

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Centar za Interdisciplinarne doktorske studije  
Višemedijska umetnost

Doktorski umetnički projekat

**TABULA RASA**

Pretraživanje arhiva sopstvenih emocija, sećanja i iskustva

autor:

mr Mirjana Milosavljević

mentor:

mr Branimir Karanović, redovni profesor

Beograd, 2015.

*Realizaciju doktorskog umetničkog projekta Tabula Rasa omogućili su izuzetni ljudi, koji su svojom stručnošću, velikodušnošću i razumevanjem podržali i omogućili ovaj dug i povremeno težak proces. Prvi među njima, moj mentor mr Branimir Karanović, koji mi je pružio izuzetnu podršku, vodio kroz teorijske i praktične faze projekta, usmeravajući me svojim savetima, konstruktivnim predlozima i velikim iskustvom umetničkog izraza, na sve ključne elemente istraživanja.*

*Neiscrpnu inspiraciju i motivaciju dugujem umetničkoj zaostavštini svojih predaka fotografa, počev od pradede Radovana Ćosića, prvog fotografa na teritoriji Kosova i Metohije, te njegovim potomcima; umetničkom izrazu i delu svog pokojnog oca Branka Milosavljevića, filmskog i televizijskog snimatelja, od koga sam svojevremeno bila podsticana i ohrabrivana; te užoj porodici i svojoj deci, za emotivnu podršku za uspešno privođenje kraju ovog projekta.*

## ***SADRŽAJ***

APSTRAKT .....	4
ABSTRACT .....	5
1. UVOD .....	7
1.1 Uvodna razmatranja .....	7
2. POETIČKI I TEORETSKI OKVIR.....	11
2.1 Pojam Tabula Rasa .....	11
2.2 Strukturalizam.....	15
2.3 Postmodernizam.....	19
2.4 Konceptualna umetnost.....	23
2.5 Medij .....	28
2.6 Intermedij.....	37
3. METODE UMETNIČKO ISTRAŽIVAČKOG RADA .....	43
3.1 Reflektivna, ogledalska slika.....	45
3.2 Fotografija kao umetnički medij .....	52
3.3 Video kao umetnički medij .....	61
3.4 Pojmovi i definicije pokreta u umetničkom delu .....	66
4. OSNOVNE POSTAVKE PROJEKTA.....	72
4.1 Prvi segment praktičnog rada .....	76
4.2 Drugi segment praktičnog rada .....	79
4.3 Treći segment praktičnog rada .....	93
4.4 Spektatorijum .....	98

5. ZAKLJUČAK .....	100
5.1 Očekivani rezultati .....	100
5.2 Zaključna razmatranja .....	102
6. LITERATURA SA VEBOGRAFIJOM .....	108
7. PRILOZI .....	112
5. BIOGRAFIJA .....	130

## ***APSTRAKT***

*Tabula Rasa* je doktorski umetnički projekat pri grupi za Višemedijsku umetnost na Interdisciplinarnim doktorskim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu. Umetnički okvir projekta nastoji da objedini tematski naznačeno istraživanje ljudske percepcije, njene refleksije i identitetske odrednice između različitih formi njenog izražavanja – kroz telo, portret i pokret. Sagledavanje karaktera odnosa, približavanje i udaljavanje ovih fenomena, njihove integracije, odnosno dezintegracije, afirmacije, odnosno osporavanja, polazište su za istraživačko-teorijski rad na ovom projektu. Koristeći se različitim tendencijama za isticanje formalnog, odnosno značenjskog aspekta dela i razmatranjem ovih pojava kroz strukturalne odnose elemenata unutar medija, konstituisane transformacijom i deformacijom, projekat upućuje na njihovu složenu prirodu.

Tema projekta *Tabula Rasa* je istraživanje perpcpcije čoveka i s tim u vezi uticaja medijski posredovane stvarnosti na njega, sa naglaskom na istraživanje fotografske slike i njenog uticaja putem kojih recipijent prima posredovanu stvarnost. Hipoteza projekta je da se putem vizuelnih medija, prvenstveno fotografije, prenose i okom nevidljivi kodovi, koji se oblikuju u domen vidljivog, to jest vizibilnog, kao način i mogućnost viđenja – koje se oslanja na iskustvo shvatanja sveta realnosti prenesenog u uobrazilju, i time na stvaranje odnosa između realnog i mogućeg. U projektu se polazi od ideje da snimljene fotografije, načinom reflektovanja, imitiraju podsvest čoveka i na taj način mnogo lakše prodiru u recipijenta. Osvrtom na odnos između tradicionalnog i savremenog shvatanja fotografske slike, različitih tumačenja, prezentovanja, viđenja i odnosa recipijenta prema posmatranom, stvara se potpora daljem razvijanju ideje u koncept projekta.

## ***ABSTRACT***

*Tabula Rasa* is a doctoral theme project in art, which falls within the scope of Multimedia Art, Interdisciplinary doctoral studies at the University of Arts in Belgrade. As per its project theme, the artistic frame of this project strives to consolidate the research of human perception, its reflection and identity determinants, interpolated between various forms of expression – i.e., body, portrait, and movement. Starting points of this research project and theoretical considerations consisted of the understanding of the relationships between perception and reflection, are approaching and fading away of these phenomena, their integration or disintegration, affirmation or denial. In addition, referrals to the complexity of their nature were found in the employment of different tendencies to highlight the formal or semantic aspects of the project, deeper research into these phenomena throughout different structural relationships between elements within the media, which were constituted by transformation and deformation.

The main theme of the project, *Tabula Rasa* introduces art theory through an examination and exploration of peoples' perceptions in relation to the influence of mediated reality, where the impact of a photographic image and its influence on a recipient, who receives particular mediated realities were emphasized. The hypothesis of the project was the transfer of invisible codes to an eye that could be formed within both invisible and visible domains as a possibility and method of viewing, which relies on the experience of conceiving the real world in which what is transmitted into the imagination can create relationships between the real and the possible through visual media, and particularly photography. The project stemmed from the idea that images and the way in which they reflect could imitate the subconscious of the mind, and could thus more easily penetrate into the recipient's consciousness. The relationship between traditional and contemporary photographic images, comprehensions, and different interpretations, methods of presentations, visions, views and recipient's relationships towards an object of his/her observation supported further development of the idea into the project's concept.

*Tabula Rasa (lat. tabula rasa) je ploča ili tabla čiji je vosak poravnjan, na kojoj dakle, ništa nije napisano, jer se ranije pisalo stilom po takvim tablicama; istrugana, glatko izbrisana, neispisana tabla; otuda: glatka, prazna bakarna ili kamena ploča, neispisan list; ovaj izraz najčešće se upotrebljava da označi kako ljudska duša nema nikakvih urođenih ideja, predstava (poreklo mu je u jednom mestu Aristotelova dela "O duši", III, 4); napraviti tabulu rasu - nešto potpuno ukloniti ili odstraniti, potpuno raščistiti; fig. potpuno neznanje.*

— Milan Vujaklija

## **1. UVOD**

### **1.1 UVODNA RAZMATRANJA**

U okvirima umetničkog i naučnog istraživanja, projekat je inspirisan značenjem pojma *Tabula Rasa*. Sledstveno raspoloživoj teoriji o definiciji znanja, oslanjajući se pritom na tumačenja u psihologiji i filozofiji, a među njima prevashodno na tumačenja empirista, *Tabula Rasa* označava pretpostavljeno stanje ljudskog uma, pre ideja umetnutih u um. To znači da je um neoblikovan i bezizražajan, bez ugrađenih mentalnih sadržaja, um koji pojedinac dobija rođenjem, te znanje umesto da je i (pred)određeno genetikom, potiče isključivo iz iskustva i čulne percepcije, to jest stiže se reakcijom čula na objekte u spoljnom svetu.

Po filozofu Džonu Loku (John Locke)<sup>1</sup>, ideje su sve ono što može biti predmet misli. Po njemu, sve ideje potiču iz dva izvora: čulnih osećaja i refleksije – opažanja događaja u našem duhu. Akcent je stavljen na naglašavanje sposobnosti uma koji je neaktivan pre percepcije informacija. Nakon čulnog raspoznavanja primljene informacije, um, reagujući na čulima prepoznatu informaciju – čulni osećaj, obrađuje je intelektualnim procesom i pretvara u ideje. Ideje potom prerastaju u iskustvo, odnosno znanje koje se zatim deponuje i po potrebi priziva

---

<sup>1</sup>Džon Lok (1632–1704), engleski filozof, osporavao učenje o urođenim idejama; zastupao senzualističku teoriju saznanja ("duh je po rođenju *Tabula Rasa*; ničeg nema u intelektu što prethodno nije bilo u čulima"), kojom je utemeljena empiristička tradicija u engleskoj filozofiji (*Ogled o ljudskom razumu*).



zarad tumačenja. Koristeći se navedenim tumačenjima pojma *Tabula Rasa*, rođena je ideja projekta koja predstavlja svojevrsno *pretraživanje arhiva sopstvenih emocija, sećanja i iskustva*, dublje razrađena kroz umetnički okvir istraživanja. Istraživanje se tiče ljudske percepcije, njene refleksije i identitetske odrednice između različitih formi njenog izražavanja: kroz telo, pokret i portret.

Shodno različitim tumačenjima pojma *Tabula Rasa*, kao i mogućnostima koje fotografija kao medij ima, odnosno efektima fotografije na čoveka – dok je svojom percepcijom spoznaje i doživljava – projekat se vezuje za fotografsku neutralnost i emotivni učinak koji se njome postiže. Ali ako je svet u kome živimo *beskrajna sala sa ogledalima*, onda je i fotografska slika tek jedan od odraza u ogledalu. Međutim, fotografije oživljene reverberacijom u prostoru u kom se nalazimo produkuju utisak slika na platnu. Na taj način, fotografije stvaraju kontinuum prostora, u kojem mutna i neprozirna refleksija prenosi iluziju dubine i nedefinisane konture, pa se time postiže da fotografija zadire u konceptualne strane slikarstva. Glavna okosnica doktorskog umetničkog projekta, iskorišćena za razvoj konceptualne prakse projekta, jeste, dakle, fotografija predstavljena kao snimak odraza ljudi na reflektujućoj površini.

Projekat *Tabula Rasa* inkorporira pitanja naše percepcije o sebi (samopercepcije) i percepcije koje ima društvo. Predstava o sebi ne dolazi samo iz slike koju vidimo, ona je mozaik već proživljenih i trenutnih emocija. Same reflektujuće površine stvorile su ideju drugog *ja* predstavljajući materijalizovanu sliku duše. Ljudi imaju različitu percepciju, pa su raznoliki i odrazi koje na reflektujućim površinama vide. Njihova percepcija i tumačenje, kao i davanje značenja, zavise od psihološkog i emotivnog stanja, sećanja, stavova, kulture, obrazovanja i tako dalje. Prema francuskom psihoanalitičaru Naziju (Juan-David Nasio)<sup>2</sup>, *naše opažanje sebe većinom je pogrešno, jer je zasnovano na iskrivljenim emocijama, sećanjima iz detinjstva i pogledima drugih. Ovaj neizbežni jaz između našeg telesnog bića i predstave koje o njemu imamo čini da često patimo zato što najčešće vidimo mane, a ako ih ne vidimo, onda ih*

---

<sup>2</sup>Juan-David Nasio. (2008). *Mon corps et ses images*. Payot et Rivages.

*izmislimo*. Sagledavanje karaktera odnosa, približavanje i udaljavanje ovih fenomena, njihove integracije i dezintegracije, afirmacije i osporavanja, polazište su istraživačko-teorijskog proučavanja ovog projekta.

Tematski zadatak jeste uticaj medijski posredovane stvarnosti na ispitivanu percepciju čoveka, pri čemu se naglašava istraživanje uticaja fotografske slike, putem koje recipijent prima posredovanu stvarnost. Koristeći se različitim tendencijama za isticanje formalnog, odnosno semiotičkog aspekta dela, i razmatranjem ovih pojava kroz strukturalne odnose elemenata unutar medija, konstituisane transformacijom i deformacijom, projekat upućuje na njihovu složenu prirodu. Stoga, zarad potrebe projekta i stvaranja autentične ambijentalne jedinstvenosti, u kojoj bi likovni i zvučni kvaliteti doprineli višemedijskoj liniji projekta, pribegava se eksperimentu u kom se umetničko i teoretsko istraživanje ugrađuje u elemente intermedijske instalacije, koja se postavlja u galerijski prostor, pod određenim uslovima koji zadovoljavaju potrebe projekta. Instalacija se sastoji od tri segmenta: reflektujuće površine – panoa, fotografija i video-zapisa.

Hipoteza projekta je da se putem vizuelnih medija, prvenstveno fotografije, prenose semiotički kodovi, oblikovani u domenu invizibilnog, odnosno vizibilnog, kao načina i mogućnosti viđenja koje se oslanja na iskustvo shvatanja realnog sveta prenesenog u uobrazilju i time na stvaranje odnosa između realnog i mogućeg. Hipoteza se temelji se na:

- opažaju da snimljene fotografije, načinom reflektovanja, podražavaju podsvest čoveka i na taj način mnogo lakše prodiru u recipijenta, i na
- proširenjima teorijskih objašnjenja odnosa između tradicionalnog i savremenog shvatanja fotografske slike, različitih tumačenja, prezentovanja, viđenja i odnosa recipijenta prema posmatranom.

Doktorski umetnički projekat *Tabula Rasa*, dakle, detaljno izlaže siže dela koje nastaje objedinjavanjem tematski naznačenog istraživanja ljudske percepcije, refleksije i identitetske odrednice, te se oslanja na teorijske reference za tumačenje značenja pojma *Tabula Rasa*

engleskog filozofa Džona Loka; na analizu i strukturalistička gledišta, francuskog semiotičara Rolana Barta (Roland Gérard Barthes); na analizu postmodernističke teorije fotografije zasnovane na psihoanalizi Žaka Lakana (Jacques Marie Émile Lacan); oslanja se na analizu radova iz domena savremene umetnosti koji se prepliću sa temom ovog projekta.

## 2. POETIČKI I TEORETSKI OKVIR

### 2.1 POJAM TABULA RASA

Vodeći se izvornim značenjem pojma *Tabula Rasa*, revolucionarni naglasak dogodio se u kasnom XVII veku, kada je engleski filozof Džon Lok izneo svoje stanovište da se naše naučne teorije mogu opravdati samo podacima čulnog iskustva, i da one mogu posedovati samo određenu, veću ili manju verovatnoću, odnosno da ne mogu biti potpuno izvesne. Lok je precizno postavio osnovno pitanje moderne filozofije o poreklu, granicama i izvesnosti znanja, čime je definisan predmet teorije saznanja – epistemologije.

Lok je verovao da je naš duh, pre nego se susretne preko čula sa pojavama prirode, *Tabula Rasa*, to jest neispisana ploča, i da u duhu ne postoje urođene ideje pomoću kojih možemo, bez iskustva, saznati krajnju prirodu stvarnosti. Sve znanje o stvarima koje možemo imati zasniva se na idejama koje dobijamo preko čula. Kako on kaže, *ničeg nema u razumu što prethodno nije bilo u čulima*. U svom eseju *Ogled o ljudskom razumu*<sup>3</sup> Lok je definisao da *osnova svakog uma podseća na beli papir, prazninu svih likova sa svim materijalima iz razuma i znanja izvedenih iz iskustva*. Lok potencira *razmišljanje, refleksiju* kao moć uma za dalju eksploataciju primenjenih materijala, što je uslovalo stvaranje radikalnijih pozicija kasnijih

---

<sup>3</sup>Džon Lok. (1962). *Ogled o ljudskom razumu*, Beograd: Kultura. str.388.

filozofa. Dakle, ako su *ideje, koncepti*<sup>4</sup> *predmet mišljenja*, svaki čovek je svestan da misli i da ono čime se njegov duh bavi – dok misli – jesu ideje koje se nalaze u njemu. *Sve ideje potiču iz čula ili iz refleksije*. Ako pretpostavimo da je duh beo papir (neispisana ploča) bez ijedne ideje, pitanje koje se prirodno nameće jeste: na koji način se taj beli papir ispunjava i odakle mu sav taj materijal, koji ispunjava um i sačinjava korpus znanja? S obzirom da je na iskustvu i učenju zasnovano celokupno znanje, moć zapažanja je ta koja našem razumu prikuplja potreban materijal, bilo da se služi čulima ili akumulacijom sadržaja kroz unutrašnje operacije našeg duha. Ta dva konstitutivna elementa percepcije jesu vrata uma preko koga se, čulnom obradom primljenih informacija, intelektualnim operacijama i obradom primljenog materijala, stvaraju određene ideje, koje um potom povezuje u logične nizove, otvarajući put sticanju znanja.

Percepcija je saznanje o spoljnoj sredini posredstvom čula. Elementi percepcije su: osećaj – prost čulni podatak (vidim/čujem nešto) i opažaj ili spoznaja (znam šta je to što čujem ili vidim, prepoznajem njegove bitne osobine). Po Loku, iz čulnih podataka proističu sve ideje i koncepti koje imamo. Ideje koje duh prima pasivno su *proste ideje*, dobijene čulima ili refleksijom. Duh, međutim, od prostih ideja ne može stvoriti koncept kao što u njemu ne može biti ničega što bi se sastojalo isključivo od tih prostih ideja. U toku primanja prostih ideja duh je pasivan, ali nakon tog primanja on vrši radnje kojima iz prostih ideja kao osnovnog materijala tvori druge – *kompleksnije ideje*.

Prepoznaju se tri glavne radnje duha:

- kombinovanje više prostih ideja u jednu složenu – kompleksnu;
- dovođenje u vezu dve ideje, bilo da su proste ili složene; postavljanje jedne ideje pored druge, tako da obe percipiramo odjednom, ali ih ne povezujemo u jednu, čime se dobijaju *ideje relacija* (odnosa);

---

<sup>4</sup>"Koncept je ideja, pojam, zamisao, misaoni plan, projekt ili program. Analiza koncepta je jedan od osnovnih metoda analitičke filozofije. Razlikuju se tri upotrebe termina: (1) koncept je element mišljenja koji tvori misli, kao što riječi tvore govor i pismo, (2) koncept je zamisao koja povezuje mentalne predodžbe i jezik i (3) koncept je misaoni plan, projekt i program umjetničke ili znanstvene discipline". Miodrag Šuvaković (2005). *Pojmovnik Savremene Umjetnosti*. Zagreb: Horetzky. str.308.

- odvajanje jedne ideje od svih drugih koje je prate u njenom postojanju, čime se dobija *apstrahovanje; sveopšte ideje*.

U kompleksne ideje spadaju i ideje o supstancijama. Kada razmišljamo o nekoj supstanciji, primera radi o zlatu, mi spajamo ideje o metalu žute boje, određene tvrdoće i drugih osobina, sa nekom idejom o osobinama koje taj metal poseduje. Lok, međutim, naglašava da mi na taj način, iako saznajemo mnogo o stvarima, nikad ne saznajemo njihovu realnu suštinu. Stoga bi proizlazilo da su naše ideje o supstancijama uvek neadekvatne. Shodno tome, naše je znanje uvek hipotetičko, odnosno ono je pretpostavka koja uvek može biti opovrgnuta nekim novim iskustvom. Tu se jasno vidi razlika između empirizma i racionalizma. Naime, za razliku od empirizma, u racionalizmu postoji jedna ili dve supstancije o kojima posedujemo potpuno jasne i izvesne ideje. U empirizmu se reč supstancija odnosi na stvari koje nas okružuju i o kojima možemo imati samo neadekvatne, odnosno nepotpune ideje. Dok racionalizam smatra da je osnovu stvarnosti zahvatio preko nekih jednostavnih ideja, dotle empirizam – izvan onoga što trenutno znamo – vidi otvoreno polje, o kome ništa unapred ne možemo reći.

