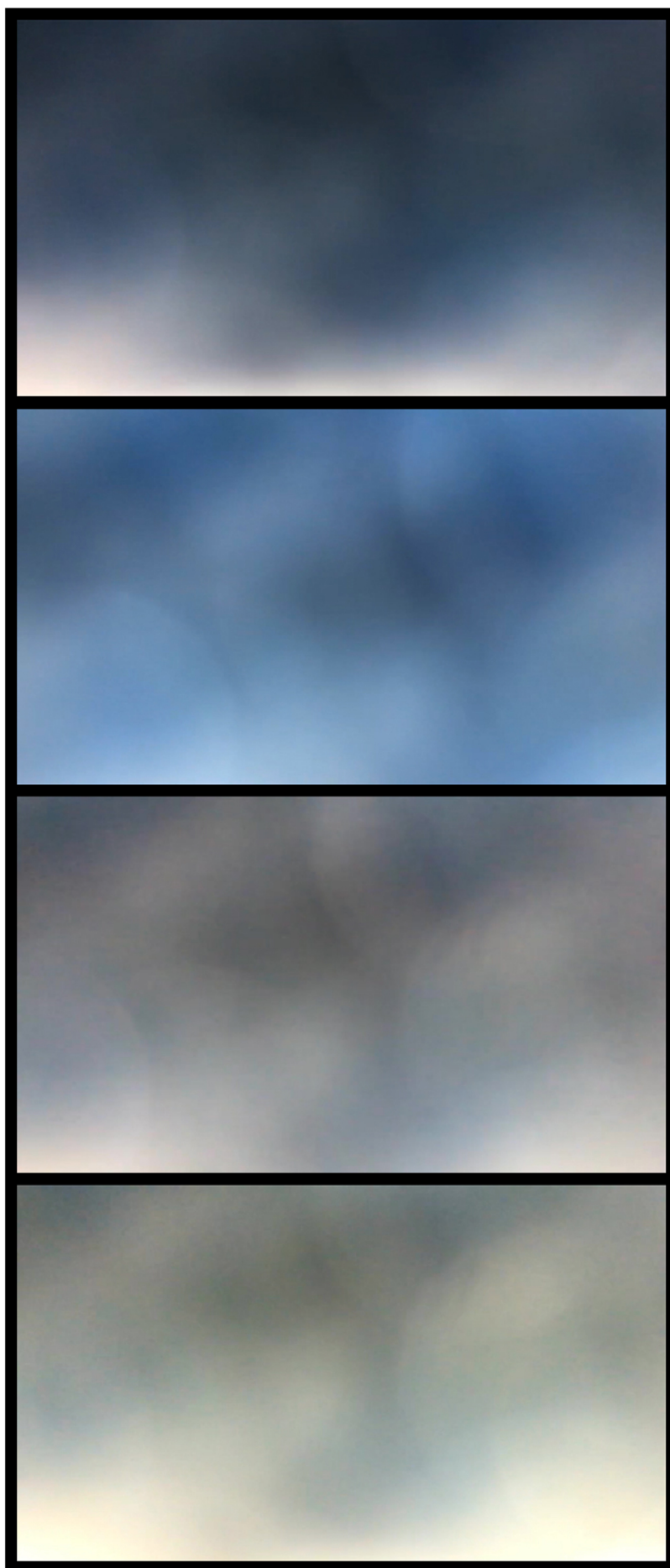
Опажање радова на изложби је слично нашем свакодневном перципирању окружења и пажњи: приближавамо се и удаљавамо сходно нашим интересовањима и ономе што нам привуче поглед, и тек у међупросторима пажње, можемо да сагледамо ширу целину, амбијента звука и покрета.



14. Поставка изложбе Покрет и поглед, извођење линије из визуелне, звучне и кинестетичке белешке
Галерија Арт Лаб, Коларац
Фотографија: ДБС