Smernicu ka realnoj suštini predmeta Lok je našao u razlikovanju:

- primarnih kvaliteta – oblik, kretanje, masa – za koje je smatrao da zaista postoje u predmetima, u obliku u kojem ih vidimo; i
- sekundarnih kvaliteta – boja, toplota, ukus – za koje je smatrao da ne opisuju suštinu stvari, već da su više subjektivni doživljaji.

Govoreći o znanju, Lok kaže: *Meni, dakle, izgleda da znanje nije ništa drugo već opažanje povezanosti i slaganja, ili neslaganja i nespojivosti ma kojih naših ideja. Ono se sastoji samo u tome. Gde ima takvog opažanja ima i znanja; a gde ga nema, tamo mi možemo izmišljati, nagađati, ili verovati, ali znanja ustvari nemamo.* Sledstveno tome, znanje je opažanje slaganja ili neslaganja ideja, te ne proističe iz toga da naše ideje odgovaraju realnoj suštini stvari. Čulni podaci koje opažamo kristališu ideje iz naših iskustava i naših teorija o tom iskustvu.

Nikada nijedan prikaz predmeta svojim osobinama (dostupnim čulima) ne otkriva uzroke koji su ga proizveli, a ni posledice koje će iz njega proizaći, niti bi naš razum bez pomoći iskustva ikada mogao da izvede bilo kakve zaključke o stvarnoj egzistenciji i činjenicama. Ni najtačnijim istraživanjem i ispitivanjem duh ne može naći posledicu u pretpostavljenom uzroku, jer je posledica potpuno različita od uzroka, pa se u njemu ne može ni otkriti. S obzirom da je svaka posledica događaj različit od svog uzroka, ona se ne može otkriti u uzroku; i što se o njoj *a priori* zamisli, mora biti potpuno proizvoljno. Ipak, sa svakim donekle adekvatnim odgovorom i dalje nastaje novo pitanje, jednako zagonetno kao i prethodno, koje nas vodi ka daljim istraživanjima. Na pitanje kakva je priroda svih naših zaključivanja o činjenicama, čini se da je odgovor da se one temelje na odnosu uzroka i posledice. Sledstveno tome, na pitanje šta je osnova svih naših zaključivanja i zaključaka o tom odnosu, odgovor bi bio – iskustvo. Na tom iskustvu počiva sav naš život.

## 2.2 STRUKTURALIZAM

Termin strukturalizam sadrži u sebi obrazac niza humanističkih istraživanja, opredmećenih u ukupnosti konstantnih odnosa (strukture i njenih delova) u dinamici različitih sistema. Struktura je pak sistem zakonâ koji određuju predmetnu sferu i veze među objektima, specificujuću njihovo ponašanje i zakone razvoja. Filozofsko značenje izrazu *struktura* dali su Klod Levi-Stros (Claude Lévi-Strauss)<sup>5</sup>, Luj Altiser (Louis Althusser)<sup>6</sup>, Mišel Fuko (Michel Foucault)<sup>7</sup> i Žak Lakan (Jacques Marie Émile Lacan)<sup>8</sup>. Oni u svojim spisima polaze od starih filozofskih problema, smatrajući da se iz centra istraživanja izmešta subjekt (ja, svest, duh) sa težnjom ka slobodi, samoodređenju, transcendenciji, stvaralaštvu.

Epicentralne strukture su zapravo one koje su duboko podsvesne, ali koje određuju celokupno ljudsko ponašanje. Strukturalizam postaje pravac koji je formiran humanizmom, istoricizmom i empirizmom, dakle, svojevrsan opšti protest protiv egzaltiranog *ja* i teleološkog načina mišljenja.

---

<sup>5</sup>Klod Levi-Stros (1908–2009) bio je francuski antropolog i filozof, zagovarač strukturalističkog pristupa socijalnoj antropologiji. Uveo je nove koncepte proučavanja kulturnih obrazaca, ponašanja, mišljenja, posebno mitova u primitivnim i modernim društvima. Polazio je od pretpostavke da su mnogi kulturni obrasci, kao oni koji se mogu naći u mitovima i jeziku, zapravo ukorenjeni u bazičnim strukturama svesti.

<sup>6</sup>Luj Altiser (1918–1990) jedan je od najuticajnijih francuskih filozofa marksističke orijentacije u drugoj polovini XX veka. Jedan je od najkontroverznijih filozofa XX veka. Njegov uticaj – više usmeni, sokratovski, na veliku generaciju francuskih poststrukturalista bio je od presudnog značaja. Pod njegovom uticajem razvijali su se filozofi poput Fukoa, Deride, Balibara, Ransijera, Mašrea, dakle svakako najznačajniji filozofi druge polovine XX veka. Bio je jedan od prvih filozofa koji je shvatio mesto diskursa, jezika, u konstituisanju sveta.

<sup>7</sup>Mišel Fuko (1926–1984), francuski filozof i istoričar, istražuje teme poput psihijatrije, medicine, lingvistike, savremenih kaznenih praksi i njihove istorijske prethodnike kako bi artikulisao sisteme mišljenja i njihovu evoluciju. Cilj mu je bio da ilustruje odnos između "znanja" i društvenih praksi i relacije moći putem kojih je to razvijeno i primenjeno. Pod uticajem strukturalizma naglašavao je značaj onoga što se kaže i što može biti rečeno i verovanje da je diskurs nesvesni odraz učvršćenih pretpostavki.

<sup>8</sup>Žak Lakan (1901–1981) bio je čuveni francuski psihoanalitičar i psihijatar, smatran "najkontraverznijim psihoanalitičarem posle Frojda". Uticao je na mnoge vodeće francuske intelektualce u periodu 1960–1970, posebno na one povezane sa poststrukturalizmom. Njegove ideje imale su značajan uticaj na kritičku teoriju, teoriju književnosti, francusku filozofiju XX veka, sociologiju, teoriju filma, kliničku psihoanalizu.



Strukturalisti poseban značaj pridaju nesvesnim osnovama razuma, iznova aktualizujući Frojda (psihoanaliza) i Marksa (ekonomija), istovremeno uvodeći niz novih pojmova kao što su mentalna struktura (Levi-Stros), epistema (Fuko), simbolički poredak (Lakan). Istraživanja prirode i funkcije nesvesnog deo su imperativnog naučno-istraživačkog diskursa. Svoja istraživanja Levi-Stros je, na primer, ograničio na oblast etnografije formalizujući terminima binarnih opozicija i teorije komunikacije rituale, mitove i običaje primitivnih naroda. Isto to započeli su u različitim oblastima Fuko, Bart i Lakan, polazeći od dubinske konfiguracije jezika različitih epoha. Fuko je analizirao niz pojava u nauci o jeziku, biologiji i političkoj ekonomiji. Rolan Bart (Roland Gérard Barthes)<sup>9</sup> proučava strukturno-semiotičke zakonitosti u *jezicima* različitih kulturnih fenomena, kao što su masovne komunikacije, moda, i drugi, da bi potom prešao na deskripciju procesa označavanja u književnim, prevashodno modernističkim delima. Polazeći od analogije funkcionisanja nesvesnog i jezika, Lakan nastoji da reformiše psihoanalizu i predlaže da se naglasak stavi na analizu i korigovanje simboličkih struktura jezika.

Analizom fotografije, u razdoblju strukturalizma, pokušala se zasnovati gramatika znakova i odrediti fotografski jezik kao retorika slike. Revidirajući svoja ranija strukturalistička gledišta, pomenuti francuski semiotičar Rolan Bart u knjizi *Svetla komora*<sup>10</sup>, fotografiju tumači kao poruku bez koda, bez opšteg skupa pravila na kojima se grade fotografske poruke. On fotografiju vraća iskustvu gledanja, ali ne bilo kojeg gledanja nego pogleda na minuli, prošli svet. Taj pogled je istovremeno i naivni, nevini pogled oka, i sofisticirana igra značenjima i sećanjima koja budi fotografska slika. On se igra fenomenološkim povratkom stvarima: razlikama onoga što vidi, što se zna i na ono na šta emocionalno reaguje. Bart kaže da je *fotografija žrtva svoje nadmoći; budući da ima reputaciju doslovnog prepisivanja stvarnog ili dela stvarnog, ne pitamo se previše o njenoj istinskoj snazi, o njenim istinskim uplitanjima. Imamo dvostruko viđenje fotografije koje je svaki put neumereno ili pogrešno. Ili je pak*

---

<sup>9</sup>Rolan Bart (1915–1980), francuski teoretičar književnosti, filozof, kritičar i semiotičar. Bart istražuje veoma širok raspon tema, te služi kao uticaj na razvoj škole teorija poput strukturalizma, semiotike, egzistencijalizma, socijalne teorije, marksizma, antropologije te post-strukturalizma.

<sup>10</sup>Rolan Bart. (2004). *Svetla komora – Nota o fotografiji*. Beograd: Rad.

zamišljamo kao čisto prepisivanje, mehaničko i tačno, stvarnog... Ili pak, u drugoj krajnosti, zamišljaju je kao vrstu zamene za slikarstvo.

Pojavom pojma dekonstrukcije, Derida (Jacques Derrida)<sup>11</sup> razvio je specifičnu filozofsku disciplinu dekonstrukcija koju je objavio kasnih šezdesetih godina u delu *O gramatologiji* (Of Grammatology)<sup>12</sup>. *Dekonstrukcija je poststrukturalistički*<sup>13</sup> *filozofski i teorijski pristup raspravi, akribičnoj kritici, analizi, prikazivanju i simulaciji uvjeta, granica, paradoksa i prirode filozofskog diskursa*<sup>14</sup>. U knjizi *Pismo japanskom prijatelju* (Letter to a Japanese Friend)<sup>15</sup>, Derida daje dvadesetak definicija dekonstrukcije. Reč dekonstrukcija ima negativnu definiciju, a to je ona definicija koja objašnjava šta neki pojam nije, a ne šta jeste. Dekonstrukcija nije razaranje, već filozofski postupak ukazivanja na odnos margine i centra u svakom teorijskom diskursu. U svakom filozofskom, pa i umetničkom postupku neke ideje postavljamo kao bitne, a neke stavljamo u stranu. Derida se pita šta će se dogoditi ako marginalizovane teze stavimo u centar, ako zamenimo pretpostavke. Što se tiče konteksta, u to vreme je strukturalizam<sup>16</sup> bio dominantan. Činilo se da dekonstrukcija ide u istom smeru, jer je reč označavala određenu pažnju na strukture (koje nisu ni ideje, ni oblici, ni sinteze, niti sistemi).

Dekonstrukcija je, takođe, strukturalistički gest ili gest koji pretpostavlja određenu potrebu za strukturalističkom problematikom. To je, međutim, i anti-strukturalistički gest, čije bogatstvo počiva delom na ovoj dvosmislenosti. Uprkos takvoj pojavi, dekonstrukcija nije ni analiza ni kritika. Osim toga, prevod same reči moraće to da uzme u obzir. U najprostijem,

---

<sup>11</sup>Žak Derida (1930–2004) bio je velika filozofska figura, harizmatični filozof, bavio se životom u savremenom svetu. On je razvio kritičku teoriju poznatu kao dekonstrukcija, njegov rad je označen kao poststrukturalistički i povezan je sa postmodernom filozofijom.

<sup>12</sup>Jacques Derrida. (1997). *Of Grammatology*. The Johns Hopkins University.

<sup>13</sup>Poststrukturalizam. Miodrag Šuvaković. (2005). *Pojmovnik Suvremene Umjetnosti*. Zagreb: Horetzky. str.494.

<sup>14</sup>Dekonstrukcija. Miodrag Šuvaković. (2005). *Pojmovnik Suvremene Umjetnosti*. Zagreb: Horetzky. str.131.

<sup>15</sup>Jacques Derrida. (1985). *Letter to a Japanese Friend (Prof. Izutsu)*. In: *Derrida and Difference*. ed.Wood & Bernasconi. Warwick: Parousia Press.

<sup>16</sup>Strukturalizam je teorijski interdisciplinarni pokret u Francuskoj 50-ih i 60-ih godina. Strukturalizam se zasniva na formalno-strukturalnom tumačenju kulture i simbolizacije i prirode. Po Rolanu Bartu, strukturalizam je postupak analiziranja i istraživanja tvorevina kulture izveden iz metoda suvremene lingvistike". Miodrag Šuvaković. (2005). *Pojmovnik Suvremene Umjetnosti*. Zagreb: Horetzky. str.593.

analiza nije – zbog razbijanja struktura, a nije ni regresija prema jednostavnom elementu, prema neraskidivom poreklu. Nije ni kritika, jer je ona u opštem smislu odluke, izbora, razlučivanja, sama po sebi – kao što je sve aparatura transcendentalne kritike – jedna od bitnih *tema* ili *objekata* dekonstrukcije. Derida kaže da zadatak filozofa nije da postavlja nove teorije. Ako u jednoj kulturi izmestimo bazične tačke očekivanja i na njihovo mesto postavimo cenzurisane tačke, margina postaje centar, a centar postaje margina. To su metodi interdisciplinarnosti. Deridine ideje pokazale su da nema više celovitog umetničkog dela.

### 2.3 POSTMODERNIZAM

Pojam postmodernizam prvi put je upotrebljen u sedamdesetim godinama XIX veka. Postmodernizam<sup>17</sup> predstavlja stil i koncept koji karakterišu nepoverenje prema teorijama i ideologijama, fokusiranjem pažnje na običaje. Pojam je korišćen da opiše umetnički pokret, za koji se mislilo da će biti protivrečan nekim aspektima modernizma, ili da će se pak javiti ili razviti u njegovim posledicama.

Postmodernizam je velikim delom reakcija usvojenih održivih objektivnih napora ili nastojanja da se objasni stvarnost. U svojoj osnovi, on potiče od priznanja da stvarnost nije samo odraz ljudskog razumevanja (poimanja, shvatanja) već biva izgrađena iz ljudskih pokušaja da razume sopstvenu stvarnost. Iz tog razloga, postmodernizam je krajnje skeptičan prema objašnjenjima kojima se tvrdi da su validna za sve grupe, kulture, tradicije ili rase, i umesto toga, usredsređuje se na relativne istine svake osobe posebno.

U fotografiji su se odigrali suštinski zaokreti tokom umetničkog razdoblja poznatog pod opštim nazivom postmodernizam. Iz njene ne tako brižljive izvedbe, kakva je bila fotografija sedamdestih godina, u doba postmodernizma fotografija je postala izazov u smislu tehničke i estetske perfekcije. Samim tim usmerena je pažnja na stilizaciju, estetičnost, putenost i čulnost čak i tamo gde su se ispred objektiva nalazili trivijalni predmeti ili kompozicije mrtve prirode.

---

<sup>17</sup>"Postmodernizam je naziv za umjetnosti koje su: (1) kritika anomalija i dogmi ekstremnih modernističkih ideologija i umjetnosti (minimalna umjetnost, konceptualna umjetnost, semio umjetnost poststrukturalizma), (2) anakronistički i retrogradni povratak na predmodernističke ili ranomodernističke stadije zapadne umjetnosti (renesansno slikarstvo, barokni tekst, romantičarski model umjetnika), (3) produkcija stilova, pokreta i individualnih učinaka umjetnika kao postpovijesnih modela premošćivanja modernizma i neprozirne budućnosti kraja epohe-civilizacije (transavangarda, neoromantizam, neoekspresionizam), (4) zasnivanje simulacionističkih estetika i produkcije (simulacionizam, neokonceptuaina umjetnost, neekspresionizam, hipertekstualnost) kao umjetnosti posttehnološkog, infonnacijskog i semiotičkog društva, i (5) preispitivanje, provociranje i korigiranje modernizma iz asimetrične točke gledišta postmoderne; modernizam poslije post-modernizma". Miodrag Šuvaković. (2005). *Pojmovnik Suvremene Umjetnosti*. Zagreb: Horetzky. str.489.

Prodor ovakvih estetičkih shvatanja pogodovale je i potreba fotografije da apsorbira pažnju posmatrača i da sredstvima vizuelnosti izazove u njima određenu potrebu. Za postizanje takvog cilja fotografija je neretko pribegavala posezanju za uzorima iz tradicionalne umetnosti, pa i same istorije fotografije. Fotografi su nedvosmisleno istakli i shvatanje po kome je za fotografiju nadasve bila neophodna čulna, materijalna uverljivost iz koje su se nadalje crple i sve ostale dimenzionalne i vrednosne komponente.

Postmodernistička teorija fotografije je poststrukturalistička, što znači da se zasniva na transformaciji vizuelnog dela fotografije u značenju, i transformaciji relativnih kulturoloških značenja u višeznačne interpretacije izgleda fotografije. Nastaju ekstatičke situacije u kojima svaka fotografija ima više izgleda, jer izgled nije samo ono što se vidi nego i kompleks značenja i smisla koji prekriva fotografiju. Postmodernistička teorija fotografije zasniva se na psihoanalizi Žaka Lakana koja fotografiju tumači kao rascep *simboličkog* (semantičkog, jezičkog, pojmovnog), *imaginarnog* (slikovnog, prikazanog, pokaznog) i *realnog* (onoga što ne može biti zahvaćeno jezikom i što pripada označiteljskom materijalnom i pozadinskom poretku fotografije izvan slike). Fotografija, kao označiteljski poredak, ne prikazuje svet, nego anticipira viđenje sveta kao takvog, i time fotografije kao slike sveta.

Fotografija kao medij neizostavan je aparat koji pruža sposobnost kodiranja u dvodimenzionalne simbole, koji se mogu naknadno iščitavati. Objektivnost fotografije u vizuelnoj percepciji čoveka može biti varljiva, ali garantuje verodostojnost informacije i zato je veoma pogodan medij u službi edukacije i informisanja. Stoga je fotografija iskorišćena kao osnovni narativ i vizuelni jezik projekta *Tabula Rasa*, kao skup informacija – značenja. Fotografijom se želi postići paralelna scena, koja funkcioniše u značenjskom kontekstu, gde fotografije postaju kodirani tekst. Na ovaj način, spektatorijumu biva predložen veliki broj informacija smeštenih u jedan ambijentalni prostor.

Za razliku od konceptualnih umetnika, umetnici su se tokom druge polovine sedamdesetih i osamdesetih godina, odnosno u vreme postmodernizma, okrenuli citatu,

simulaciji i dekonstrukciji fotografije, masovnih medija, istorije umetnosti. Manje-više zajedničko Barbari Kruger (Barbara Kruger)<sup>18</sup>, Ričardu Princu (Richard Prince)<sup>19</sup>, Viktoru Burginu (Victor Burgin)<sup>20</sup>, Džefu Volu (Jeffrey "Jeff" Wall)<sup>21</sup>, Džonu Baldesariju (John Anthony Baldessari)<sup>22</sup>, Sindi Šerman (Cynthia "Cindy" Morris Sherman)<sup>23</sup> jeste preuzimanje već postojećeg fotografskog materijala. Ideja postera ili serija fotografija najbolji je način za predstavljanje sadržaja kroz dekonstrukciju, gde svaki poster razotkriva paradokse unutar različitih stanci, i ističe mesta (unutar grafičkog dizajna i fotografije) gde je dekonstruktivni pristup bio prisutan. Veći deo rada Krugerove (konceptualne umetnice iz Amerike) koristi fotografije iz postojećih izvora – potom spojenih u jednu celinu, kojoj je dodat jezgrovit i agresivan tekst – koji uvlači posmatrača u borbu za postizanje moći i kontrole, o čemu i govore njeni natpisi.