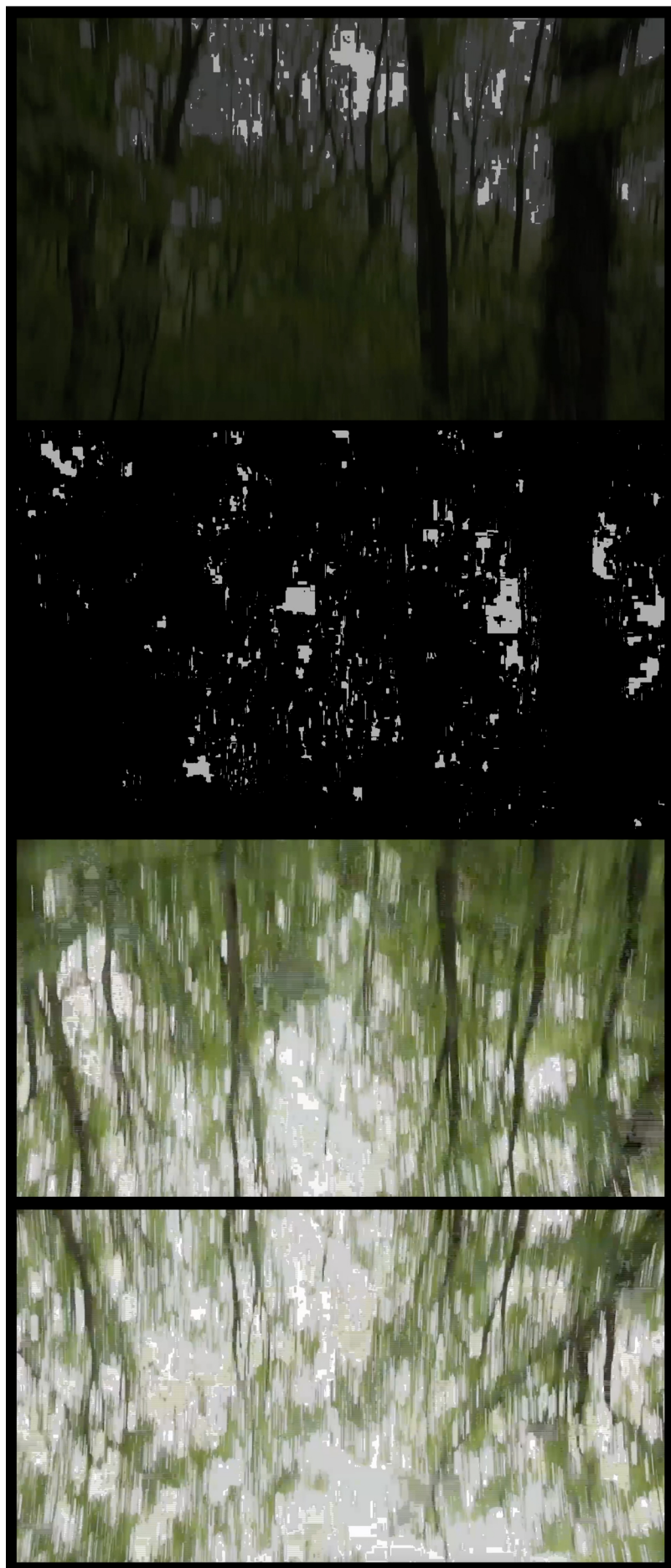
15. **Cut-up** (цртеж), променљиве димензије, 2018–2019.
Фотографија: ДБС



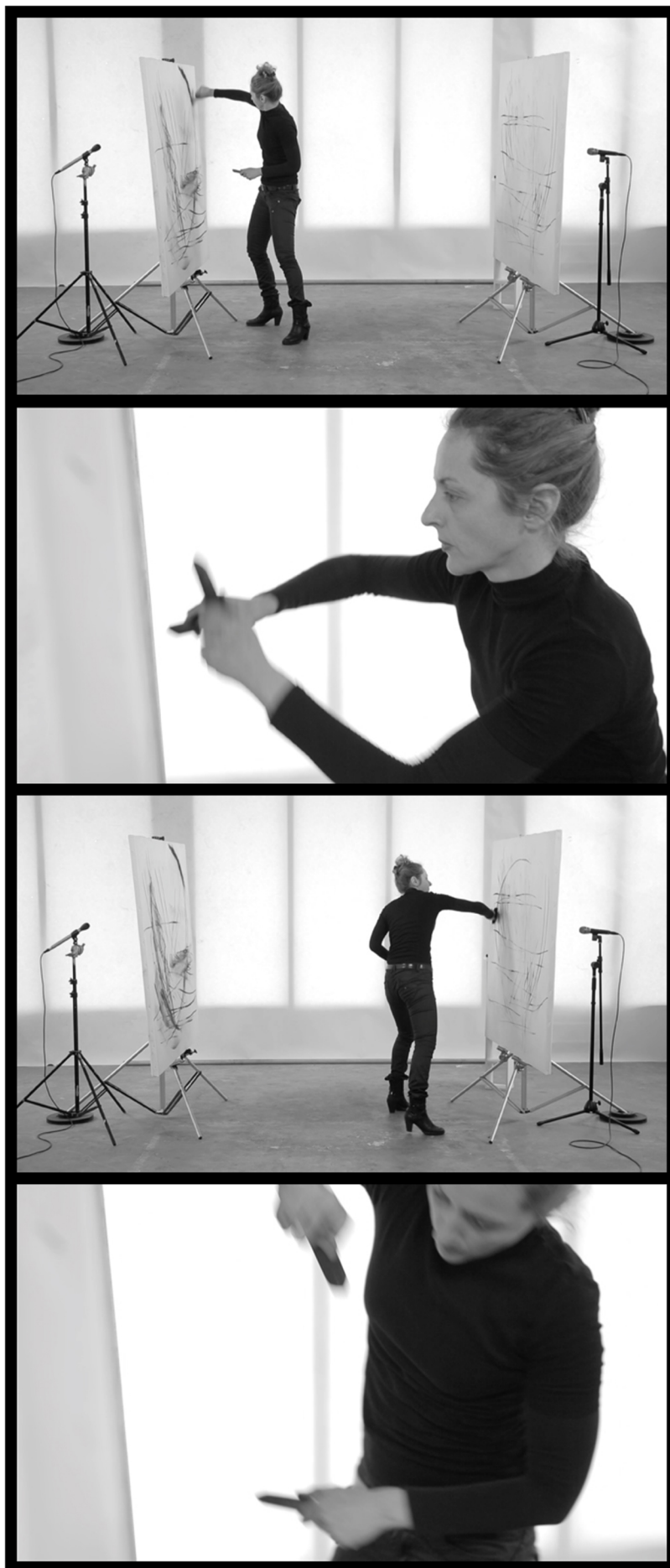
16. Видео из щеля, 43' 00'', 2018–2019.