U vreme osamdesetih veći deo umetničkih radova fokusirao se na dekonstrukciju i decentralizaciju ideja, koncept koji je predstavio Žak Derida. Dekonstrukcija ohrabruje ljude da odbace konceptualnu ideju centra ili sveobuhvatne istine. Krugerova primenjuje ovu ideju (dekonstrukcije) u svom radu da bi pobegla od meta-narativa, poretka kome je mandat dala kultura, koja strukturira naše znanje i iskustvo. Ironija je u činjenici da su se sve ove prakse, kao i teorijski rad koji ih održava, pojavile u istorijskoj situaciji, koju, navodno, karakteriše njena

---

<sup>18</sup>Barbara Kruger (1945), američka konceptualna umetnica. Velik deo njenog rada sastoji se od crno-belih fotografija, prekrivenih deklarativnim naslovima. Izrazi upotrebljeni u radovima često uključuju zamenice poput *vi*, *vaš*, *ja*, *mi* i *oni*, adresirajući kulturne konstrukcije snaga, identiteta i seksualnosti.

<sup>19</sup>Ričard Princ (1949), američki slikar i fotograf. Princ je počeo sa dekonstrukcijom u fotografiji 1975. godine, intenzivirajući izvorne kreacije. Na taj način, Princ je potkopao prividnu prirodnost i neizbežnost fotografija, otkrivajući ih kao halucinatorne fikcije želja društva.

<sup>20</sup>Viktor Burgin (1941), engleski umetnik i pisac. Burgin se prvi put predstavio kao konceptualni umetnik u kasnim šezdesetim godinama, ističući se kao fotograf levice, kombinujući fotografije i reči u istoj slici. Njegov rad je pod velikim uticajem teoretičara i filozofa poput Karla Marksa, Sigmunda Frojda, Mišela Fukoa i Rolana Barta.

<sup>21</sup>Džef Vol (1946), kanadski umetnik, poznat po pozadinski osvetljenim foto-folijama. Vol je bio ključna figura na vankuverskoj umetničkoj sceni ranih sedamdesetih godina.

<sup>22</sup>Džon Baldesari (1931), američki konceptualni umetnik, poznat po radovima koji sadrže inkorporirane tekstove sa fotografijama na platnima sredinom šezdesetih godina. Godine 1970. počeo je raditi u grafici, filmu, videu, instalacijama, skulpturi i fotografijama. Radovi pokazuju kombinaciju narativnog potencijala slika i asocijativne snage jezika unutar granica umetničkog dela.

<sup>23</sup>Sindi Šerman (1954), američki fotograf i filmski reditelj, najpoznatija po svojim konceptualnim portretima. Kroz niz različitih serija radova, Šermanova je nastojala podići izazovna i važna pitanja o ulozi i zastupljenosti žena u društvu i medijima, kao i pitanja o prirodi stvaranja umetnosti.

kompletna ravnodušnost. Svedoci smo da u vizuelnoj umetnosti dolazi do postepenog raspada nekada osnovnih razlika original/kopija, autentično/ne-autentično, funkcija/ne-funkcija. Čini se da svaki od ovih termina danas sadrži svoju suprotnost, da ova neodređenost za sobom povlači nemogućnost izbora, ili pak radije – apsolutnu jednakost i zato međusobno promenljiv izbor.<sup>24</sup>

Fotografija se bavi utvrđenim društvenim vezama koje imamo sa slikama. Pokušava da formuliše novu poruku korišćenjem slika, njihovom manipulacijom, tako da se postigne tercijalni efekat. Smisao, odnosno značenje slike proizilazi iz sinteze dve suprotstavljene slike, manipulacije njima ili iz osećaja koji daju. Sve manifestacije dekonstrukcije imaju zajedničko svojstvo – sve pokušavaju da identifikuju svrhu medija i pronađu nova rešenja kojima je dosežu.

---

<sup>24</sup>Hal Foster. (1983). *The Anti-aesthetic: Essays on postmodern culture*. Washington: Seattle. Bay Press. 159.

## 2.4 KONCEPTUALNA UMETNOST

Konceptualna umetnost je autorefleksivni, analitički, kritički i proteorijski pokret, zasnovan na istraživanju prirode, koncepta i sveta umetnosti. Cilj konceptualnih umetnika nije stvaranje umetničkih dela, nego istraživanje, analiza i rasprava uslova nastajanja umetničkog dela, odnosa umetničkog dela i lingvističkih ili semioloških jezika kulture i funkcionisanja umetnosti u svetovima kulture, tržišta i ideologije.

Umetnička dela koja nastaju u konceptualnoj umetnosti jesu koncepti i teorijski objekti, a njihov smisao je:

- unošenje poremećaja u tradicionalne i uobičajene modernističke konvencije stvaranja, prezentovanja, recepcije i potrošnje umetnosti; i
- zasnivanje teorijskog istraživanja u umetničkom delovanju, iz kojeg je teorija bila isključena.<sup>25</sup>

Kada je reč o fotografiji i raznolikosti individualnih pristupa unutar konceptualne umetnosti, prepoznaju se dva osnovna oblika: 1) fotografija je znak ili indikator neke artikulisane ideje<sup>26</sup>, 2) osnovni medij kome je poverena uloga nosioca celokupne ideje i njene vizuelne poruke. U prvom slučaju vizuelna poruka fotografije nije samostalna, već pripada širem sistemu predstavljanja neke ideje, u kojem osim nje učestvuju i drugi mediji poput zvuka, teksta, videa. Važno je naglasiti da mnogi koncepti nisu prvobitno uključivali fotografiju, nego je post festum fotografska slika odabrana kao adekvatan medij, koji služi da potvrdi izvedene umetničke koncepte. Autentičnu ulogu posrednika fotografija je dobila naknadno, najviše zbog svojih dokumentarističkih sposobnosti da tačno zabeleži projekte, ideje i ostale konceptuelne aktivnosti.

---

<sup>25</sup>Miodrag Šuvaković. (2005). *Pojmovnik Suvremene Umjetnosti*. Zagreb: Horetzky. str.309.

<sup>26</sup>Andy Grundberg. (1987). *Camera Culture in a Postmodern Age; Photography and Art: 1946–1986*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art. 207.



Pojavom konceptualne umetnosti situacija se drastično promenila. Konceptualna umetnost odbacila je modernistička shvatanja, klasične vidove umetničkog izražavanja (slikarstvo, skulptura) i okrenula se filozofiji, književnosti, teoriji jezika i umetnosti, performansima, akcijama i intervencijama. Kao što je bio slučaj sa protagonistima dade, futurizma, nadrealizma, za konceptualne umetnike fotografija nije podrazumevala savršeno delo, bilo u estetskom ili tehničkom pogledu. Zbog toga se i njen finalni izgled nije zasnivao na fokusu, ekspoziciji, odnosu svetlosti i senke, već potpuno suprotno. Ideja ili koncept predstavljali su najvažniji element dela. Kojim će se sredstvima i kako umetnik služiti u procesu realizacije dela, nije od primarnog značaja.

Sledeći ideju i nameru da svoje delo radikalno oslobode materijalnog statusa, da ga problematizuju u ravni koncepta i ideje, jasno je da su konceptualni umetnici bili prisiljeni da trag svog delovanja dokumentarno zabeleže fotografijom i videom, koji tada sve više ulazi u upotrebu. Fotografija je funkcionalizovana tako da beleži poseban vid komuniciranja, koji je u svojoj biti satkan od izraženih medijskih, estetskih svojstava. Fotografija je bila pogodan medij, jer može sačuvati dokumentarni zapis o nekom konceptualnom delu, bez ikakvih pretenzija da bude nešto više od klasičnog vizuelnog izveštaja. Razlog tome jeste to što je fotografija, u skladu sa oblicima raznovrsnih aktivnosti, bila i sama predmet umetničkih istraživanja kao autonomno vizuelno polje, u kome je artikulisana određena ideja.

Konceptualno delo koje insistira na dematerijalizaciji<sup>27</sup> umetničkog delovanja oduzimalo je fotografiji kao mediju status umetničkog dela u mnogim postupcima konceptualne umetnosti. Grubo rečeno, fotografija je bila sekundarni, pomoćni medij, odnosno tehnička slika u saopštavanju informacija o projektima, u kome su se mogle registrovati pojedine stvaralačke aktivnosti. Njeni tehnički i reproduktivni, a ne kreativni kvaliteti bili su predmet interesovanja

---

<sup>27</sup>Pojam dematerijalizacije ne podrazumeva potpuno ukidanje, ukidanje i iščezavanje fizičnosti i materijalnosti umetničkog dela, već pre dozvoljava njegovo svođenje na nivo mentalnih procesa, procesa zamišljanja, na nivo osobina koje se kolokvijalno nazivaju *idejom* nekog rada. Ovaj termin uvela je Lusi Lipard (tekst: Lucy R. Lippard i John Chandler *The Dematerialisation of Art*), a pogodan je da obuhvati, pod jednim pojmom, najbitnije osobine različitih inovativnih pojava u umetnosti osme decenije XX veka.

umetnika i recipijenata njihovih dela. Fotografija je ta koja registruje ideju, posuđuje joj svoje vizuelne sposobnosti da bi se njome prenela određena poruka.

Ma koliko da je fotograf pokušavao svesno da se izjednači sa nepristrasnom tehnikom snimanja, on je ipak unosio subjektivne, lične interpretativne kriterijume u predstavljanje datog koncepta. Tačno je, takođe, da se njegov rad, kao i doprinos mnogih drugih uključenih medija, odvijao prema uputstvima autora celokupnog projekta, jer se radi o višemedijalnom delu. Ipak, ne može se sasvim ignorisati uticaj fotografa i njegove fotografije na formu trajnog zapisa o samom delu. Stoga, uticaj fotografije nije bezličan jer predstavlja viđenje fotografa, pa samim tim i ne može biti shvaćen kao egzaktni i objektivni. O njegovoj prirodi mnogo detaljnije govori Suzan Zontag, koja je tačno razdvojila ovu specifičnu vrstu gledanja od pojma prirodnog opažanja.<sup>28</sup> Dakle, fotografska slika bila je samo jedan od posrednika, koje je Valter Benjamin (Walter Bendix Schönflies Benjamin)<sup>29</sup> precizno definisao kao medij tehničke reproduktivnosti, a njena pojava je ozbiljno uticala na suštinu tradicionalnog shvatanja umetničkog dela.

Iz priloženog se može zaključiti da je u kontekstu konceptualne umetnosti fotografija, osim dokumentarne, imala i značajnu funkciju moćnog informativnog medija. Ona je bila delo po sebi, ali nikada primarna nad osnovnom idejom konceptualnog projekta. Zato je fotografija i neizostavni svedok mnogih umetničkih projekata, pogotovo kada su se iskristalisala i nova saznanja o komunikaciji, pored činjenice da mnogo više recipijenata upoznaje neko umetničko delo preko javnih medija nego u neposrednom kontaktu. *Kada umetnost ne zavisi od fizičkog postojanja*, pa ako je uz to još i *jasno da prezentacija rada nije pomešana sa samim radom*, onda, prema rečima teoretičara neoavangarde, fotografija postaje *primarna* informacija, dok je reprodukcija konvencionalne umetnosti u knjigama i katalozima obavezno iskrivljena, odnosno

---

<sup>28</sup>Susan Sontag. (1973). *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux. 224.

<sup>29</sup>Valter Benjamin (1892–1940), bio je nemački filozof i kulturni kritičar. Eklektičan mislilac, koji je kombinujući elemente nemačkog idealizma, romantizma, istorijskog materijalizma i jevrejskog misticizma doprineo estetskoj teoriji. Bio je jedan od prvih koji je teorijski problematizovao trijumf preslikavanja, reprodukcije nad produkcijom. Auru je koristio da bi opisao razliku između originala i kopije u uslovima savršene tehničke reproduktivnosti.

sekundarna informacija. Drugim rečima, *fotografija slike je drugačija od slike, ali fotografija fotografije je opet samo fotografija*.<sup>30</sup>

U konceptualnoj umetnosti bio je zastupljen stav da autor fotografija nije bio dovoljno svestan autonomije vlastitog medija, što zapravo znači da se fotografija tada odrekla umetničke samosvesti i prihvatila položaj podređenog medija u službi tehničke reprodukcije. Ona je u krugovima konceptualne umetnosti smatrana za medij manje vrednosti, kao tehnička slika<sup>31</sup>, a za nju se govorilo da je *fotografija umetnika*<sup>32</sup>, što ju je opet bitno razlikovalo od fotografije fotografa. Postoji mišljenje da su konceptualni umetnici sasvim ignorisali kako sam proces nastanka fotografije, tako i lepotu njenog otiska. Svi oni zanatski kvaliteti, o kojima se vodilo računa, za njih su bili nevažni pošto su od fotografije očekivali da pruži neutralan i objektivni vizuelni izveštaj dela. Sa stanovišta konceptualnih umetnika, svi do tada estetički principi fotografije bili su isuviše tradicionalni. Za njih je fotografija bila tek jedan od medija u kome se može zabeležiti, odnosno vizualizovati određen konceptualni program.

Fotografija, iako shvaćena kao predstavljački medij, prihvaćena je u tom mehanizmu ponajpre kao sredstvo, a ne kao finalno delo. Prednost u odnosu na slikarstvo, skulpturu i druge tradicionalne umetničke discipline fotografija je imala u tome što je lakše udovoljavala zahtevima. Oličenje njenog zapisa bilo je u neutralnosti i sposobnosti da se uklopi u multimedijalni kontekst konceptualne umetnosti. Samim tim, u potrazi za odgovarajućim tehničkim medijem, koji bi bio pogodan informativni i prenosni medij, izbor je prirodno vodio ka fotografiji, jer je njena struktura odgovarala nekim principima konceptualne umetnosti.

---

<sup>30</sup>Lucy R. Lippard. (1997). *Six Years: The dematerialization of the art object 1966 to 1972*. University of California Press. 280.

<sup>31</sup>Razmatrajući upotrebu tehničkih slika, statičnih kao što je fotografija i pokretnih kao što su film i video u okvirima nove umetnosti, Ješa Denegri ističe da "ona nije, podrazumeva se, nipošto samo tekovina sedamdesetih godina, ali to je neosporno decenija u čijoj se umetničkoj produkciji takve slike, kao možda nikada dotle, u praksama savremenih umetnika tako intenzivno koriste".

<sup>32</sup>Ješa Denegri. (1996). *Tehničke slike: Fotografija, flm i video u novoj umetnosti sedamdesetih*. Novi Sad: Svetovi. 165.

Zaključno sa tim, o nekim aspektima konceptualne umetnosti danas se može suditi samo na temelju informacija koje sadrže fotografije. To je i razumljivo ako se prisetimo da je reč o umetnosti koja je više verovala u ideju nego u predmet. Ako se pođe od činjenice da sama ideja pripada koliko sistemu umetnosti toliko i svetu informacija, što je i zanimalo konceptualnog umetnika, fotografija je i individualno, kao i zajedno sa filmom i videom, postala ključni svedok i posrednik u distribuciji tih ideja, ona je bila medijum u kom su se vizualizirali mentalni procesi.

Bitno je da je uvođenje fotografije na umetničku scenu uzrokovalo brojne promene, pre svega u načinu prezentacije, foto-instalacije, montaže, slajd-projekcije, foto-knjiga, foto-ambijenta. Drugim rečima, fotografija je zauzela ravnopravno mesto sa ostalim vidovima umetnosti. Pojedini umetnički časopisi, osim kritika i tekstova o umetničkoj fotografiji, objavljivali su eseje o fotografiji u okvirima konceptualne umetnosti i teorijska istraživanja fotografskog medija. Sa prelaskom sa analogne na digitalnu tehnologiju, prisutnost fotografskog medija u svetu umetnosti nikada nije bila veća.

## 2.5 MEDIJ

*Medij je 1) sredina kroz koju se prenosi neko dejstvo (vazduh je medij kroz koji se prostire svetlost), to jest materija koja ispunjava prostor; 2) medij je tehničko sredstvo pomoću koga se ostvaruje nešto, prenosi informacija, izražava subjekt, prikazuje svet, to jest medij je tehničko sredstvo realizacije umetničkog dela.*<sup>33</sup> Medij ili medijum može se odrediti kao posrednik prenosa poruke od pošiljaoca do primaoca. U tom smislu, medijumom se može smatrati neki objekt ili subjekt kojim je poruka posredovana. Iako pojam medijum nosi različita značenja, najčešće se povezuje sa medijima, kao skraćenim oblikom pojma masovni mediji. Razumevanje masovnih medija je u najvećoj meri uslovljeno načinom njihove percepcije.

U vezi sa pojmom medija jeste i pojam medijacije. Reč medijacija potiče od latinskog glagola *mediare* – biti u sredini, između, kojem odgovara pridev *medius* – onaj koji je u središtu, sredina u kojoj se nešto zbiva, posrednik, ono kroz šta se prenosi dejstvo, sredstvo prenošenja komunikacija. Medijacija je aktivan proces koji utiče na samu poruku, dok su mediji prenosioci poruka, ali i učesnici u produkovanju njihovih značenja. Medij se različito tumači s obzirom na to da li se shvata kao naučno područje ili područje društvenog delovanja. U komunikacijskim naukama medij je u osnovi tehničko ili fizičko sredstvo pretvaranja poruke u signal koji se može odaslati kanalom.

Džon Fiske (John Fiske)<sup>34</sup> – teoretičar moderne kulture razlikuje:

---

<sup>33</sup>Guy Debord. (2000). *Society of the Spectacle*. Black & Red. 132.

<sup>34</sup>Džon Fiske (1939), profesor na Univerzitetu Medison u Viskonsinu i jedan od najistaknutijih savremenih teoretičara popularne kulture, poznat je po istraživanjima fokusiranim pretežno na belu kulture kapitalističkih, anglofonih zemalja, kao što su SAD, Velika Britanija i Australija. Naučnoj javnosti poznat je po delima "Čitanje televizije" (Reading Television) 1979, "Televizijska kultura" (Television Culture) 1987; "Razumevanje popularne kulture" (Understanding Popular Culture) u bliskoj je teorijskoj vezi sa knjigom "Čitanje popularne kulture" (Reading the Popular).

- prezentacijske medije (glas, lice, telo), koji su ograničeni na *ovde* i *sada*, jer je medij sam komunikator;
- reprezentacijske medije (knjige, slike, fotografije), koji se koriste kulturnim i estetskim konvencijama za stvaranje komunikacijskih dela i određenog *diskursa*<sup>35</sup>;
- mehaničke medije (televizija, internet, radio), koji odašilju kako prezentacijske tako i reprezentacijske medije, a kategorije se izvode na osnovu međusobnih razlika.