17. Шума II, 04' 00", 2015–2019.



18. Шума I, 01'54", 2015–2019.



19. Линија – звучна и кинестетичка белешка, 07' 00", 2019.

Закључак

Успешно вишемедијско изражавање углавном постоји код уметника који имају вишеструко развијана медијска искуства. На примерима су показане индивидуалне праксе и различите релације које уметници користе између основних и проширених медијских испољавања. Уметницима чији су радови и опуси приказани заједничко је да су квалитет искуства из једног медија успели да прошире, надограде и допринесу новим уметничким праксама. Било да су у питању искуства произашла из примарних музичких, сценских активности или архитектуре, инжењерства и науке, па су се потом развијала у визуелним или другим дисциплинама, заједничко свима је да су установљене и освојене медијске вредности били у стању да преведу у језике других медија.

Ова констатација може да буде показатељ значајног трансфера коришћења стеченог уметничког знања и размишљања, као освешћеног познавања уметничког поступка у једном медију и превођења у други. Другим речима, поменути уметници не само да су познавали више од једног медија током свог животног искуства већ су били у стању да прошире праксе других медија. Због тога се, као важан аспект, истиче континуирано усавршавање и неговање различитих медијских и чулних креативних израза и стратегија.

Друга заједничка спона је квалитет рада у групама и уметничким покретима. У колективизму се снажније остварује потенцијал појединачног квалитета и уметничког језика, и кроз интеракцију сваки индивидуални језик остварује проширена значења. При томе, уметници подстичу једни друге и често се међусобно најбоље разумеју. Рад у групама и уметничким покретима представља микро заједнице, мале лабораторије истраживања знања и радости стварања, активизма и практичног деловања, што несумњиво доприноси бржем развоју нових идеја и пружа шири друштвени смисао и значај.

Због тога можемо да закључимо да проширена медијалност значи проширену способност сагледавања стварности, појавности и идеја на другачије начине. Она подразумева одржавање јасноће идеје у више медија истовремено и способност за препознавање основног (доминантног медија). Сходно томе, у

садашњици, коју обележава природно окружење вишемедијског искуства, није једноставно издвојити основно порекло медијске ситуације, да би се примарна порука јасније разазнала.

Масовне базе података све чешће представљају полазницу и нулту јединицу у грађи уметничких дела, као да је природа мноштва, буке и шума већ усвојена на глобалном перцептивном нивоу. С тим у вези, основни део није више бинарни кôд, пиксел или тон, већ читаве породице података чија су значења и сразмере неизвесне. Употребом медијских мешавина коју чине подаци, на извештан начин се негирају основна начела на којима су засноване звучне и медијске праксе какве смо до сада познавали. Због тога се и дела савремених аутора више не могу обраћати само једном чулу, нити имају намеру само једног медијског значења, већ је природно стање ствари света вишемедијско и синестезијско.

Списак коришћене литературе

1. *A New History of Photography*. Edited by Michael Frizot. Koln: Konemann, 1998.
2. Aaron, Cassidy and Aaron, Einbond. *Noise in and as Music*. Huddersfield: University of Huddersfield, 2013.
3. Babac, Marko. *Jezik montaže pokretnih slika*. Beograd: CLIO; Novi Sad: Akademija umetnosti, 2000.
4. Barouz, Vilijam S. *Goli ručak*. Beograd: Algoritam, 2005.
5. Barouz, Vilijam S. *Razgovori*. Beograd: Lom, 2018.
6. Барт, Ролан. *Задовољство у тексту; чему претходе варијације о писму*. Београд: Службени гласник, 2010.
7. Belting, Hans. „Slika, medij, telo: novi pristup ikonologiji”, u knjizi *Slike/singularno/globalno: savremeno kao eksperiment*, priredili Jovan Čekić i Maja Stanković, 73. Beograd : Fakultet za medije i komunikacije, 2013.
8. Belting, Hans. *An Anthropology of Images, Picture, Medium, Body*. New Jersey: Princeton University Press, 2014.
9. Belting, Hans. *Slika i kult: istorija slike do epohe umetnosti*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2014.
10. Bogdanović, Kosta. *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*. Čačak: Fabrika hartije: Centar za vizuelnu umetnost Krug, 2002.
11. Branden, Joseph W., ed. *Robert Rauschenberg*. London: MIT Press, 2002.
12. Campen, Cretien van. *The Hidden Sense*. Cambridge: MIT Press, 2007.
13. Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nintheenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1992.
14. Csikszentmihalyi, Mihaly. *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: HarperCollins Publishers, 1996.
15. Cytowic, Richard E. *Synaesthesia: A Union of the Senses*. Cambridge Massacussets: MIT Press, 2002.
16. Denegri, Ješa i Martinović, Nevena. *Ivačković*. Kragujevac: Galerija Rima, 2014.
17. Dickerman, Leah. *Rauschenberg Canyon*. New York: MOMA, 2013.

18. Fingerhut, Jörg. „Sensorimotor Signature, Skill, and Synaesthesia” in *Habitus in Habitat III, Synaesthesia and Kinaesthetics*, ed. by Sabine Flach and Jan Söffner. Bern: Peter Lang, 2011.
19. *Fluxus : izbor tekstova*. Izbor tekstova Aleksandra Janković. Beograd : Muzej savremene umetnosti, 1986.
20. Foster, Hal. *Povratak realnog*. Beograd: Orion art, 2012.
21. Gir, Čarli. *Digitalna kultura*. Beograd: CLIO, 2011.
22. Gomperc, Vil. *Šta gledaš? : 150 godina moderne umetnosti u treptaju oka*. Beograd; Dereta, 2015.
23. Grau, Oliver. *Virtuelna umetnost : od opsene do uranjanja*. Beograd: CLIO, 2008.
24. Hannula, Mika and Suoranta. Juha and Vaden. Tere. *Artistic Research – Theories, Methods and Practices*. Helsinki: Academy of Fine Arts, 2005.
25. *John Cage : radovi-tekstovi : 1939–1079*. Priredili Miša Savić i Filip Filipović. Beograd: Radionica SIC, 1981.
26. Kahn, Douglas. *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*. Cambridge: MIT Press, 2001.
27. Kentridge, William and Morris C., Rosalind, *That Which is Not Drawn*. London: Seagull Books, 2014.
28. Kitler, Fridrih. *Optički mediji*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2018.
29. Марковић, Ј. „Поезије у кретању”. Докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, 2014.
30. *Mecler leksikon avangarde*. Priredili Hubert van den Berg i Valter Fenders. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
31. Mekluan, Maršal. *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*. Loznica: Karpos, 2012.
32. Merlo-Ponti, Moris. *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: „Veselin Masleša”: Svjetlost, 1990.
33. Merlo-Ponti, Moris. *Sezanova sumnja*. Beograd: Službeni glasnik, 2016.
34. Mičel, Vilijam Džon Tomas. *Šta slike žele? : život i ljubavi slika*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Centar za medije i komunikacije, 2016.
35. Nikolić, Sanela. *Bauhaus : primenjena esetika muzike, teatra i plesa*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2016.