Slično tome, pojam se može definisati na barem četiri načina:

- u fiziološkom smislu, kad medij označava komunikacije: zvučne, vizuelne, taktilne, kinetičke, kao i njihov međusobni odnos (intermedijalnost);
- u fizičkom smislu, kad medij znači materiju pomoću koje se izražava neka nova poruka: papir, kamen, boja, ton, jezik, i tako dalje;
- u tehnološkom smislu, u kojem medij označava sredstvo posredovanja između znakovne proizvodnje i potrošnje;
- u sociološkom, u kojem je medij shvaćen kao institucijsko-organizacijski okvir komunikacije, pa se govori o politici, nauci, vaspitanju, i tako dalje.

Razvoj medija ukazao je na neophodnost kritičkog i teorijski utemeljenog sagledavanja medijskog delovanja. Bez obzira na snažno izražen kritički pristup, studije medija nisu ostale izuzete od različitih interesa, predrasuda i podređivanja imperativu *primenljivosti*.

Sve veće prepoznavanje značaja medija vodilo je zasnivanju čitavog niza naučnih disciplina. Jedna od prvih bila je sociologija, koja je rezultirala osnivanjem sociologije masovnih komunikacija kao posebne subdiscipline. Razvojem uloge masovnih medija u međuljudskoj komunikaciji bavi se komunikologija. Sa intenzivnim tehnološkim razvojem, masovni mediji

---

<sup>35</sup>"Diskursom se nazivaju lingvistička, semiotička i semiološka sredstva institucionalne i ideološke komunikacije jezika u upotrebi, kojima se služe povijesno različite socijalne i profesionalne institucije zapadne kulture (diskurs umjetnosti, pravni diskurs, medicinski diskurs, politički diskurs). Razlikuju se: (1) diskurs svijeta umjetnosti; (2) diskurs umjetničkog čina; (3) diskurs umjetničkog djela". Miodrag Šuvaković. (2005). *Pojmovnik Suvremene Umjetnosti*. Zagreb: Horetzky. str.145.

dobijali su sve istaknutiji značaj u komuniciranju. Komunikologija se utemeljuje kao opšta nauka o ljudskoj komunikaciji. Prema nivoima rasprostranjenosti u prostoru i prema broju učesnika, ova disciplina razlikuje: intrapersonalno, interpersonalno, grupno ili mrežno i masovno komuniciranje, koje postavlja u centar svog interesovanja.

Francuski teoretičar Režis Debre (Régis Debray)<sup>36</sup>, interesujući se pre svega za čoveka kao prenosioca, predlaže osnivanje *mediologije*<sup>37</sup> kao posebne humanističke nauke. Debre komunikaciju shvata kao trenutak (čin) dugotrajnijeg procesa, te kao deo celine koju naziva transmisijom. Ovim pojmom označen je i protok poruka u određenom trenutku i sve što se odnosi na dinamiku kolektivnog pamćenja. Za ostvarenje transmisije nije dovoljno samo produžiti veze koje spajaju pošiljaoca i primaoca, ili uspostaviti složeniju mrežu, reč je o tome da postojanje transmisije nije uslovljeno nekim mehaničkim, već institucionalnim posrednikom među ljudima. Proučavanje transmisije jeste složen, interdisciplinaran i društveno odgovoran posao. Time i zasnivanje mediologije, kao discipline koja analizira materijalne i društvene okolnosti neophodne za ostvarenje transmisije, treba shvatiti i kao rad na sakupljanju bazičnih znanja za kulturu i o kulturi. Zadatak mediologije treba shvatiti kao nastojanje da se od transmisije stvori afirmativan, a ne polemički diskurs.

U okviru medijskih istraživanja, teorija medija razmatra pitanja koja se tiču ciljeva, metoda i potrebe tumačenja medija, specifične medijske stvarnosti, medijskih tekstova, medijskih žanrova, te ostvarenih reprezentacija konkretnih odnosa i pojava iz empirijske stvarnosti. Otuda bi se teorija medija mogla odrediti kao sistematsko promišljanje masovnih medija i specifične medijske stvarnosti. Pored toga, teorija medija svoju pažnju usmerava i na različite načine upotreba medija, te je u tom smislu ona opšta teorija, kako informativnih, tako i

---

<sup>36</sup>Režis Debre (1940), francuski filozof, novinar i akademik. Debre je profesor filozofije na Univerzitetu Žan Molen u Lionu.

<sup>37</sup>Mediologija (od francuske reči *médiologie*) ukazuje na širok spektar metoda za analizu kulturne transmisije u društvu i preko društva, postupkom koji preispituje konvencionalnu ideju da *tehnologija nije kultura*. Metod mediologije poklanja posebnu pažnju ulozi organizacija i tehničkih inovacija, te načinu na koje one mogu osigurati potenciju kulturne transmisije, prenosa.

umetničkih medija. Cilj teorije medija jeste razumevanje medija i medijske stvarnosti u njihovoj sveukupnosti i svim njihovim vidovima. Ona ne postavlja pitanje istinitosti medijskih reprezentacija, već načina na koje su one ostvarene, i uticaja samog medija na njihovu realizaciju. Ona nastoji da objasni same medijske svetove, njihovu strukturu i jezik kojim su ostvareni, kao i njihovu vezu sa razvojem masovnih medija.

Sa razvojem masovnih medija sve češće je postavljano pitanje njihovog uticaja na publiku. U prvim decenijama XX veka masovni mediji shvatani su kao moćan instrument ukidanja bliskosti, neposrednosti i kritičkog stava kod publike. U razumevanju medijskih efekata sve veći značaj pridaje se socijalnim i kulturnim faktorima, koji posreduju između publike i poruke. Medijsko obrazovanje pre svega podrazumeva sticanje medijske pismenosti, u značenju upoznavanja same prirode savremenih medija, te razumevanja uloge medija u savremenom društvu. Medijsko obrazovanje potrebno je da bude kritički utemeljeno, usmereno protiv usvajanja stereotipova kojima je medijska industrija posebno privržena. Medijski prostor ne predstavlja okvir unutar kojeg se ogleda empirijska stvarnost, već unutar kojeg se realizuju mogući svetovi i uspostavljaju mogući odnosi, te prostor unutar kojeg se ostvaruju moguće interpretacije realnosti.

Mogućnost upotrebe masovnih medija u prenosu informacija nameće zahtev za razumevanje medijskih reprezentacija kao istinitih i sveobuhvatnih odraza empirijske stvarnosti. Insistiranje na isključivom ostvarivanju informativne funkcije masovnih medija značilo bi i postavljanje zahteva da svaki medijski govor bude zaštićen od uticaja imaginacije, te realizovan unutar precizno definisanih pravila kodiranja i dekodiranja. Postojeća mogućnost ostvarivanja reprezentacija putem globalne medijske mreže dodatno otežava nastojanje da se ustanovi jedinstven sistem kodiranja i dekodiranja medijskih poruka. Imaginacija, kreativnost, različiti kolektivni snovi i individualne fantazije mogućnost za svoju realizaciju danas najčešće nalaze u sajber prostoru (cyber space). Stoga se i obezbeđivanje slobode medijske imaginacije može shvatiti kao jedan od bitnih činilaca u obezbeđivanju ukupne slobode izražavanja. Strah od imaginarnog i mogućnosti manipulacije putem medija, umesto da daju povoda gubljenju



poverenja u masovne medije, trebalo bi da podstaknu na upoznavanje upotrebe medija, dublje razumevanje medijskog prostora i egzistencija, te zauzimanje kritičkog i teorijski utemeljenog stava prema svetu medijskih reprezentacija.

Ideologija, nauka, umetnost, kao i religija, prepostavljaju mogućnost postojanja mehanizama prenosa određenih znanja kroz prostor i vreme. Prvi medijum, koji je omogućio artikulaciju misli i uspostavljanje duhovne razmene među ljudima, bio je jezik. Jezik se može shvatiti kao društveni deo govora. Njegovo postojanje uslovljeno je postojećim konvencijama između članova jedne zajednice. De Sosir (Ferdinand de Saussure)<sup>38</sup> napominje da jezik nije moguće poistovetiti sa pismom, jer je ovde reč o dva različita sistema znakova. U prilog ovome ide i činjenica da jezik ima svoju usmenu tradiciju, nezavisnu od pisma.

Moguće je razlikovati dva sistema pisma u prirodnim jezicima. To su ideografski, i ono što se obično naziva fonetskim sistemom. U ideografskom sistemu reči su predstavljene znacima koji nisu u vezi sa zvucima od kojih je reč sastavljena. Suprotno, u fonetskom sistemu ide se za tim da se reprodukuje niz zvukova koji u reči slede jedan drugog. U oba slučaja, razumevanje nekog zapisa rezultat je poznavanja usvojenih konvencija, koje se na dati zapis mogu primeniti. Uspostavljanje ovih konvencija otvorilo je mogućnost artikulisanja misli putem grafičkih prikaza, čime je bio podstaknut razvoj vizuelne kulture.

Naročit značaj u razvoju vizuelne kulture predstavljao je razvoj štampe u XV veku u zapadnoj Evropi, koji se vezuje za Johana Gutenberga (Johannes Gensfleisch zur Laden zur Guttenberg)<sup>39</sup>. Primena štampe revolucionarno je izmenila proces umnožavanja slika, gde sa

---

<sup>38</sup>Ferdinand de Sosir (1857–1913), švajcarski lingvist i semiotičar, čije su ideje postavile temelje za značajan razvoj, kako u lingvistici tako i u semiologiji u XX veku.

<sup>39</sup>Johan Gutenberg (1398–1468), nemački metalski radnik i pronalazač, poznat po tome što je prvi štampao knjige uz pomoć pomičnih slova. Među njegovim mnogim doprinosima za štampu su: pronalazak procesa za masovnu proizvodnju pokretnog tipa, korišćenje mastila na bazi nafte i korišćenje drvene štamparske prese. Njegov epohalan izum je kombinacija ovih elemenata u praktičan sistem, koji je omogućio masovnu proizvodnju štampanih knjiga i bio je ekonomski održiv za štampače i čitaoce podjednako. Za Gutenbergov metod za izradu tipki tradicionalno se smatra da je uključena vrsta metalne legure i kalupa za livenje tipki.

razvojem tehničke štampe i industrije papira dolazi do opadanja troškova štampanja, što će štampani materijal učiniti dostupnijim. Makluan (Herbert Marshall McLuhan)<sup>40</sup> primećuje da je prelazak na pisani dokument, kao nosioca značenja, promenio odnos prema znanju. Shvatanje znanja kao *oštroumnost* ili posedovanje duha postepeno je zamenjeno idejom da je znanje suštinski knjiško. Razvoj tehnika *skladištenja* informacija otvorio je mogućnost stvaranja baza podataka.

Snažan razvoj masovnih medija i ubrzan protok informacija u XX veku bio je najavljen tehnološkim napretkom, koji se dogodio u XIX veku. Reč je o fotografiji. Značaj fotografije vrlo je brzo prepoznat, zbog čega je ona još veoma rano dobila istaknutu ulogu u dokumentovanju stvarnosti, prenosu poruka, umetničkom izražavanju, ali i manipulativnom delovanju. Godine 1895. braća Limijer (Auguste Lumière, Louis Lumière), sinovi vlasnika fabrike fotografskog materijala iz Liona, prikazali su seriju prvih filmova – *Ulazak voza u stanicu La Siota* (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat), *Izlazak radnika iz fabrike Limijer* (La sortie des usines Lumiere), *Bebin doručak* (Repas de bebe) i *Poliveni polivač* (L'Arroseur arrose). To je bilo prvo javno prikazivanje pokretnih slika, koje je nagovestilo novu etapu u razvoju vizuelnih komunikacija.

Iste godine, Guljermo Markoni (Guglielmo Marconi)<sup>41</sup> prijavio je svoj patent bežičnog prenosa informacija, a 1877. godine Tomas Edison (Thomas Alva Edison)<sup>42</sup> razvija uređaj za zapis zvuka na voštanim cilindrima. Reč je o fonografu, koji predstavlja prvi uspešno izvedeni sistem zapisa i reprodukcije zvuka. Razvoj elektronskih medija dodatno je unapredio protok

---

<sup>40</sup>Maršal Makluan (1911–1980) bio je kanadski sociolog kulture i filozof teorije komunikacije. Njegov rad smatra se jednim od temelja za proučavanje teorije medija, kao i praktične primene u oglašavanju i televizijskim industrijama. Makluan je poznat po izrazu *medij je poruka* i *globalno selo*, kao i po predviđanju informacijskog sistema međusobno povezanih hipertekstualnih dokumenata, kojima se pristupa putem interneta (World Wide Web) gotovo trideset godina pre nego što je izumljen.

<sup>41</sup>Guljermo Markoni (1874–1937) bio je italijanski inženjer i fizičar. Jedan od osnivača bežične telegrafije i izumitelj radija. Godine 1901. prvi je uspešno prikazao prenos radio-signala preko Atlantskog okeana.

<sup>42</sup>Tomas Edison (1847–1931) bio je američki fizičar i pronalazač. U njegove zapaženije pronalaskes spadaju mikrofon sa ugljenikovim granulama za poboljšanje Belovog telefona, fonograf (naprava za snimanje zvuka na bubanj prevučeni folijom, pronadjen 1877. godine) i električna sijalica.

informacija. Pronalazak telefona 1876. godine Aleksandra Bela (Alexander Graham Bell)<sup>43</sup>, kao i Markonijeve bežične telegrafije 1895. godine, podstakao je naučnike, pronalazače i amatere da dalje istražuju mogućnosti bežičnog prenosa najpre govora, a potom i muzike. Ovim je otvoren prostor za razvoj radija kao prvog elektronskog razvojnog medija.

Uporedo sa istraživanjima kojima je razvijan prenos zvuka, mnogo je napora ulagano i u razvoj tehnologije kojom bi se omogućio prenos pokretnih slika na daljinu. Prvi uspešan prenos slika na daljinu vezuje se za Džona Logija Berda (John Logie Baird)<sup>44</sup>, koji je sredinom devedesetih godina XIX veka, u Londonu, predstavio prenos pokretnih slika putem kabla koji je spajao dve susedne sobe. BBC započinje prvo redovno televizijsko emitovanje 1936. godine. Već u to vreme televizija je bila prepoznata kao veoma značajan masovni medij. Sociolog Rudolf Arnhajm (Rudolf Arnheim)<sup>45</sup> 1935. godine objavljuje članak *Predviđanja o televiziji*<sup>46</sup>, u kojem ističe da bi televizija mogla da bude odličan dokumentarni medij, koji bi publici prikazivao događaje u različitim delovima sveta, menjajući tako njen odnos prema stvarnosti. Razvoj elektronske tehnologije tokom XX veka omogućio je pojavu radara, teleteksta, telefaksa, kompjutera, digitalnih foto-aparata i kamera, mobilnih telefona, i tako dalje.

Ipak, događaj koji je obeležio kraj XX veka svakako je pojava interneta. Iako razvijan za vojne potrebe, internet je svoj pun razvoj ostvario tek u civilnoj upotrebi, još snažnije unapređujući protok informacija. *Medijasfera* se može označiti kao specifično makrookruženje, unutar kojeg se odvija proces skladištenja i prenosa poruka. Režis Debre ukazuje na to da mediasfera određuje vrstu regulativnih uverenja, posebnu vremensku dimenziju, odnosno

---

<sup>43</sup>Aleksandar Bel (1847–1922) bio je škotski naučnik, pronalazač, inženjer i inovator, koji je zaslužan za izum prvog praktičnog telefona.

<sup>44</sup>Džon Logi Berd (1888–1946) bio je škotski inženjer, inovator i pronalazač prve svetske mehaničke televizije. Prvi je javno demonstrirao sistem televizije u boji. Berdov rani tehnološki uspeh i njegova uloga u praktičnom uvođenju emitovanja televizije za kućnu zabavu postavili su ga na istaknuto mesto u istoriji televizije.

<sup>45</sup>Rudolf Arnhajm (1904–2007) bio je nemački autor, teoretičar umetnosti i filma, sociolog i psiholog.

<sup>46</sup>Kao i većinu domena humanističkih nauka, Arnhajm u svojim "Predviđanjima o televiziji" karakteriše studiju televizije kao takmičenje iznad značenja i pristupa, ne samo zbog njenih analitičara koji govore različitim jezicima, koriste različite metode, već i zbog nametanja *različitih pitanja*. Šire posmatrano, televizija je podstakla tri ključna problema akademskog istraživanja: (1) vlasništvo i kontrolu (politička ekonomija televizije); (2) tekstove (njen sadržaj); i (3) publiku (njena javnost).

sopstveni odnos prema astronomskom vremenu, te specifičan način ujedinjavanja zajednica, koji nije ograničen samo na okvire teritorijalnog grupisanja. Razvoj medijasfere ne treba vezivati za savremeno doba, jer kako Debre napominje, mediji su oduvek postojali. Ipak, hronološki, razvoj mogao bi se pratiti od *mnemosfere*, koja obuhvata doba nepisanih veština pamćenja, odnosno period pre ujednačenog numeričkog kodiranja zvuka, slike i teksta. Sa pronalaskom pisma, nastaje tehničko-kulturno okruženje, koje Debre naziva *logosfera*.

Budući da je reč o ranom periodu, u kojem je većina stanovništva bila nepismena, u logosferi govor ipak ostaje osnovno sredstvo komunikacije i predanja. Sa pronalaskom štampe otvoreno je novo razdoblje, koje Debre naziva *grafosferom*. To je period dominacije štampane slike i teksta, ali i početak tekstualne hiperprodukcije, koja će u kasnijim etapama ostvariti svoj puni razvoj. Razvoj modernih tehnologija omogućio je uslove za stvaranje okruženja kojim vladaju slika i ton. Ovo okruženje Debre naziva *videosferom*, određujući ga kao *duhovno doba započeto elektronikom i možda već izopačeno bitom*. Kultura neprestanog protoka informacija, planetarne sveprisutnosti, hiperinflacije datoteka i globalnih baza podataka, kao da najavljuje period još sveobuhvatnije i stabilnije sfere, proistekle iz digitalizacije – *hipersfere*.

Razumevanje ove tipologije bitno je uslovljeno shvatanjem da svaka nova medijasfera ne ukida staru, već je samo reorganizuje prema sopstvenim uslovima, u smislu dugog pregovaranja o položaju i funkciji. Debre ističe da je ovde reč o procesu u kojem najuspešniji medijum pokreće i reorganizuje one manje uspešne, a uspešnost se procenjuje na osnovu medijuma koji prenese najviše informacija do maksimalnog broja primalaca uz minimalan trošak i minimalnu zapreminu, zauzetu površinu ili trajanje. Teorija medija razvija se i kao specifično proučavanje medija unutar dominantne medijasfere.

Primena semiološke analize pokazala se kao posebno produktivna u medijskim istraživanjima. U okviru semiološkog pristupa razvijano je shvatanje da je razumevanje efekata medijskih poruka usko povezano sa razumevanjem semiotike date komunikacijske situacije. Posebno produktivno bilo je i povezivanje medijskih istraživanja sa teorijom popularne kulture,

unutar kojeg su otkrivene potpuno nove dimenzije recepcije medijskih sadržaja. Još jedan značajan pristup jeste i *agenda-setting*<sup>47</sup> teorija, po kojoj mediji, oblikovanjem sadržaja, usmeravaju pažnju na određene probleme utičući tako na auditorijum.