36. Обрадовић, Ања. *Предраг Терзић : Elan Vital*. Смедерево : Музеј у Смедереву, 2013.
37. Путник, М., „Ово место : субјективно мапирање простора : амбијентална поставка у јавном простору.” Докторска дис., Универзитет уметности у Београду, 2018.
38. Radovanović, Vladan. *Muzika i elektroakustička muzika*. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010.
39. Ratey, John J. *A User's Guide to the Brain: Perception, Attention, and the Four Theaters of the Brain*. New York: Pantheon Books, 2001.
40. *Rečnik tela*. Urednici Anrije Bernar i Žil Boeč. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
41. Rusollo, Luigi. „The Art of Noises” in *Source readings in Music History*, ed. Oliver Strunk. New York: W.W. Norton & Company, 1998.
42. Simić, Čarls. *Alhemija sitničarnice : umetnost Džozefa Kornela*. Beograd: Arhipelag, 2008.
43. Sretenović, Dejan. *Umetnost prisvajanja*. Beograd: Orion Art, 2013.
44. Suzuki, Šunru. *Zen um, početnički um*. Beograd: Babun, 2015.
45. Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*. Beograd: Orion art: Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 2010.
46. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion art, 2011.
47. Šuvaković, Miško. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti; Novi Sad: Prometej, 1999.
48. Terzić, Predrag. *Skrenuti pogled*. Beograd: ProArtOrg, 2012.
49. *Videosfera : video, društvo, umetnost*. Prir. Mihailo Ristić. Beograd: Radionica SIC, 1986.
50. Violla, Bill. „The Sound of One Line Scanning” in *Sound by Artists*, ed. Dan Lander and Micah Lexie. Toronto: Art Metropole and Walter Phillips Gallery, 1990.
51. Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1970.

Часописи

52. Manovich, Lev. "Media After Software" in *SAGE Journals, Journal of Visual Culture*, (Volume: 12 issue: 1, page(s): 30-37, Article first published online: April 5, 2013; Issue published: April 1, 2013), 3. (преузето 12. 06. 2015.)
53. Narial, Haime. „Reviewing 'Beyond the Closed Circle'.” *Bijutsutechno, Why Asian Art Now? Special Issue – Spring (2016)*.
54. Правдић, Иван. „Једна могућа теоризација бутоа- језик пише- тело плеше.” *Агон, часопис за позориште и визуелне комуникације* бр. 2 (2012).
55. Rosenberg, Susan. „Trisha Brown: Choreography as Visual Art.” *October* Vol. 140 (Spring 2012): 18–44.
56. Seizova, Tatjana. „Опажање величине путем вида и кинестезије : визуелни стандард.” *Психологија* бр. 2–3 (1996): 139–160.
57. Solomon, Noemie. „Conducting Movement: Xavier Le Roy and the amplifying.” *Dance Research Journal* Vol. 43, No. 1. (Summer 2011): 65-80.
58. Tiampo, Ming. „Gutai: Decetering Modernism.” *Bijutsutechno, Why Asian Art Now? Special Issue – Spring (2016)*.
59. Vostell, Werner Hofmann. „Fluxus”. *OPUS International* No 98 (1985): 29-40.

Чланци преузети са интернета

60. *Full With Noise: Theory and Japanese Noise Music*. Ed. Hegarthy, Paul, Arthur and Marilouise Kroker, http://ctheory.net/ctheory_wp/full-with-noise-theory-and-japanese-noise-music/ (preuzeto 18. 06.2014. и 01.05.2019).
61. Kahn, Douglas. „Noise, water, meat: a history of sound in the arts” in *Full With Noise: Theory and Japanese Noise Music*. Ed. Paul Hegarthy and Arthur and Marilouise Kroker. Cambridge Massacusetts: MIT Press, 2001. http://ctheory.net/ctheory_wp/full-with-noise-theory-and-japanese-noise-music/ (preuzeto 18.06.2014. и 01.05.2019).
62. http://www.ubu.com/papers/burroughs_gysin.html (preuzeto 22.03.2018).
63. Klein, T. Susan. „*Kinesthetics: Four questions answered for corpusweb.net*”, https://www.kleintechnique.com/kt_kinesthetics.pdf (preuzeto 09.2015. и 03.06. 2019).

Web

64. <http://ubu.com/film/gutai.html> (preuzeto 22.04.2019).
65. <https://www.youtube.com/watch?v=u7M6LQJnGcA> (preuzeto 20. 04.2019).
66. <https://www.youtube.com/watch?v=Vm1juXIaCsg> (preuzeto 27. 03.2019).

Драгана Б. Стевановић (1975) Београд

Образовање:

2013-2019. Интердисциплинарске студије, Група за вишемедијску уметност, Универзитет уметности у Београду

2001-2005. Магистарске студије, Катедра за цртеж, Академија уметности Нови Сад

1996-2001. Основне академске студије, сликарство, Академија уметности Нови Сад

Радно искуство:

Од 2001 ангажована као сарадница у настави на Катедри за цртање, Академија уметности Нови Сад. Тренутно у звању ванредне професорке на истој Катедри.