---

<sup>47</sup>Dr Maxwell E. McCombs i dr Donald L. Shaw, profesori novinarstva, usmerili su svoja istraživanja na dva elementa: svest i informaciju, istražujući funkciju *postavljanja agende* o masovnim medijima u 1968. godini tokom predsedničke kampanje u Americi. *Agenda-setting* je stvaranje javne svesti i brige o istaknutim pitanjima sa strane medija. Dve osnovne pretpostavke temelje istraživanja o postavljanju agende: (1) mediji ne reflektuju stvarnost, oni je filtriraju i oblikuju; (2) usmerenost medija na neka pitanja i teme navodi javnost da ih percipira kao važnije od drugih problema. Jedan od najkritičnijih aspekata u konceptu *agenda-setting* uloge masovnih komunikacija jeste vremenski okvir za ovaj fenomen.

## 2.6 INTERMEDIJ

Intermedijski radovi prelaze sve takozvane granice između disciplina, istražujući kako jedan medij definiše identitet drugog, koristeći izražajne forme različitih umetnosti. Ovim umetničkim projektom, putem raznovrsnih aktivnosti i improvizovanim intermedijalnim događanjima, medij fotografije uodnošava se sa medijumom slikarstva, izražavajući tako težnju ka sintezi ove dve raznorodne umetničke discipline, čime se na neki način brišu ili ublažavaju granice između umetnosti. Intermedijskim<sup>48</sup> se naziva umetničko delo u futurizmu, dadi, konstruktivizmu, nadrealizmu, neodadi, fluksusu, konceptualnoj umetnosti, postkonceptualnoj umetnosti i postmoderni koje nastaje premeštanjem umetničkog koncepta (zamisli, projekta) iz jednog oblika medijske realizacije u drugi, odnosno povezivanjem više medija jednom realizacijom.

Svaka nova medijasfera ne ukida staru već je samo reorganizuje prema sopstvenim uslovima. Samim tim, prilikom uvođenja nekog novog medija, bilo da je vizuelnog ili zvučnog karaktera, neizbežno dolazi do intermedijalnosti.

Odnos dva medija, slikarstva i fotografije, odvijao se u kontrastima sredinom XIX veka. Fotografija je slikarima uvek olakšavala rad, posebno kada je reč o ubedljivom iluzionističkom predstavljanju realnih stvari i činjenica. Konceptija krupnog kadra i prikazivanja prave realnosti jedan je od postupaka koji je fotografija unela u vizuelni jezik predstavljanja stvarnosti. Bogata tradicija slikarstva nije mnogo insistirala na neposrednosti u opažanju pri interpretaciji viđenog motiva, sve dok je fotografija u svom krupnom kadru mogla da prikaže karakterne crte jedne ličnosti i tragove života na ljudskom licu. Takvim postupkom krupnog kadra nudi se fotografska interpretacija, različita od slikarskog i grafičkog shvatanja portreta. Pažnja je bila usmerena samo na jedan kadar, u nadi da će se posmatranjem tako prikazanog lica otkriti istina o čoveku i

---

<sup>48</sup>Miodrag Šuvaković. (2005). *Pojmovnik Suvremene Umjetnosti*. Zagreb: Horetzky. str.279.

njegovom životu. Brisanje granica između fotografije i slikarstva počelo je šezdesetih godina, gde se počela ispoljavati jedna nova svest o mestu i funkciji fotografije, posebno kroz poetiku pop-arta, a zatim i hiperrealizma, odnosno foto-realizma, da bi sedamdesetih godina, u periodu konceptualne umetnosti, fotografija i slikarstvo dobili jednu drugačiju međusobnu funkciju. Pop-art je svoje shvatanje zasnivao na vidljivoj transpoziciji realnosti i, za razliku od fotografskog diskursa, bio je popunjen evidentnim činjenicama pikturalnog. Nasuprot tradicionalnom odnosu, u kome je umetnik oblikovao tehničku i misaonu celinu dela, u pop-artu su mnoge anonimne slike rekonstruisale masovnu predstavu o svetu.

Štampana slika, strip i fotografija kao mediji masovnih komunikacija prikazuju gotove predstave, koje umetnik prisvaja i reinterpreтира, umesto da gradi vlastito, originalno i autentično delo. Na taj način fotografija je sasvim opravdano postala predmet ogromnog interesovanja i direktnog prisvajanja u umetnosti pop-arta. Ona je šezdesetih godina bila noseći medij masovnih komunikacija, jer se pojavljuje u ogromnim tiražima dnevnih novina, časopisa i propagandnih izdanja. Praksa najpoznatijeg umetnika ovog pravca Endija Vorhola (Andy Warhol)<sup>49</sup> zasnivala se na korišćenju već postojećih fotografija iz novina, časopisa, filma, koje su prenošene na slikarsko platno i serijski se umnožavale. Pop-art je na neki način uveo fotografiju u umetničku praksu, ali se umetnici ovog pravca ipak nisu odrekli slikarskog platna.

U sasvim drugačijem, multimedijalnom ambijentu, kada se više nije mogao izolovati pojedinačan dijalog između fotografije i slikarstva, granice među umetnostima počele su da blede. Fotografija i savremena likovna umetnost zasnivale su sopstvene odnose prema spoljašnjem svetu upravo zbog autentičnih medijskih postavki. Pioniri fotografije u plastičkom i stilskom pogledu oslanjali su se na iskustva slikarstva, budući da su se oba medija obraćala optičkim senzacijama, ali su istovremeno i slikari reagovali na pojavu fotografije upravo

---

<sup>49</sup>Endi Vorhol (1928–1987) bio je američki umetnik, smatra se tipičnim predstavnikom pop-arta. Bio je slikar, filmski reditelj i pisac.

udaljavanjem od do tada nepotrebnih veza sa mimezismom<sup>50</sup>. Ako imamo u vidu celinu takve intermedijalnosti, može se zaključiti da se tu zapravo radi o nadogradnji osnovnog procesa vizuelne percepcije, do konačnog formiranja našeg iskustva u odnosu na sve što nas okružuje. Intermedijalnost fotografije i slikarstva gradi sliku celine bez koje je nemoguće zamisliti našu relaciju, bilo psihološku, socijalnu ili egzistencijalnu, prema stvarnosti.

U razdoblju koje je počelo sredinom XIX veka, a završilo se krajem sedamdesetih godina XX veka, uprkos mnoštvu različitih ideja i pojava, mogu se uočiti određene zajedničke vrednosti i dodirne tačke između fotografije i lepih umetnosti. Tokom postojanja i fotografije i slikarstva bilo je uzajamnog usvajanja i primenjivanja već postojećih vizuelnih obrazaca. Sa otkrićem fotografije postavljano je pitanje o smislu postojanja slikarstva pošto se činilo da se ono ne može takmičiti sa fotografijom u savršeno preciznom predstavljanju sveta.

Povodom otkrića novog medija, slikar Pol Delaroš (Paul Delaroche)<sup>51</sup> rekao je: *od danas slikarstvo je mrtvo*, jer je fotografija snažno uzdrmla konvencionalne navike klasične umetnosti da se činilo da je slikarstvu zaista došao kraj. To se nije obistinilo, mada je novi pronalazak ostavio dubok trag u svim disciplinama koje se nazivaju plastičkim umetnostima. Zatim se govorilo o manjkavostima fotografske slike, a pre svega o odsustvu boje, što ju je u odnosu na slikarstvo činilo inferiornom, jer u prirodi ništa nije crno-belo. Delaroš je smatrao da je slikarstvu *učinjena jedna ogromna usluga*, pošto joj je otkrićem fotografije dato *brzo sredstvo za pravljenje kolekcije studija, koja se inače može dobiti samo tokom dugog vremena i uz mnogo truda, ali i na jedan manje savršen način*.

---

<sup>50</sup>Mimezismom se naziva oponašanje i iluzionističko prikazivanje predmeta, situacija, događaja i bića umjetničkim djelom. U nadrealizmu i fantastičkom slikarstvu princip mimezisa primijenjen je kao poetički obrazac, tj. nemogući, fantastični i izmišljeni događaji, situacije i bića prikazani su na način kako se prikazuje realni svijet u mimetičkoj umjetnosti". Miodrag Šuvaković. (2005). *Pojmovnik Suvremene Umjetnosti*. Zagreb: Horetzky. str.372.

<sup>51</sup>Pol Delaroš (1797–1856) bio je francuski slikar, koji je uglavnom u prirodnoj veličini slikao kompozicije istorijske tematike.



Nešto kasnije, 1920. godine, Andre Breton (André Breton)<sup>52</sup>, glavni teoretičar nadrealizma, pisao je da je otkriće fotografije zadalo smrtni udarac starim oblicima izražavanja, ne samo slikarstvu nego i poeziji. Fotografija je menjala pristup i formu predstavljanja, ali nikada nije mogla napustiti svet vidljivih stvari. U nebrojanom prostranstvu slika o svetu koje nam daje fotografija, njena predstava se uvek temelji na činjenicama realnosti, jer iz sveta prirodnih pojava potiču svi njeni motivi. Novo otkriće razgraničava tokove istorije umetnosti na one čiji početak seže do najranijih modela predstavljanja sveta i na one druge – mlađe, koji nastaju sa pronalaskom mehaničkog prikazivanja, to jest sa fotografijom, a zatim filmom, televizijom, videom, i tako dalje.

Fotografija nije bila samo pratilac stilskih kretanja i promena već je i aktivno učestvovala u njihovom oblikovanju. Ako se dominacija stilova, prvenstveno u slikarstvu, smenjuje od realizma i naturalizma do impresionizma i kasnije, od avangarde do neoavangarde, onda se i uloga fotografije mora posmatrati u skladu sa tim promenama. U tom smislu, važno je da se uoče dodirne tačke između fotografije i slikarstva uzimajući u obzir sve te mnogobrojne promene kroz koje su obe discipline prošle tokom vremena. Mada se činilo da u prvoj polovini XX veka fotografija i slikarstvo imaju potpuno oprečne ideje, to je bio trenutak kada je fotografija, po ugledu na druge medije, započela sa stavom samorazumevanja i autonomnog pristupa u prikazivanju sveta.

Pod okriljem avangardnih ideja, prvenstveno nadrealizma, fotografija je definisala vlastite vrednosti i oslobodila se imitacije slikarstva. Ona je osvojila status autonomne i kreativne, kao i eksperimentalne, umetničke discipline. Fotografiska slika osvojila je pravo na medijsku samostalnost u predstavljanju i tumačenju sveta, kao i slobodu da artikuliše principe sopstvenog jezika. Ma koliko se činilo da je razdoblje od sredine XIX veka do sedamdesetih

---

<sup>52</sup>Andre Breton (1896–1966) bio je francuski pesnik i kritičar. Godine 1924. objavljuje "Nadrealistički manifest" (Le Manifeste du Surréalisme), kojim formalno otpočinje nadrealistički pokret. Piše niz automatskih tekstova i pesama kao primer metode automatskog pisanja. Krajem iste godine osniva časopis "Nadrealistička revolucija" (La Revolution Surréaliste).

godina XX veka heterogeno, ono se u odnosu na odabranu temu posvećenu problemima dijaloga između fotografije i slike pokazalo kao jedan zatvoren ciklus. Prevažodno zato što je funkcija fotografije kao vizuelnog svedočanstva, ili *ogledala sa memorijom*, bila konstantna tokom čitavog pomenutog perioda. Na temelju te osnovne dokumentarno-realističke uloge, koju je imala fotografija, slika je sa njom uspostavljala i menjala modele komunikacije. Poštujući princip objektivnosti fotografskog objektiva, umetničko delo oblikovano je prevažodno na principima interreakcije i preplitanja različitih vizuelnih sistema.

Umetnik slobodno prisvaja iskustva prošlosti, ne osvrćući se na njihov izvorni smisao i kontekst, i ponaša se anarhično u odnosu na tradicionalne strukture umetničkog izraza. Ako se sve može preslikati, jer je već neko nekada to naslikao ili fotografisao, iz osnova se gubi svaki interes za neposrednim dodirrom sa predmetom. Zato je postmoderna i podsticala inscenirane, a ne dokumentarne fotografije, jer je tako, suprotno samoj prirodi medija, *potpomagala fikcionalizaciju fotografije*<sup>53</sup>. Na mesto sveta realnosti došla je inscenacija, odnosno aranžiranje, preslikavanje, manipulacija slikama i drugi oblici deformacije u tradicionalnom modelu predstavljanja uz pomoć kompjuterskih programa i digitalne slike. Ali, ako je svet u kome živimo *beskrajna sala sa ogledalima*<sup>54</sup>, onda je i fotografska slika tek jedan od odraza u ogledalu. Opet, zahvaljujući fotografiji možemo reći da se svet može videti sasvim drugačijim očima.

Fotografija nije ostala privržena ovom pozitivističkom modelu, kao ni slika, pa je predmet analize, odnosno dijalog između njih, dobio novu fizionomiju sa početkom moderne. Namera da se uključi u revolucionarne tokove moderne navela je fotografiju da se podvoji kao medij, da se jedna njena strana predstavi kao umetnička fotografija, dok je druga ostala u ravni dokumentarnog izveštaja. To je kasnije uzelo maha, pa se i sada neke fotografije navode kao *umetničke*, a neke druge su *fotografije umetnika*.

---

<sup>53</sup>Hajnrh Kloc. (1995). *Umetnost u XX veku*. Novi Sad: Svetovi.188.

<sup>54</sup>Andy Grundberg. (1987). *Camera Culture in a Postmodern Age; Photography and Art: 1946-1986*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art. 207.

*Ako je smrt umetnosti u njenoj nemogućnosti da dostigne konkretnu dimenziju dela,  
kriza umetnosti u naše vreme je, zapravo, kriza poezije, ποίησις.  
Ποίησις [... je] sam naziv za čovekovo činjenje, za onu proizvodnu aktivnost  
za koju je umetničko činjenje samo jedan privilegovan primer,  
a koja se pojavljuje, danas, otkrivajući svoju moć u planetarnim razmerama  
u operacijama tehnologije i industrijske proizvodnje.  
— Đorđo Agamben, Čovek bez sadržaja*

### **3. METODE UMETNIČKOG ISTRAŽIVAČKOG RADA**

Metodologija jednog istraživačkog rada, kao i ovog projekta, jeste prethodno utvrđeni put i način izražavanja koji nas vodi ka saznanju istine o nečemu što istražujemo. Sama *metoda* označava planski postupak ispitivanja neke pojave, odnosno način adekvatnog rada za ostvarivanje nekog cilja, u svrhu projekta. Metoda u nauci, kao i u umetnosti, jeste način istraživanja i izlaganja problema kojom se nauka, odnosno umetnost bavi.

Naučno istraživanje usmereno je ka konkretnom, egzaktnom cilju, dok u umetnosti nije sasvim lako definisati cilj ni svrhu istraživanja. Kroz umetničku praksu i sâm čin stvaranja, ideje, misli, koncepti dostižu do određenih oblasti saznanja, već postojećeg znanja, dolazeći do izražaja sa iskustvom recepcije i percepcije umetnosti. Stoga i umetnik i uživatelj umetnosti moraju stalno da istražuju, umetnik – putem kreacije, posmatrač – putem recepcije, kroz konstantno negiranje već stečenog iskustva.

Problem proučavanja metoda istraživanja u umetnosti zahteva *racionalizaciju*<sup>55</sup> složenog procesa kreacije. Kako se umetnički projekat odvija uglavnom na nesvesnom nivou, tok umetničkog istraživanja podrazumeva stalnu promenu metoda, kao i njihovu nadogradnju, što se

---

<sup>55</sup>"Sve ono što kasnije racionalizujemo putem logike i jezika već je zadobilo svoju vrednost iz pogleda". Jovan Čekić. (1998). *Presecanje haosa*. Beograd: Geopoetika. str.65.

u ovom projektu obilato koristi. Proces koji se odvija u okviru tih metoda jeste indikator uspešnosti dela, to jest projekta, kao i mogućnosti da se dalje razvija i nadograđuje. Kombinacijom različitih medija, kako tradicionalnih tako i savremenijih, dolazi se do željene slobode izražavanja i, što je važnije, osnažuje se momentom dinamičnosti koji očekuju i stvaralac i posmatrač, a koji je neophodan savremenoj umetnosti, društvu i kulturi.

### **3.1 REFLEKTIVNA, OGLEDALSKA SLIKA**

Smer razvijanja strukture umetničkog projekta *Tabula Rasa* počinje reflektujućom površinom ili panoom kao bitnim, sastavnim elementom intermedijske instalacije. Reflektujuća površina, kao i refleksija ljudi i okoline u njoj, ima mnogo kompleksniju ulogu. Naime, ona utiče na spektatora tako što u njemu formira predstave o sebi samom, kao i o drugima. Ona formira estetske vrednosti i kriterijume, predstavlja i svojevrsnu asocijaciju sa nesvesnim ili skrivenim aspektima jedne ličnosti. Reflektujuća površina, osim iskrivljenog odraza, stvara i iluziju dubine prostora, čime često dovodi do dezorijentacije samog spektatora.

Istorija refleksije je duga, datira još od početka civilizacije, od trenutka kada je čovek otkrio svoj odraz na površini vode. Ogledanje je jedan od najstarijih fenomena koji se dovodio u vezu sa magijskim moćima, zasnovan na pojavi dvojnika. Reference od kojih se ovde polazi su iskustveni značaj i intrigantnost refleksije, kao antropološke konstante, koje se ogledaju u tome da svaki odraz, koji sa posmatračem ne mora da ima direktne asocijacije, lako navodi na uspostavljanje odnosa, korelacije i samoprepoznavanje.

Kada umetnici prikazuju ogledalo u svom delu, jedino što nedostaje jeste efekat samog čina ogledanja: kako se krećemo oko naslikanog ili fotografisanog ogledala, odraz koji vidimo se ne menja. Ipak, reprezentacija ogledala i drugih reflektivnih površina može biti prilično uverljiva. Pravila koja regulišu percepciju refleksije su mala podgrupa fizičkih pravila refleksije.

Refleksije nisu retke u prirodnim scenama, ali sve do pojave ogledala, reflektivne površine bile su limitirane na samo nekoliko materijala poput mirne vode, staklastih minerala, stakla, kao i očiju. Kada razmišljamo o refleksiji, korisno je podeliti je u dve vrste: refleksija na zakrivljenim, staklenim površinama, i proširena refleksija kao odraz na ravnim površinama.

Uočljiva mimikrija i uspeh refleksije u fotografiji sugeriraju da je analiza te refleksije duboko ukorenjena u našem vizuelnim sistemima.

Prava refleksija zakrivljene površine u prirodi pokreće se kako se posmatrač pokreće, ali, naravno, pigment na platnu ili fotografija to ne mogu. Bilo koji vizuelni sistem koji tumači, interpretira refleksije na temelju pravila optike, odmah bi primetio da prezentovana refleksija nije optički tačna. Ovaj primer pokazuje da možemo razumeti mnogo o pravilima koje koristi naš vizuelni sistem identifikacijom netačnosti datog prikaza. U ovom delu istraživanja percepcije same refleksije započinje se proučavanjem tehnike umetnika koji su prezentovali refleksiju, sa akcentom na radove koji su predstavljali odstupanje od optičkih pravila.