Самосталне изложбе:

2019. *Покрет и поглед, извођење линије из визуелне, звучне и кинестетичке белешке*, Галерија Арт Лаб, Коларац, Београд (вишемедијска инсталација)

2018. *Покрет и поглед*, Галерија Дрина, Београд (објекти и цртежи)

2017. *Црно поље* (са Гораном Јурешом), Галерија Бата Михајловић, Панчево (слике)

2017. *Црно поље* (са Гораном Јурешом), Галерија Луцида, Београд (слике)

2016. *Phanomen-die andere (Ver)spannung*, (са Nataliom Waiss), Basement Gallery, Беч, Аустрија (објекти и цртеж)

2014. *Смрт и девојка и друга Одсуства*, (са Јасном Гулан), Савремена галерија, Зрењанин (цртежи и објекти)

2012. *Преслишавање VI* (Милена Путник, Александар Јестровић, Драгана Стевановић), Галерија Ремонт, Београд (слике, фотографије и објекти)

2011. *Excess*, L2Kontemporary, Лос Анђелес, САД (слике)

2010. *Друге природе*, Градска галерија, Пожега (слике и цртежи)

2009. *Друге природе*, Галерија Улус, Београд (слике и цртежи)

2005. *New Paintings for the New Happiness*, Галерија Ремонт, Београд (слике)

2005. *New Paintings for the New Happiness*, L2Kontemporary, Лос Анђелес, САД (слике)

2005. Арт клиника, Нови Сад (магистарска изложба)

2003. Галерија Палета, Културни центар, Београд (слике)

2003. Галерија Стара Капетанија, Земун (слике)

2002. Галерија ДА, КЦ Нови Сад (слике и цртежи)

2002. Галерија кућа Војновића, Инђија (цртежи)

2001. Велика Галерија СКЦ, Београд (слике)

1998. Галерија НУБС, Београд (слике)

Колективне изложбе:

2018. *Јапанско-српски фестивал филма*, Музеј југословенске кинотеке, Београд

2018. *Шира слика*, Галерија Дрина, Београд

2018. *(Пре)цртано, Савремени цртеж од Лирој Нимана до данас*, МСУВ, Нови Сад

2018. *Уметност у Србији*, Дворац Ешћег, Нови Сад

2017. *Pelz und Federn*, Kgo Art Gallery, Беч, Аустрија

2016. *EOS Art Foundation*, Изложба уметника из Србије, Лос Анђелес, САД

2015. *II београдско тријенале цртежа и мале пластике*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2015. *V бијенале цртежа Србије*, Историјски архив Панчево

2015. *Хуан Рулфо у књигама уметника пергамент концертина*, тематски ауторски пројекат мр Лепосаве Милошевић Сибиновић, Кућа Ђуре Јакшића, Београд; Ликовна галерија, Горњи Милановац; Градска Галерија, Краљево; Факултет уметности у Нишу, Галерија Универзитета, Ниш; Аутономни Универзитет "Benito Juarez", Оахака, Мексико; Facultad de Artes y Diseno, Мексико

2014. *Четрдесет година Академије уметности Нови Сад*, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад

2014. *Јесења изложба*, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2014. *The Night Before-Exhibition*, Карановић/Николић, Бетон хала, Београд

2014. *Dislocated Materials*, Галерија Ремонт, Београд

2013. *IV Бијенале цртежа*, Савремена галерија, Панчево

2013. *Никада довршен цртеж*, (Никола Цафо, Александар Рафајловић, Жолт Ковач, Драгана Стевановић), Галерија Ремонт, Београд

2013. *Дани мађарског сликарства*, Галерија Графисофт, Будимпешта, Мађарска

2012. *Novi Sad a Roma*, II Centro per la grafica d'arte, Associazione Atelier, Рим, Италија

2012. *Etat de la femme, / Lydia Guirous et Annie Waldman/*, Cite international des arts, Париз, Француска

2012. *Годишња изложба Центра за графику*, Мали ликовни салон, Нови Сад

2012. *Земунски салон*, Галерија Стара капетанија, Земун

2012. *Дани сликарства*, Галерија СКЦ, Нови Београд

2011. *Годишња изложба*, Галерија Ремонт, Београд

2011. *Пролећна изложба*, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2011. *Колекција цртежа*, Галерија Павле Бељански, Нови Сад