Počevši od Grka i Rimljana, umetnici su se koristili refleksijom da bi dodali dubinu i realizam svojim slikama. Vrlo zakrivljene, reflektujuće površine bile su ekvivalent ogledalu. Uprkos nemogućnosti da se dočara prava refleksija, gotovo sva iskrivljenja i svetlosni efekti koristili su se na odgovarajući način za prikazivanje zakrivljene reflektujuće površine.<sup>56</sup> Stoga, refleksije moraju imati svoj izvor u stvarnom svetu scene, uključujući i njihove izvore svetlosti, jer u suprotnom ne mogu odgovarati objektima koje bi zapravo trebalo predstaviti i koji bi trebalo da budu prisutni zarad reflektujuće prezentacije. Posebno se ističe da su refleksije najistaknutije osom najveće zakrivljenosti i da to daje finalni efekat obliku površine u sceni koja se reflektuje. Ekstremni slučaj ovog efekta vidi se u proširenim naglašavanjima refleksije koja funkcionišu zajedno sa cilindričnim delovima reflektujućih oblika, što bi bio prvi aspekt koji umetnici koriste za prikazivanje reflektivne površinske zakrivljenosti.<sup>57</sup>

Daljim istraživanjem dolazi se do saznanja da prisutnost svetle regije odgovarajuće zakrivljenosti prirodno podstiče percepciju sjajne, reflektujuće površine, ravna površina ogledala

---

<sup>56</sup>Jonathan Miller. (1998). *On Reflection*. Yale University Press. New Haven. CT. 224.

<sup>57</sup>Ernst Gombrich. (2000). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton University Press. Millennium edition. 512.

ne podstiče percepciju na isti način.<sup>58</sup> Mnogo je verovatnije da će zakrivljeno (konveksno) ogledalo *pokupiti* svu refleksiju sa svetlog prozora ili nekog drugog izvora svetlosti, što je prepoznatljivo u radovima umetnika rane renesanse (kada ogledala i refleksije počinju da se pojavljuju na istim frekvencijama). Međutim, preferirano zakrivljeno ogledalo nad ravnim ogledalima može izgubiti svoj refleksivni izgled i predstavljati samo sliku ili neodređeni ukras na zidu.

Teorija odraza ima starije poreklo. Jedan od najranijih motiva prikaza sagledavanja sopstvenog lika sreće se u mitu o Narcisu, sinu rečnog boga Kefisa i nimfe Liriope. Postoji nekoliko verzija mita o Narcisu. Lep i gord mladić, okrutnog srca, videvši odraz svog lika u vodi, postaje opčinjen svojom lepotom. Antropolozi su ukazali na to da mit proističe iz drevne magijske predstave o opasnosti suočavanja sa sopstvenim likom u ogledalu. Ime Narcis je u naučnoj terminologiji predstavljeno kao termin patološkog samoljublja i zagledanosti u sebe – narcizam<sup>59</sup> (Prilog 1).

Hrišćanski pristup je drugačiji. U sačuvanim spisima svetiteljke Hidegarde (XII vek), u njenim vizijama pakla, odraz u vodi je bitan element. Ona ističe, *u blizini jezerca s bistrom vodom ugledah veliku vatru, u njoj su neke duše gorele, a oko drugih su se uvijale zmiје, dok su treće udisale i izdisale plamen kao dah, a zli duhovi su ih obasipali kamenicama*. Ljudi srednjeg veka mučenje u paklu doživljavali su sa pojačanim delovanjem onda kada se ono preslikava u ogledalu. *Svi su oni posmatrali svoje kažnjavanje u vidu odraza u vodi, što im je pričinjavalo još veću patnju*.<sup>60</sup> Slike mučenja u savremenim medijima prezentuju se tako da u posmatračima ne stvaraju osećaj tegobe i mučenja, već osećaj sigurnosti – dodatno pojačan shvatanjem da je mučenje tuđe, da se dešava negde drugde, nekom drugom, negde daleko.

---

<sup>58</sup>Jacob Beck. (1972). *Surface Color Perception*. Cornell University Press. Ithaca. NY.

<sup>59</sup>Narcizam (prema mitu o Narcisu, grč. Narkissos) – sklonost zaljubljanju u samog sebe, uživanju u samom sebi, samodopadanje, samodopadljivost; narcisizam.

<sup>60</sup>Danijel Dž Borstin. (2003). *Svet otkrića*. Beograd: Geopoetika. str.764.



Žan Bodrijar (Jean Baudrillard), veliki francuski filozof i sociolog i jedan od najuticajnijih savremenih teoretičara, autor niza značajnih analitičkih uvida u modernom društvu, politici i kulturi, kritički razmatra pojam odraza, ogledala govoreći o mešavini osećaja zadovoljstva i straha. *Strah svojstven šizofreničaru; prevelika brzina svega, kružni promiskuitet svake stvari postaje svakodnevica običnog malog čoveka gde on više nije u stanju da proizvede sebe kao ogledalo (...) on postaje čist ekran, čista površina koja upija i usisava, mreža upliva.*<sup>61</sup> U njegovom tumačenju ogledalo nije nešto što je spolja, već posmatrač postaje odraz svega što se dešava, ali samo na površini. Ipak, može se reći da su i posmatrač i posmatrano – ogledala, to jest prazni odrazi, imitacije. Novi mediji imitiraju čovekovu podsvest tako da se uzajamno prožimaju posmatrač i viđeno, u stanju koje nalikuje šizofreniji.

Reflektivna, ogledalska slika veoma je prisutna u slikarstvu, grafici, književnosti, filmu, fotografiji i drugim medijima. Mnogi su umetnici koristili refleksiju kao element, kao pomoćno sredstvo, kao pokazatelj istine, predstavljajući podvojenost ličnosti, nostalgiju ili i drugo vreme i mesto dešavanja (Prilog 2).

Mnogi fotografi, umetnici, skulptori bavili su se refleksijom i njenim efektom. Moris Kornelis Ešer (Maurits Cornelis Escher)<sup>62</sup>, holandski umetnik i grafičar, posebno je poznat po svojim predstavama paradoksalnih i nemogućih prizora. Načinom multipliciranja jednog motiva u njegovim kompozicijama, stiče se utisak da jedni oblici uobličavaju druge i obrnuto. U pogledu ornamentalnih kompozicija, na kojima je prikazivao multiplikacije jednog istog motiva, dobija se utisak uspostavljanja odnosa tamnih oblika sa svetlijim, i obrnuto. Ešerove nacrtane građevine su tako predstavljene da, pružajući utisak dvodimenzionalnosti, istovremeno odaju i iluziju treće dimenzije, gde perspektiva izgleda potpuno ispravno, a ipak nemoguće da je i realno izvodljivo. Osim ovako prikazanih nemogućih prostora, Ešer je radio i litografije na kojima je akcenat na

---

<sup>61</sup>Žan Bodrijar. (1994). *Drugo od istoga*. Beograd: Lapis.

<sup>62</sup>Moris Kornelis Ešer (1898–1972, Holandija). Ešerovi virtuoзни crteži, temeljeni na raznovrsnim logičkim i prostornim paradoksima i na varljivosti ljudskog opažanja, vremenom su postali simboli moderne kulture. "Mada sam apsolutni laik u egzaktnim naukama, ponekad mi se čini da sam bliži matematičarima nego svojim kolegama umetnicima", zapisao je jednom prilikom Ešer.

ogledalima, uglavnom sfernim. Motiv ovih reflektujućih radova često su staklene kugle, kapi i površina vode, odsjaj u oku, i tako dalje. U svim radovima primetno je umetnikovo opažanje sveta oko sebe, kao i njegov prikaz fantazija, igrajući se arhitektonskim formama, perspektivom, refleksijama, prikazujući realnost iz jednog promenljivog i fascinantnog ugla (Prilog 3).

Umetnica Liset Model (Lisette Model; Elise Amelie Felicie Stern)<sup>63</sup>, u svojoj seriji fotografija *Refleksije* (Reflections), služila se foto-aparatom kao instrumentom za istraživanje sveta, pružajući spektatoru jedan novi ugao gledanja koji se isprva ne vidi. Koristila je sve mogućnosti rada u mračnoj komori, gde joj sama tehnika nije predstavljala zanimljivost, već je to bila manipulacija slikom, kao sastavni deo njenog kreativnog procesa. Serija fotografija sadrži u sebi niz pretapanih slika, jedne u drugu, te na prvi pogled izgleda kao foto-montaža. Međutim, one su urađene sa jednog negativa. Baveći se refleksijom, zabeleženi su trenuci gradske dinamike, odsjaja na izlozima gde se istovremeno vide obrisi automobila i ljudi, kao i okolina u deformisanom prikazu. Prikazana je zanimljiva igra svetlih i tamnih partija, silueta ljudi u kontrastu sa prolaznicima u totalnoj senci (Prilog 4).

Fotograf Abelardo Morel (Abelardo Abe Morell)<sup>64</sup> bavi se ogledalskim slikama, projektujući i izmeštajući prostor. Morel kreira scene tako da se na njegovim fotografijama ističu ogledalske slike, korišćenjem principa kamere opskure, odnosno projektujući sliku eksterijera po unutrašnjosti sobe, i samim tim, izmeštajući jedan prostor tako što se unosi u drugi. Prozore sobe Morel pokriva crnom folijom ostavljajući mali kružni otvor kroz koji prolazi snop svetla projektujući sliku po unutrašnjosti sobe kao obrnuta slika. U prostoriji je postavljena kamera koja snima sliku na zidovima naspram prozora. Ovakvim načinom projekcije svetlosti na snimljenim

---

<sup>63</sup>Liset Model (1901–1983, Austrija). Tokom prve polovine XX veka, umetnički život u Americi doživeo je niz dubokih promena. Liset je sa svojim snažnim realizmom i potragom za istinom putem fotografije bila na čelu tih promena.

<sup>64</sup>Abelardo Morel (1948, Havana). U svojim radovima Morel spretno balansira filozofski pristup sa naučnom strogošću, poštujući modernističke tradicije. Učinci njegovih fotografija vraćaju nas impresionističkom slikarstvu, u kojem su poznati vidici suprotstavljeni neočekivanim, ne tradicionalnim površinama.

fotografijama zabeležen je spoj dva prostora; slika spoljašnjeg sveta stopljena sa enterijerom prostorije, potpuno otrgnuta iz svog konteksta (Prilog 5).

Stefan Mozes (Stefan Moses)<sup>65</sup> u svojoj seriji fotografija prikazuje modele koji sami sebe fotografišu u momentu kada ih i sam fotografiše, spajajući na taj način subjekte sa njihovim odrazima, dok nas njegov snimak čini svedocima ovog intimnog susretanja. U seriji *Ja u ogledalu* (Selbst im Spiegel) Mozes ljude postavlja ispred ogledala, puštajući ih da se sami opredele za poziciju fotografisanja. Suprostavljao ih je sa njihovom slikom u ogledalu i posmatrao ih pri njihovom samoposmatranju. Celokupnom situacijom rasvetljava se položaj kamere, odnosi prostora, pozicija osoba u odnosu na ogledalo i prostor u kojem se nalaze, gde se razvija drama između subjekta i njihove refleksije. U seriji fotografija *Svaki čovek je jedno malo društvo* (Jeder Mensch ist eine kleine Gesellschaft) Mozes je ljude postavio pred dvodelno ogledalo, u kome su oni mogli da vide svoj odraz sa više strana. Samim tim što se u stvarnosti može videti samo jedan od svojih odraza, fotografija je tu da predoči mnogostrukost pogleda kao jednu sliku (Prilog 6).

Umetnica Jajoi Kusama (Yayoi Kusama)<sup>66</sup> postavljanjem naspramnih ogledala u prostoriji kreira ambijentalnu iluziju istraživanjem repetitive, akumulacije, beskonačnosti. U instalaciji *Beskrajna ogledalska soba* (Infinity Mirror Room) prostoriju oblaže ogledalima, dok pod prekriva crvenim tufnama koje se reflektuju u ogledalima i stvaraju utisak beskrajnog prostora. Taj beskrajni niz refleksija na površini ogledala niže se kao kodovi, stvarajući iluziju onoga šta je napred i onoga šta pozadi, stapajući jedno sa drugim, formirajući utisak koji recipijent stiče (Prilog 7).

---

<sup>65</sup>Stefan Mozes (1928, Poljska). Nesumnjivo pripada najuticajnijim i najoriginalnijim autorima savremene fotografije. Jedna njegova tema bili su Nemci, njihov način života i dislokacija, što je zabeležio putem fotografije preko velikog spektra društvenih slojeva. Političari, ulični radnici, glumice, stražari parka, pisci, kondukteri tramvaja, vajari i umetnici harmonično su raspoređeni u Mozesovoj prezentaciji nemačkog društva.

<sup>66</sup>Jajoi Kusama (1929, Japan). Umetnica i spisateljica koja je radila u raznim medijima, uključujući slikarstvo, kolaž, skulpturu, performans i instalacije za zaštitu okoline, od kojih većina pokazuje njen tematski interes putem psihodeličnih boja, ponavljanja i paterna.

Delo britanskog umetnika Aniša Kapura (Anish Kapoor)<sup>67</sup> *Cloud Gate*, čelična skulptura poznatija po imenu *Pasulj* (The Bean), osim reflektujuće površine, u kojoj su slike okoline i ljudi, stvara utisak dematerijalizacije ovog gigantskog objekta. Napravljena je od velikog broja čeličnih ploča, uglačanih do perfekcije, pa čine ovu skulpturu izlivenu kao u jednom komadu. Ima izgled tečnog metala, na čijoj se ogledalskoj površini vidi odraz neba, arhitekture, ljudi, odajući utisak stapanja sa okolinom. Konkavni, odnosno središnji deo omogućava spektatorijumu da, hodajući ispod ove skulpture, vidi svoj zakrivljeni i deformisani, multiplicirani odraz na uglačanoj površini, zajedno sa odrazima svega što se dešava u blizini (Prilog 8).

---

<sup>67</sup>Aniš Kapur (1954, Indija). Skulpture čija refleksija konkavnih ili konveksnih ogledala privlači posmatrača; udubljenja isklesana u kamenu i pigmentirana tako da odaju utisak nevidljivog; praznine i izbočine evociraju duboke metafizičke polaritete prisutnosti i odsutnosti, skrivanja i otkrivanja. Oblici okrenuti naopako, kao i materijali koji nisu obojeni, ali impregnirani sa bojom, negiraju ideju spoljašnje površine, pozivajući posmatrača za doseganjem unutrašnjih slojeva mašte. Kapurovi radovi rezoniraju sa mitologijama antičkog sveta – indijskim, egipatskim, grčkim i rimskim – kao i sa modernim vremenima.

### 3.2 FOTOGRAFIJA KAO UMETNIČKI MEDIJ

Fotografija kao umetnost<sup>68</sup> izabrana je za nosioca projekta radi ispitivanja mogućnosti likovnog izražavanja kroz fotografiju i radi ostvarivanja konceptualne zamisli narativnih fotografskih prikaza. Osim toga, upotreba fotografija omogućuje realizovanje proširenijih područja vizuelnih istraživanja. Cilj nije stvaranje estetskog, vizuelnog ili likovnog fotografskog dela, nego upotreba fotografije kao sredstvo eksperimentisanja, istraživanja i dokumentovanja samog koncepta i prirode projekta. Fotografija je reprezentovana jasno razrađenim konceptualnim modelom prikazanih scena, i njena upotreba kao vizuelnog metajezika služi svrsi, odnosno simulaciji umetno stvorene realnosti.

Koristeći se tragovima ljudskih iskustava, izražajnim osećajima na licima ljudi, ekspresija u njihovim očima i gestovima, upotrebom fotografije teži se reprezentovati misao, pa čak i cela priča. Fotografija snimljena na reflektujućoj površini i njen mekani fokus, izmagljena celina sa neujednačenom teksturom, doprinose dodatnom poetskom naglasku (ne)namerne nesavršenosti.

Fotografija je tehnika hemijskog ili digitalnog zapisivanja prizora iz stvarnosti na sloju materijala osetljivog na svetlost koja na njega pada. Reč fotografija nastala je od grčkih reči φως *phos* (svetlo) i γραφίς *graphis* (crtanje), ili γραφή *graphê* – koje zajedno imaju značenje *crtanje pomoću svetla*. Istim nazivom se označavaju i tehnička delatnost i umetnička disciplina. Opisana još u starom veku, što je učinio Aristotel, kamera opskura<sup>69</sup> je služila slikarima i arhitektama kao

---

<sup>68</sup>Miodrag Šuvaković. (2005). *Pojmovnik Suvremene Umjetnosti*. Zagreb: Horetzky. str.856.

<sup>69</sup>"*Camera obscura* (lat. mračna komora ili zamračena prostorija) jeste kutija (svetlo-nepropusna opna bilo kakvog oblika) čije unutrašnje ploče ne dopuštaju odraz svetlosnih zraka (moraju biti obojene crnom mat bojom ili još bolje, prekrivene crnim filcom). Na stranici kutije izbušena je manja rupa. Kroz taj sitan otvor (mlaznicu svetla) svetlosni zraci od spolja ulaze u mračnu komoru i projektuju stvaranu, izvornu i umanjenju sliku motiva pred kamerom po čitavoj unutrašnjosti komore. Ukoliko se u mračnu komoru stavi foto-osetljiva ploča, tj. list materijala koji je osetljiv na svetlost, a koji može biti hemijski (npr. fotografski film ili foto-papir) ili digitalni (senzor), može se napraviti snimak motiva". Podatak preuzet iz Vikipedije, slobodne enciklopedije: <http://sh.wikipedia.org/wiki/Fotografija>

pomoćno sredstvo u prenošenju crteža iz prirode. Poznavajući principe optičkog prenošenja slike iz prirode pomoću svetlosti, pioniri fotografije Nieps, Dager i Talbot na svoj način su nastojali da sliku fiksiraju i sačuvaju.

Francuz Nisifor Nieps (Joseph Nicéphore Niépce, 1765–1833) prvo je počeo eksperimente sa solima srebra, u želji da svetlost crta umesto njega. Vršeci dalje svoje eksperimente, utvrdio je da neke vrste smola očvršćavaju na svetlosti i ostaju nerastvorljive, dok se one neosvetljene lako rastapaju u rastvaračima. Nieps započinje novi proces sa jednom vrstom finog judejskog bitumena rastvorenog u ulju lavande. Taj rastvor prevlačio je preko lista stakla, bakra ili tvrdog kalaja (kositra). Tanak sloj očvršlog bitumenskog rastvora pokazivao je osobinu da se na svetlosti stvrde i pobeli. Koristeći se tim hemijskim postupkom, koji je nazvao *heliografija*, i kamerom opskurum, Nieps je snimio prvu uspele fotografiju, prvu na svetu, 1826. godine, nazvanu *Pogled na golubarnik* (View from the Window at Le Gras), koju je 1952. godine otkrio istoričar fotografije Helmut Gernšajm (Helmut Gernsheim).

Francuski slikar panorama i pozorišnog dekora (scenografija) Luj Dager (Louis Jacques Mandé Daguerre, 1787–1851), doznajući detalje Niepsovih otkrića, uortačio se sa njim i preuzeo njegov proces. Ubrzo ga je, međutim, napustio jer je otkrio poboljšanja koristeći srebro umesto bitumena. Dagerov način razvijanja posrebranih ploča u živinoj pari i fiksiran u rastvoru natrijum-sulfita (kuhinjske soli) bio je originalan, ali radni proces bio je nesumnjivo utemeljen na znanjima preuzetim od Niepsa. Ceo proces zahtevao je komplikovan postupak u pet etapa: prepariranje, senzibilizacija, ekspozicija, razvijanje i fiksiranje. Za dobijanje slike koristio je kameru opskuru. Kao rezultat je dobijena pojedinačna slika u pozitivu – *dagerotipija*. Bila je vidljiva samo pod izvesnim uglom u odnosu na izvor svetlosti. Slika je bila obrnuta, kao u ogledalu (desno je levo i obrnuto). Na zajedničkoj sednici Francuskog instituta i Akademije lepih umetnosti, 19. avgusta 1839. godine fizičar Fransoa Arago izvestio je prisutne naučnike o otkriću dagerotipije, a taj datum se uzima za rođendan fotografije.

Englez Vilijam Talbot (William Henry Fox Talbot, 1800–1877) gotovo je istovremeno eksperimentisao sa solima srebra i kamerom opskurom, kada su Nieps i Dager postavljali temelje procesu fotografije u Francuskoj. Za razliku od drugih pionira fotografije, Talbot je već na početku rada sebi postavio jasan cilj. Isprobao je razne materijale i kada se konačno odlučio za hartiju kao podlogu slike, ubrzo je došao do uspeha. Iako su prve tako dobijene slike bile nesavršene, i daleko manje oštre od dagerotipije, imale su drugu prednost – mogle su da se umnožavaju u neograničenom broju primeraka. Foks Talbot je tim otkrićem negativ-pozitiv procesa, postavio temelje na kojima stoji savremena fotografija. Talbot je snimao vedute i panorame Londona i Pariza, i već 1844. godine izdao prvu knjigu *Olovka prirode* (The Pencil of Nature) sa originalnim *talbotipijama*.

Krajem četvrte decenije XIX veka staklo postaje podloga za fotografski negativ otkrićem Nieps de Sen Viktora (Claude Félix Abel Niépce de Saint-Victor) iz 1847. godine. Četiri godine kasnije, 1851. godine, Frederik Skot Arčer (Frederick Scott Archer) upotrebio je kolodijumsku emulziju za nosač foto-osetljivog sloja. Zahvaljujući *kolodijumskoj*, takozvanoj mokroj ploči, fotografija je postala pristupačnija, pa je započeo njen prodor u sve grane života. Godine 1871. Englez Ričard Lič Medoks (Richard Leach Maddox) objavio je mogućnost proizvodnje takozvane *suve ploče* na bazi želatinske emulzije. Tim otkrićem, a naročito uvođenjem *celuloidnog filma* kao nosača emulzije, Džordž Istmen (George Eastman) 1888. godine započinje razdoblje industrijske proizvodnje fotografskog materijala. Sva prethodno pomenuta otkrića odvijaju se na području crno-bele fotografije.

Prve eksperimente sa bojom izveo je francuski muzičar Luj Dik Doron (Louis Arthur Ducos du Hauron) 1868–1869. godine. Mada je dobio neke primerke fotografija u boji, sačuvana je *Pogled na Angulem* (View of Angouleme) 1877. godine, postupak je bio složen za izvođenje i nije imao većeg odjeka u javnosti. Za prodor fotografije u boji zaslužna su braća Ogist i Luj Limijer (Auguste Lumière, Louis Lumière) 1904. godine. Oni su izumeli postupak sa obojenim zrcima krompirovog skroba (autohrom) i to je prvi praktično primenljiv postupak za fotografiju u boji, uveden u fotografsku praksu 1907. godine. Međutim, do šire primene boje u fotografiji

dolazi posle 1930. godine sa usavršavanjem filma u boji, najpre od nemačkog proizvođača *Agfa*, zatim i od američkog *Kodaka*. Naredno veliko otkriće na tom polju je trenutna polaroid-fotografija, izum Edvina Landa (Edwin Herbert Land) 1947. godine, kojom se neposredno posle snimanja dobija gotov pozitiv.

Hronologija<sup>70</sup> važnijih događaja u istoriji fotografije:

- 1826. godine Nisifor Nieps napravio je prvu fotografiju panorame. Vreme ekspozicije je bilo čak osam sati.
- 1835. godine Vilijam Foks Talbot napravio je svoju vrstu slike – *talbotipiju*.
- 1839. godine Luj Dager patentira novu vrstu fotografije – *dagerotipiju*.
- 1839. godine Vilijam Foks Talbot patentira prvi rašireni postupak fotografije – *kalotipija*.
- 1839. godine Džon Heršel razvija fikser i pravi prvi stakleni negativ fotografije.
- 1851. godine Frederik Skot Arčer predstavio je razvijanje sa emulzijom.
- 1854. godine Andre Adolf Judžin Dezderi predstavio je prvu sliku-vizitku. Predstavio i rotirajuću kameru, koja je mogla da napravi osam ekspozicija na jednom negativu.
- 1861. godine Džejms Klerk Maksvel napravio je prvu fotografiju u boji.
- 1868. godine Luj Dik Doron patentira fotografiju u boji koje zavise od dužine ekspozicije.
- 1871. godine Ričard Medoks pronalazi želatinastu emulziju.
- 1876. godine F. Harter i V. C. Drifild obrađuju senzibilnost filma na ekspoziciju – *senziometrija*.
- 1878. godine Edvard Majbridž napravio je prvu brzu fotografiju konja u galopu.
- 1887. godine film od celuloida.
- 1887. godine Gabrijel Lipman razvija postupak reprodukcije slika u boji po principu interferencije.
- 1888. godine Kodak razvija prvu kameru za široku upotrebu.
- 1891. godine Tomas Edison inventira kinetoskopsku kameru – pomične fotografije.

---

<sup>70</sup>Hronologija fotografije iz Vikipedije, slobodne enciklopedije.  
[http://sr.wikipedia.org/sr-el/Хронологија\\_фотографије](http://sr.wikipedia.org/sr-el/Хронологија_фотографије)



- 1895. godine August i Luj Lumijer predstavljaju prvu kinematografsku kameru.
- 1898. godine Kodak predstavlja prvu kameru koja se otvara kao harmonika.
- 1900. godine Kodak predstavlja legendarnu kameru Brovni.
- 1901. godine Kodak razvija film od 120 mm.
- 1902. godine Artur Korn razvija tehnologiju za foto-telegrafiju.
- 1907. godine Autokrom Lumjer – prvi proces fotografije u boji na tržištu.
- 1912. godine Kodak predstavlja film od 127 mm.
- 1913. godine Kinemakolor – prva komercijalna kamera za filmove.
- 1914. godine Kodak razvija autografik sistem, koji omogućuje pripis reči na negativ fotografije za vreme ekspozicije.
- 1923. godine Dok Harold Edgerton pronalazi ksenonski fleš.
- 1925. godine Lajka predstavlja film od 35 mm, koji je i danas u širokoj upotrebi.
- 1932. godine Volt Dizni snima prvi video u boji – "Flowers and Trees"
- 1934. godine predstavljena kartuša od 135 mm, što je olakšalo upotrebu filma od 35 mm.
- 1936. godine Kodak predstavlja film od više slojeva.
- 1937. godine Agfa predstavlja svoj novi kolor film.
- 1939. godine Agfa razvija prvi moderni film za kamere.
- 1942. godine Kodak predstavlja svoj prvi film u boji *Kodakolor*.
- 1947. godine Denis Gabor pronalazi *holografiju*.
- 1948. godine predstavljena je kamera Hazelblad.
- 1948. godine Edvin H. Lend predstavljaju prvu polaroid kameru.
- 1957. godine predstavljen prvi Pentaks Asaši SLR kamera.
- 1959. godine Nikon predstavlja svoju seriju F.
- 1959. godine AGFA predstavlja prvu automatsku kameru – Optimu.
- 1961. godine Judžen F. Lali opisuje kako bi trebao da radi senzor u digitalni kameri.
- 1963. godine Kodak predstavlja Instamatik.
- 1964. godine prvi Pentaksov Spotmatik ogledalo – refleksna kamera.
- 1973. godine Fejrčajld Kondukot razvija prvi veći digitalni senzor.
- 1975. godine Kodak je napravio veći napredak ka digitalnom čipu.

- 1986. godine Kodak predstavlja prvi senzor (čip) od jednog megapiksela.
- 2005. godine AgfaFoto objavljuje stečaj. Agfa filmovi nestaju sa tržišta.
- 2009. godine Nobelovu nagradu za fiziku dobijaju pronalazači CCD senzora.
- 2012. godine Kodak objavljuje stečaj.

Brz razvoj novih tehnologija nije zaobišao ni područje fotografije. Razvijeni su foto-osetljivi senzori, koji svetlosne signale pretvaraju u električne. Razvoj foto-osetljivih senzora je napredovao do te mere da, pored detekcije svetlosti, određuju njen intenzitet. Senzori su sasvim mali, te mnogo složenih u jedan čip omogućuju očitavanje slike visoke rezolucije. Te osobine senzora učinile su ih pogodnim za primenu u fotografiji. Inovacije ove vrste uslovile su da analogni foto-aparati lagano odlaze u istoriju, a zamenjuju ih savremeniji – digitalni.

Medijum za prihvatanje i čuvanje informacija kod analognog foto-aparata je foto-osetljivi film. Kod digitalnih foto-aparata za prihvatanje informacija o svetlosti koristi se foto-osetljivi senzor, a za čuvanje – memorijska kartica. Digitalni fotoaparati uglavnom poseduju i mali LCD (Liquid Crystal Display), ekran kojim je olakšano kadriranje, ali i pregled fotografija koje se nalaze na memorijskoj kartici. Moguće je brisati fotografije čime se na kartici oslobađa prostor za smeštanje novih fotografija. Broj fotografija koji se može čuvati na memorijskoj kartici zavisi od rezolucije senzora i memorijskog kapaciteta kartice. Takođe je ubrzan i uprošćen način izrade fotografije (nema razvijanja filma), odmah po fotografisanju vidi se rezultat, pa je moguće ponoviti proces dok se ne dobije željeni rezultat. Fotografije je vrlo lako prebaciti na računar, dodatno ih obraditi, izdvojiti neke detalje, ubaciti komentar ili datum, zatim ih odštampati na štampaču. Pošto su fotografije u digitalnom obliku, veoma su prijemčive za grafičku manipulaciju u programima za grafičku obradu.

Digitalni aparat radi na gotovo istom principu kao i analogni foto-aparat, sa tom razlikom da u fokusnoj ravni više ne leži film, već, kao što je i pomenuto, senzor čiji je zadatak da pretvori svetlosne signale u električne impulse, usmerene na fokusnu ravan kroz sistem sočiva. Senzor zadužen da obavlja ovu funkciju zove se CCD (Charge Coupled Device) senzor. Kada CCD

senzor pretvori svetlosne signale u električne, oni se prosleđuju analogno-digitalnom pretvaraču, koji ih zatim pretvara u digitalni zapis. Digitalni zapis se potom obrađuje u procesoru digitalnog foto-aparata, koji je zadužen da od takvih informacija stvori standardne datoteke tipa JPEG (Joint Photographic Experts Group), TIFF (Tagged Image File Format), RAW (Uncompressed Format), DNG (Digital Negative), ili neke druge, što se zatim smešta u internu memoriju foto-aparata ili na eksternu memorijsku karticu.

Konstrukcija digitalnog foto-aparata je veoma slična konstrukciji analognog aparata. Za razliku od analognog, digitalni foto-aparat ima neke specifične komponente, na prvom mestu mislimo na:

- senzor za sliku;
- mali LCD ekran za pregled slike;
- procesor i radnu memoriju za obradu slike sa pratećim programima;
- memorijsku karticu za skladištenje digitalnih fotografija umesto filma.

Za pretvaranje svetlosnog signala u električni impuls zaduženi su senzori koji rade u dve tehnologije:

- CCD (Charge Coupled Device) senzor koji predstavlja integralno kolo sa gusto koncentrisanim foto-diodama koje svetlosnu energiju pretvaraju u analogni elektronski signal, odnosno napon;
- CMOS (Complementary Metal Oxide Semiconductor) odnosi se na način proizvodnje ovog senzora, a ne na tehnologiju za dobijanje fotografija.

Prvi CCD senzor predstavio je Kodak, 1986. godine. To je ujedno prvi megapikselni senzor sa tadašnjih neverovatnih 1.4 miliona piksela. Obe vrste senzora napravljene su na bazi poluprovodnika i integrisanih kola, ali su po konstrukciji veoma različiti. Na poluprovodničkoj podlozi nalazi se mreža poluprovodničkih elemenata, osetljivih na svetlost, koji u direktnom kontaktu sa svetlošću pretvaraju svetlost u električni signal. U zavisnosti od inteziteta svetlosti koji pada na poluprovodnik, zavisice i jačina električnog signala. Broj poluprovodničkih

elemenata sadržanih na senzoru određuje broj megapiksela digitalnog foto-aparata. Proporcija je da svaki poluprovodnički element senzora predstavlja jedan piksel digitalne fotografije.

Do faze pretvaranja svetlosnog fotona u električni signal, tehnologija rada CCD i CMOS senzora se ne razlikuje. Razlike nastaju u principu prosleđivanja električnog signala do analogno-digitalnog pretvarača digitalnog foto-aparata (A/D konvertor). Svetlosni foton se u senzoru pretvara u električni signal, koji se potom prosleđuje pojačalu, čiji je zadatak da signal pojača u oblik pogodan za konačno pretvaranje u digitalni format analogno-digitalnog pretvarača. Na izlasku iz A/D pretvarača dobija se izvorni (digitalni) oblik slike, koji je dobio naziv RAW format (nekompresovani oblik) i koji po svom obliku zauzima mnogo memorijskog prostora. U zavisnosti od postavljenih formata za snimanje, koji se zadaju digitalnom foto-aparatu, slika se potom memoriše u izvornom formatu ili se prosleđuje procesoru na dalju obradu (kompresiju). Zadatak procesora digitalnog foto-aparata jeste da sliku od izvornog formata kompresuje u onaj koji zahteva manje memorijski kapacitet, obično je to format JPEG.

Digitalna slika se u sledećoj fazi propušta kroz procesor digitalnog foto-aparata, gde se potom skladišti u internu memoriju aparata ili na memorijske kartice. Skladištenje može biti u RAW formatu, ujedno i format bez gubitaka na kvalitetu slike, ili u nekom od formata za kompresiju (na primer, JPEG ili TIFF). Ako se slika kompresuje, potrebno je u procesoru izvršiti radnje obrade i interpolacije slike radi dobijanja manje izlazne datoteke.

Kod CCD senzora električni signali sakupljaju se na jednom mestu, uzimaju se piksel po piksel, red po red, dok se kod CMOS senzora signal uzima sa tačno određenog piksela. Prednost CCD senzora u odnosu na CMOS jeste velika osetljivost na svetlost, što uzrokuje bolji kvalitet slike. Prednost CMOS je brzina prenosa podataka, što je vrlo bitno za digitalni foto-aparat. Tendencija je da se postigne što veća brzina okidanja i brzina snimanja informacija. CCD senzori našli su veliku primenu u visokokvalitetnim i profesionalnim digitalnim foto-aparatima, zbog velikog kvaliteta slike.

Svaki poluprovodnički element senzora osjetljiv je na intezitet svetlosti, ali ne i na boje. Za dobijanje boje u slici koriste se filteri za tri boje: crvena, zelena i plava – RGB (Red Green Blue) paleta. RGB kombinacija boja u filteru je sasvim dovoljna da bi se verno prikazale sve boje iz spektra. HDR (High Dynamic Range Imaging), veliki promenljivi opseg slikanja, jeste skup tehnika u fotografiji i obradi slike koje omogućavaju prikaz većeg opsega osvetljenja nego klasične digitalne fotografije. Svrha HDR-a je verniji prikaz širokog opsega osvetljenja u pojedinim scenama.

### 3.3 VIDEO KAO UMETNIČKI MEDIJ

Elektronska umetnost javlja se u postmodernom periodu, u vidu različitih umetničkih iskaza, kojima je zajednička upotreba elektronskih medija i povezana je sa vizuelnim umetnostima, koje uključuju i arhitekturu postmoderne kao pokreta. Zatim tu su i popularne pozorišne i scenografske, enterijerske umetnosti spektakla u gradovima koje mogu biti i u vezi sa urbanim instalacijama, kao i performans, kao vid novog izražavanja. Upotreba zvučnih zapisa i muzike neophodan je pratilac ovih pojava u savremenom stvaralaštvu. Elektronska umetnost javlja se u različitim oblicima kao video-umetnost, kinetička skulpturalna umetnost, digitalna umetnost, neonski umetnički radovi, laserska umetnost sa holografijom, štamparska umetnost, kao i u vidu različitih elektronskih muzičkih delovanja i hiperteksta.

Video-umetnost se bazira na korišćenju sistema video-opreme u koji spadaju elektronska kamera, uređaji za snimanje i monitori za projektovanje video-snimaka prilikom finalnog prikaza zapisa. Ona je, istorijski gledano, nastala iz tradicije eksperimentalnih filmova, kao i iz dokumentovanja umetničkih eksperimenata iz oblasti performansa, body i land arta. Najraniji radovi iz ove oblasti nastali su snimanjem događaja i zapisa koji nisu bili režirani, i to različitih akcija umetnika i izvođačkih umetnosti. Što se tehničkih karakteristika tiče, kamera je uvek statična, a dužina trajanja događaja odgovara realnom vremenu događanja. Kasnije se elektronska video-umetnost razvijala i usložnjavala, pa se video približio televizijskom filmu ili čak bioskopskom postmodernističkom filmu sa određenim narativom.

Video, kao treći segment praktičnog rada na projektu *Tabula Rasa*, predstavlja vizuelno umetničko delo nastalo kolažno-montažnom obradom fotografskih snimaka i video-materijala. Zastupljeno je kroz više različitih postupaka obrade fotografija na ovaj način. Upravo ti postupci, koji koriste preklapanje više fotografija, nastoje da njihovim kolažiranjem i montiranjem prezentuju projekat u jednu novu likovnu celinu. Video kao medij svojevrsan je prostor za

dijalog tipa – sâm sa sobom stvarajući privilegovan i izolovan prostor, koji olakšava usredsređenost i fokusiranost na prikazani materijal. Zasnovan je na kolažiranju simultanosti – preklapanjem i presecanjem slika, čiji vizuelni i mentalni konteksti, struktuiranim govorom vizuelnog, grade vreme i prostor dela, čineći je posebno specifičnom i eksperimentalnom naracijom. U osnovi ovakvog postupka artikuliše se govor samog dela kroz odnos vizuelnih konteksta unutar kolažne strukture. Sam video u formiranju pripovedačke relacije konfrontira i u isto vreme sintetizuje sve likovne kontekste kolažiranih fotografija i zvučnih slojeva.

Pojam video potiče od latinske reči *videre* što znači *videti*, *vidim*. Američki inženjer Filo Tejlor Farnsvort (Philo Taylor Farnsworth, 1906–1971) osmislio je televizijsku kameru 1920. godine, koja snimljenu sliku pretvara u električni signal i omogućava njen prenos. Početak razvoja video-zapisa vezuje se za audio-magnetnu traku, jer je korišćenjem iste tehnologije napravljena traka za snimanje video-signala, koja je mogla da snimi ograničenu količinu informacija. Međutim, potreba za sve većom količinom informacija dovela je do toga da su, tokom pedesetih godina XX veka, brojne američke kompanije istraživale nove načine stvaranja video-zapisa, što je rezultiralo njihovom digitalizacijom.