2010. *X међународни бијенале уметности минијатуре*, Горњи Милановац

2010. *Проширено поље књиге*, Галерија Дом културе Студентски град, Београд

2010. *Миксер фестивал*, Житомлин силоси, Београд

2010. *Изложба учесника колоније Мина Вукомановић Караџић*, Горњи Милановац

2009. *Будоар-пожуда*, Галерија Еуроцентар, Београд

2009. *Теленор колекција*, МСУВ, Нови Сад

2009. *Јесењи салон*, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2009. *IX београдски бијенале цртежа и мале пластике*, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2009. *Теленор колекција*, Изложба савремене српске уметности, МСУ Нови Сад

2009. *Жена оком жене*, Фото савез Војводине, Нови Сад

2008. *Савремени цртеж (Хенкел)*, Кућа легата, Београд

2008. *Теленор колекција*, Изложба савремене српске уметности, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2008. *IX међународни бијенале уметности минијатуре*, Горњи Милановац

2008. *Поетски простори, цртеж и скулптура*, УЛУС, Београд

2008. *Vienna Art Fair*, Беч, Аустрија

2008. *Изложба младих* (Ниш Арт фондација), Нови Сад

2008. *IX Међународни бијенале уметности минијатуре*, Горњи Милановац

2007. *Изложба младих* (Ниш Арт фондација), Београд

2006. *VIII међународни бијенале уметности минијатуре*, Горњи Милановац

2005. *VII Бијенале цртежа и мале пластике*, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2005. *Јесења изложба*, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2005. *Пролећна изложба*, Уметничка галерија Стара Капетанија, Земун

2004. Музеј савремене уметности Скопље, Македонија

2004. *VII међународни бијенале уметности минијатуре*, Горњи Милановац

2004. *30 година Академије уметности у Новом Саду*, Војвођанска банка, Нови Сад

2003. *VI београдски бијенале цртежа и мале пластике*, Павиљон Цвијета Зузорић

2003. *ЈУ Палета младих*, Дом културе Студентски град, Београд
2003. *ЈУ Палета младих*, Дом културе, Врбас
2003. *Пролећна изложба*, Галерија Стара Капетанија, Земун
2003. *Изложба новопримљених чланова*, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд
2003. *Изложба цртежа студената АУ Нови Сад*, Дом културе Студентски град, Београд
2003. *Изложба српског цртежа*, Градска галерија Пожега
2002. *Ауторска изложба југословенског цртежа*, Градска галерија Пожега
2002. *У ликовни салон младих*, Галерија Сопоћанска виђења, Нови Пазар
2001. *Некст степ*, Млади југословенски уметници и студенти академија, Музеј Срема
2001. *So much I would like to say...* манифестација медијских догађања поводом 8. марта дана жена- у сарадњи са АЖИН-ом, Велика галерија СКЦ-а, Београд
2000. *Бијенале младих*, Вршац
1997. *Октобарски салон*, Галерија радничког Универзитета, Нови Сад
1995. *(Не)дела културе - дани (не)културе*, Срећна галерија СКЦ-а, Београд

Резиденцијални боравци и програми размене:

2017. *Accademia di Belle Arti di Napoli, "Erasmus + "*, програм размене наставног особља, Напуљ, Италија
2012. *Cite internationale des Arts Paris*, Уметничко-резиденцијални боравак, Париз, Француска
2012. *Can Serrat International Art Center*, Уметничко-резиденцијални боравак, Ел Брук, Шпанија

Учешће на семинарима:

2013. *Интернационални симпозијум "Der unpubliche blick"*, Бернштајн, Аустрија (учешће на симпозијуму)
2009. *Европска унија и родна равноправност*, Покрајински завод за равноправност полова, Нови Сад (учешће у курсу)
2002. *Еуропа Ностра Србија*, Котор, Црна Гора (учешће у семинару)

Учешће на радионицама:

2006. *Katsura Kahn Butoh workshop*, ИНФАНТ, Нови Сад
2005. *One square mile, Marko Pogačnik workshop*, у оквиру пројекта "Град сцена" у организацији Пер Арт-а, Нови Сад

2001. *Hisako Horikawa Butoh workshop*, СКЦ, Београд

2000. *Masaki Iwana Butoh workshop*, САПА Софија, Софија, Бугарска

Фотографија:

2017. The United Nations Entity for Gender Equality and the Empowerment of Women (UN Women), (фотографије у публикацији)

2009. *Женски роковник*, Покрајински секретаријат за рад, запошљавање и равноправност полова, Нови Сад (фотографије за публикацију)

2011. *Градови и њихове тајне*, Ноћ музеја, МСУВ, Нови Сад (награда за фотографије)

2011. *Жена оком жене*, ФКСВ, Нови Сад (награда за колекцију фотографија)

Перформанси:

2009. *Off Limits*, (учешће на фестивалу и перформанс *Spending Time*), Дортмунд, Немачка

2005. *Off Limits*, (учешће на фестивалу и перформансу), Дортмунд, Немачка

2002. *24 сата слика*, Инфант фестивал, Нови Сад

2001. *Смири се-припадај*, са Светланом Ђорђевић, Конкордија, Вршац

2000. *Четворослика*, Бијенале младих, Вршац

2000. *Неботичник*, (вођени перформанс), са групом Shadowcasters, Exodos Фестивал, Љубљана

1998. *Rande-vous-sacral*, са групом Артсенико из Дортмунда, (учешће на фестивалу и перформансу), ИНФАНТ, Нови Сад

Чланство у удружењима:

2005. Пер Арт, Нови Сад

2003. Члан УЛУС-а

Сарадња на инклузивним пројектима:

2016. Пер Арт, изложба Михаила Васиљевића-уметност и инклузија, УЛУВ, Нови Сад (вођење радионица и реализација изложбе)

2013. *Инклузивне ликовне радионице у Галерији Матице српске*, Пер Арт, Нови Сад (вођење радионица и реализација изложбе)

2011. *Призори блискости*, изложба радова чланова Пер Арт-а, Галерија отвореног универзитета, Суботица (реализација изложбе)

2010. Ретроспективна изложба радова *Нешто лепо у теби 2005-2010*, Пер Арт, Галерија Матице српске, Нови Сад (реализација изложбе)

2009. *Веома важна особа*, изложба радова чланова Пер Арт-а, Галерија Матице српске, Нови Сад (вођење радионица и реализација изложбе)

2009. *Конференција Уметност и инклузија- 10 година рада*, Пер Арт, Скупштина града Новог Сада (учешће на конференцији)

2006. *Преписивање текста*, изложба радова чланова Пер Арт-а, МСУВ, Нови Сад (реализација изложбе)

Захвалност

Реализација докторско-уметничког пројекта не би била могућа без дуготрајне и несебичне подршке колега, сарадника, породице и пријатеља, који су били уз мене упркос проблемима и непредвиђеним околностима на које сам наилазила током истраживања и његове финализације.

Посебну захвалност дугујем информатичару Предрагу Радовићу, на подстицајној сарадњи и великој помоћи коју ми је пружио развојем сензора покрета *Pi Zero W* и фирми *Итекако* која ми је указала поверење и пружила прилику за истраживање у простору виртуелне реалности.

Захваљујем се колегама са Академије уметности у Новом Саду које су преузеле део мојих пословних обавеза током израде докторско-уметничког пројекта: проф. Бранки Јанковић Кнежевић, проф. Вишњи Петровић, проф. Небојши Лазићу и проф. Оливери Марић Недић.

На несебичној помоћи приликом техничке реализације радова захваљујем се Милану Влашком и Александру Комненовићу, а посебно Марку Јевтићу на помоћи при обради звука.

Александри Лазар и Немањи Бошков се захваљујем на прилици за реализацију изложби током докторско-уметничког истраживања.

За професионалне и корисне савете захваљујем се свом ментору проф. Ивану Правдићу, као и на подршци проф. Слободана Роксандића, Акире Маврић, проф. Иване Томановић, проф. Слободана Кнежевића, Тијане Траиловић и Мире Одић.

Нарочиту захвалност упућујем најближим чланицама породице, сестри Вери и мами Нади, на љубави и стрпљењу.

Изјава о ауторству

Потписани-а: Драгана Б. Стевановић

број индекса: А10/13

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом:

„Покрет и поглед – извођење линије из визуелне, звучне и кинестетичке белешке – вишемедијска инсталација”

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

Потпис докторанда

У Београду, _____

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

Име и презиме аутора: Драгана Б. Стевановић

Број индекса: А10/13

Докторски студијски програм: Интердисциплинарне студије, Вишемедијска уметност

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

„Покрет и поглед – извођење линије из визуелне, звучне и кинестетичке белешке – вишемедијска инсталација”

Ментор: др ум. Иван Правдић

Коментор: /

Потписани (име и презиме аутора) _____

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

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

„Покрет и поглед – извођење линије из визуелне, звучне и кинестетичке белешке – вишемедијска инсталација”

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, _____

Потпис докторанда