Video zapis je vremenski povezan i usklađen sa nizom slika koje se smenjuju velikom brzinom, a zbog perzistencije<sup>71</sup> čovekovog oka, dobija se iluzija neprekidnog kretanja prikazanih objekata. Veličinu video-datoteke, osim njenog trajanja, određuju još tri parametra: brzina smenjivanja slika ili frejmova (frame rate), rezolucija (frame size) i dubina boja (color depth). Jedinica za brzinu smenjivanja slika je broj frejmova u sekundi (frames per second – fps).

U oblasti digitalnih video-zapisa postoje tri vrste datoteka. To su:

- kontejner (Container);
- audio strim (Audio stream);
- video strim (Video stream).

---

<sup>71</sup>Perzistencija je osobina ljudskog oka da zadržava vizuelni osećaj da slika postoji i nakon njenog nestanka. Naime, objekat koji čovek vidi ostaje hemijski preslikan na očnoj mrežnjači jedan kratak period po nestanku slike.

Kontejner je vrsta datoteke koja sadrži i video i audio komponentu, kao i prateće informacije neophodne za sinhronizovanu reprodukciju zvuka i slike, to jest filma. Kontejner se još naziva i strim (stream) ili AV strim (Audio Video Stream). Samo video, film bez zvuka, naziva se video-strim, a zvučni zapis je audio-strim. Ova dva zapisa, kao elementi kontejnera, nazivaju se još elementarni strimovi (elementary streams). Kompletni video-snimci (sa zvukom i slikom) kreiraju se tako što se snimljeni zvuk i snimljeni video-zapis spakuju u takozvanu kontejnersku datoteku. Međutim, za svaki od ove tri vrste datoteka postoji po nekoliko standardnih i još po nekoliko nestandardnih formata. Formati najčešće nose naziv po standardu kojim su definisani. Oni formati koji nisu industrijski standardi obično nose naziv prema kodeku (enkoder) kojim se kreiraju ili se jednostavno označavaju onako kako ih je njihov tvorac nazvao.

Razmišljanje o videu kao mediju, i njegovim nebrojenim mogućnostima, od samog početka vodi raspravama na akademskim, tehničkim i umetničkim nivoima. Tehnički, kao i umetnički eksperimenti i izumi utabali su put novim oblicima produkcije slike. Likovni umetnici, koji se obično bave drugim medijima posvetili su se i ovoj novoj tehnologiji. Primera radi, mnogi slikari, vajari i multimedijalni umetnici proširili su načine za prezentovanje svojih radova korišćenjem videa, kako u svojim delima tako i na izložbama. Intermedijalni karakter ili recipročni uticaj umetnosti i medija manje počiva na tehničkim aspektima, a više na interesu unutar kompleksnosti društvene komunikacije. Dakle, tehnička izvedba nije ključna za umetničke produkcije, već način na koji se taj medij koristi i šta se njime može prikazati. Neposredna dostupnost video-slika i simultana mogućnost manipulacije njima, bilo zbog kašnjenja ili prostorno odvojenog izvođenja, posebna je odlika videa. Taj poseban odnos simulirane stvarnosti i njen prikaz stvara temelj za takozvani *zatvoreni krug* situacija. Takav aranžman se odnosi na zatvorenu situaciju reprezentacije u kojem je medij za snimanje (kamera) direktno vezan za medij prezentovanja (na primer, monitor).

Često su objekat ili osoba simultano suočeni sa vlastitom slikom, kao u ogledalu, gde kao posmatrači doživljavaju sinhronizaciju svojih postupaka i prikaza. Oni na taj način više ne nalaze sebe u situaciji koju doživljavaju u datom trenutku, koji više ima karakter dokumentarnog filma,



već se nalaze u takozvanoj *medijsko-proširenoj stvarnosti*. Posmatrač na taj način postaje i akter. Uz korišćenje tehnike *zatvorenog kruga*, situacije perceptivnih iskustava između arhitektonskog i medijskog prostora koje funkcionišu uz prisutnost promatrača mogu se producirati.

Veoma važan umetnički rad, u kojem je posetilac integrisan u celokupnu instalaciju jeste *Wipe Cycle* Frenka Džileta i Ajre Šnajder (Frank Gillette, Ira Schneider, 1969). U tom umetničkom poduhvatu najvažnija funkcija bila je da se publika spoji sa datim informacijama. Posmatrač je mogao da vidi sebe u okruženju ne samo u određenom vremenu i prostoru već je mogao gledati sebe dve, četiri, osam i šesnaest sekundi pre emitovanja. Kao dodatak, posmatrač je mogao gledati uživo emitovane sekvence televizijskih programa, zajedno sa svojom zakasnelom slikom.

U ranoj fazi medija, suočavanje sa individualnim iskustvima percepcije manje je izraženo od interesa opštih mogućnosti, koje je video-zapis mogao ponuditi u domenu tehnologije, estetike i komunikacije. Mnogi umetnici više su bili zainteresovani za takav pristup nego što su bili fokusirani na analizu medija. Zbog tehnološke blizine televiziji, video-umetnost često je viđena kao intersekcija umetnosti i komercijalne masovne komunikacije. Mnogi umetnici, naročito u početku, eksploatisali su ambivalentan odnos između video-zapisa i televizije. Razmišljanja o televiziji kretala su se smerom namernih razgraničavanja, oponašanja, subverzije, manipulacije, prisvajanja, destrukcije, otuđenja i slično.

Ispitivanje uobičajenih perceptivnih iskustava može biti prikazano u pokušajima da se povežu različita područja percepcije, ili da se prate čulna iskustva u području svesti. Daljim ispitivanjima treba ukazati na vezu između čulnih opažanja i kognitivnog iskustva. Upravo na tome i počiva ideja da se, prilikom realizacije ovog projekta, video funkcionalno postavi kao sredstvo prikaza situacija perceptivnih iskustava. Izazivanjem određenih asocijacija, koje aludiraju na mehanizme percepcije, gotovo je neizbežno proizvesti određene utiske, koji,

međutim, nisu fizički zastupljeni. Za razliku od analiza opserviranih vizuelnih medija direktno se utiče na fizičku percepciju spektatora i proizvodi sinestetičko<sup>72</sup> iskustvo.

Prenoseći čulne stimuluse iz jednog medija u drugi (transformacijom zvuka u vibracije, na primer), karika njihovog načina prezentovanja u pojedinim medijima obično se kida i širi na druga područja. U instalacijama ili performansima oni tvore zvuke koji se fizički doživljavaju i interpretiraju, stvarajući dodatne čulne elemente koji doprinose celovitijoj akustičnoj percepciji. Interes za proučavanje optičkih fenomena uvek je postojao i izvan okvira klasičnih komunikacijskih medija – poput filma i videa. Prošireni koncept medijske umetnosti ostavlja iza sebe granice čistog prenosa slike i pridodaje druga sredstva izražavanja u umetničkom procesu. To može uključiti arhitektonske strukture, podjednako kao svetlost ili zvuk. Tako se proširuju studije percepcije, koristeći sve tri dimenzije, čime se nadmašuje dvodimenzionalnost slikovnih medija.

Često su umetnost i tehnologija shvatane kao jednake. Joakim Pejč (Joachim Paech)<sup>73</sup> opisuje utopiju ovog pokreta kao *nove avangarde sa kojima bi film bio proširen na sva područja informatike i komunikacija, izvođenja i znanja, ili ukratko, društvenog i kulturnog života*.

Sa jedne strane, umetnost postaje sredstvo prenošenja društvene informacije, dok u isto vreme novi mediji na sličan način transferišu informacije koristeći se umetničkim sredstvima. U tom procesu podaci su generalno identifikovani sa transformacijom. Dinamičan odnos pojedinih faktora, poput arhitektonskog prostora, promatrača i slike, proizvodi promenljiv vizuelni doživljaj, koji inscenira sliku kao deo arhitekture. Ova dinamika prostora je na sličan način iskorišćena i u ovom projektu.

---

<sup>72</sup>"Sinestezija je sposobnost jednog osjetila da osjeti podražaj drugog osjetila. [...] Spajanje ovih prividno pojedinačnih osjetilnih stimulusa stvara efekte sinestezije. Sinestezija usklađuje svijet iluzija sa svijetom univerzalnih vječnih ideja". Miodrag Šuvaković. (2005). *Pojmovnik Suvremene Umjetnosti*. Zagreb: Horetzky. str.567.

<sup>73</sup>Joakim Pejč, doktor filozofije, profesor emeritus Univerziteta Konstanc, Nemačka.

### **3.4 POJMOVI I DEFINICIJE POKRETA U UMETNIČKOM DELU**

Pokret kao formu izražavanja u umetnosti nemoguće je posmatrati kao samostalni medij. Međutim, može se indukovati impresija pokreta ili kretanja u umetničkom delu koji, kroz umetnutu realnost i iluziju, obmanjuje naša čula i stvara neku sasvim drugu percepciju. Posmatranjem i/ili slušanjem nekog umetničkog dela uviđamo različite forme kretanja, koje možemo čulima registrovati.

U muzici, predstavu o kretanju zvukova dobijamo kada čujemo promenu njihove visine i dinamike. U našoj svesti ti zvuci bivaju smešteni u jedan zamišljeni prostor, a njihovom promenom stičemo utisak o njihovom kretanju, blizini ili udaljenosti u odnosu na taj prostor. Posmatranjem statične slike vide se pokreti i u slučaju kada je posmatrač nepokretan u odnosu na sliku. Mnogi pokreti nastaju zbog čulnih uticaja i prenosa impulsa putem očnog nerva, gde se u centru za vid postiže optička iluzija, te iluzija pokreta, a samim tim i nestabilnost u umetničkom delu. Reč je u optičkoj varci koja iridira u raznim pravcima. Za njeno ostvarivanje koristi se igra svetla, znanje iz geometrije i optike. Međutim, kvalitet ovakvih radova redukuje se prilikom reprodukcije koje koriste fotografska sredstva.

Postoji više od jednog tipa pokreta koji se mogu doživeti posmatranjem umetničkog dela. Prvi je *fizički pokret*. To je osećaj akcije koji se može preneti na više načina. Najdirektniji način prezentovanja pokreta je iscrtavanje ili islikavanje linija koje dolaze od objekta u pokretu. Pokret koji komunicira na ovaj način može biti efektan u stripovima, ali nema estetsku vrednost. Slikari su, korišćenjem multipliciranih poteza četkice kao i ponavljanjem poteza, stvarali osećaj akcije, to jest pokreta u svojim slikama. Linije koje se ponavljaju više puta u jednom smeru mogu ilustrovati iluziju pokreta.

Drugi način da se uspostavi komunikacija sa kretanjem u umetničkom delu jeste da se predmeti postave jedni uz druge tako da se ne mogu replicirati od njihove statične poze. Drugim rečima, da se predmet prikaže kao *zamrznuti kadar*.

Ova vrsta kretanja može poprimiti oblik predmeta koji je u vazduhu, ili gledan pod uglom. Postavljanje kompozicije tako da subjekt stvara dijagonalnu liniju kroz plan slike može stvoriti osećaj kretanja. Ovde je naša percepcija drugačija, s obzirom da je reč o kretanju, jer se stvara privid kretanja u umetničkom delu. Primera radi, zamrznuti kadrovi u fotografiji Harolda Edgertona (Harold Eugene "Doc" Edgerton)<sup>74</sup>.

*Kinetički pokret* – (gr. pokretan, koji pokreće), deo dinamike koji istražuje odnose između kretanja tela i sila koje dejstvuju na njih, umetnička dela, na skulpture koje se kreću ili imaju pokretne delove, u kojima je kretanje osnovni element. U XX veku kretanje, kinetizam<sup>75</sup> postao je bitan element skulpture. Marsel Dišan (Marcel Duchamp), Laslo Moholji Nađ (László Moholy-Nagy) i Aleksander Kalder (Alexander Calder)<sup>76</sup> bili su pioniri moderne kinetičke skulpture. Komponente ovakvih skulptura pokreću se vazдушnim strujanjem, magnetizmom, elektromehaničkim uređajima ili interakcijom sa posmatračem, kao u radovima Tea Jansena (Theo Jansen) i Artura Gansona (Arthur Ganson).<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup>Harold Eugene "Doc" Edgerton (1903–1990) bio je profesor elektrotehnike na Institutu za tehnologiju u Masačusetsu.

<sup>75</sup>"Kinetička umjetnost, umjetnička djela koja se kreću u prostoru ili stvaraju vizualnu iluziju kretanja. U kinetičkoj umjetnosti razlikuju se tri vrste kretanja: (1) stvarno kretanje, mobilni, pokretno osvjetljenje, mehaničko strojno kretanje, (2) virtualno kretanje, reakcija promatračevog oka na statične vizualne poticaje, tj. stvaranje optičke iluzije kretanja i vibriranja statične vizualne strukture; (3) kretanje promatrača ispred umjetničkog djela ili manipuliranje dijelovitna umjetničkog djela, čime ono mijenja oblik i položaj u prostoru". Miodrag Šuvaković. (2005). *Pojmovnik Suvremene Umjetnosti*. Zagreb: Horetzky. str.299.

<sup>76</sup>Marsel Dišan (1887–1968); Laslo Moholji Nađ (1895–1946); Aleksander Kalder (1898–1976).

<sup>77</sup>Teo Jansen (1948), holandski umetnik. Godine 1990. počeo je sa izgradnjom velikih mehanizama koji su u mogućnosti da se sami kreću. Njegovi *animirani radovi* spoj su umetnosti i tehnike, po njegovim rečima, "zidovi između umetnosti i inženjerstva postoje samo u našim glavama"; Artur Ganson (1955) bio je rezidencijalni umetnik u mašinskom odeljenju na Institutu za tehnologiju u Masačusetsu, u periodu od 1995. do 1999. godine.

*Optički pokret* – (Op art, Optical Art – optička umetnost) pravac savremene umetnosti nastao krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina XX veka. Umetnici koriste poznavanje geometrije i optike, dostižući optičke iluzije i utisak pokreta ili nestabilnosti u svojim delima. Naznake optičke umetnosti<sup>78</sup> vidimo kod Pita Mondrijana (Pieter Cornelis "Piet" Mondrian) i Salvadora Dalija (Salvador Dalí),<sup>79</sup> u čijim se radovima oblici i likovi naizmenično premošćuju jedni u druge. Za razvoj optičke umetnosti sva zasluga ide mađarskom umetniku Viktoru Vazareliju (Victor Vasarely)<sup>80</sup>. U njegovim radovima sve pravilnosti narušavaju se izvijanjem linija koje izazivaju utisak pokreta, dinamike, talasanja, rastezanja i skupljanja kada se posmatrač kreće u odnosu na rad prilikom percepcije slike. Karakteristike ovog pokreta vide se i u radovima Bridžet Rilej (Bridget Riley) i Morisa Ešera (Maurits Cornelis Escher).<sup>81</sup>

*Kinestetička empatija* – mentalni proces u kojem posmatrač svesno ili nesvesno oživljava, reanimira ili oseća neku akciju ili pokret koje posmatra kod drugih. Ključ interdisciplinarnog koncepta u našem razumevanju socijalne interakcije ide preko kreativne i kulturne prakse. Kinestetička empatija opisuje sposobnost doživljaja empatije pukim posmatranjem kretanja drugog ljudskog bića kroz igru, performans, video ili instalaciju. Podstiče posmatrače da zaobilaze metodološke i disciplinarne granice teorije i umetnosti i u kreativnim i kulturnim praksama nudi inovativne i kritičke perspektive o temama u umetnosti.

*Očekivani pokret* – predviđeni pokret; predstavlja implikaciju pokreta na statičnoj dvodimenzionalnoj površini podstaknutu posmatračevim ranijim iskustvom, stečenim pri

---

<sup>78</sup>"Optičkom umjetnošću (eng. Optical art, Op art) nazivaju se neokonstruktivistička umjetnička djela koja vizualnom strukturom stvaraju psihofiziološki vizualni efekt i reakciju gledaoca, koristeći optičke zbunjujuće crteže, moiré efekt (iluzije vibracije kod valovitih linija), efekt simultanog kontrasta, efekt optičkog miješanja boja, osvijetljenost površine i teksture, iluziju pokreta te paradoksalno prikazivanje prostornih dimenzija (dubine, ispupčenosti) na ravnoj površini slike i Geštalt strukture. Paradoksalno se suočavaju doslovnost i iluzionizam u transformaciji objekta i prostora". Miodrag Šuvaković. (2005). *Pojmovnik Savremene Umjetnosti*. Zagreb: Horetzky. str.432.

<sup>79</sup>Pit Mondrijan (1872–1944); Salvador Dali (1904–1989).

<sup>80</sup>Viktor Vazareli (1906–1997), teoretičar i najinventivniji praktičar optičke umetnosti.

<sup>81</sup>Bridžet Rilej (1931), engleska umetnica, jedna od najistaknutijih eksponenata optičke umetnosti; Moris Ešer (1898–1972).

doživljavanju u sličnim situacijama. Primer očekivanog pokreta veoma je naznačen u fotografiji Henri Bresona (Henri Cartier-Bresson)<sup>82</sup>.

*Repetativni pokret* – kompozicija u kojoj se prepoznatljiv, odnosno isti lik pojavljuje u istom sastavu, ali u različitim pozicijama, pokretima i situacijama tako da je u relaciji sa narativom. Ovakav pokret odlikuje manjak harmonijskih promena, ali se gledanjem više sekvenci može naslutiti tok kretanja jedne figure ili predmeta. Takođe, moguće je kombinovati različite serije fotografija da bi se stvorila iluzija pokreta. To mogu biti fotografije različitih tema i iz različitih izvora. Pokret koji se ispoljava u obliku repetitive obiluje u radovima Edvarda Majbridža (Eadweard Muybridge), kao i u radovima *Kiss/Panic* (1984); *Six Colorful Gags – Male* (1991) Džona Baldesarija (John Baldessari).<sup>83</sup>

*Zamagljeni pokret* – obrisi kontura objekata ili figura u kojima većina detalja i rubova jedne forme proizilaze iz brzine impliciranog pokreta. Ovakva vrsta pokreta na fotografiji ili slici ne može da ne ostavi utisak izostalog svedoka. U radu *Woman Descending the Staircase* (1965) Gerharda Rihtera (Gerhard Richter)<sup>84</sup> veoma je vidljiva polazna tačka figure, a u njenim zamagljenim obrisima prati se tok kretanja do finalne tačke, odnosno do završetka kretanja.

*Multiplirani, višestruki pokret* vizuelnog elementa – koristi se za sugerisanje pokreta, javlja se kada je isti lik prikazan u nizu u kom se lagano preklapaju poze, a svaki sledeći položaj sugerše pokret iz prethodnog položaja. Multiplicirane pokrete koristio je u svojim fotografijama Tomas Ekins (Thomas Cowperthwait Eakins)<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup>Henri Breson (1908–2004), francuski fotograf koji se smatra ocem foto-žurnalizma.

<sup>83</sup>Edvard Majbridž (1830–1904), fotograf poreklom iz Britanije, poznat prvenstveno po ranom korišćenju višestrukih foto-aparata da *uhvati* kretanje, te po zoopraksiskopu, uređaju za projektovanje pokretnih slika koji se koristio pre današnje celuloidne filmske trake; Džon Baldesari (1931), američki konceptualni umetnik.

<sup>84</sup>Gerhard Rihter (1932), nemački likovni umetnik i jedan od pionira novog evropskog slikarstva, druge polovine dvadesetog veka. Njegovi radovi su u domenu apstrakcije, foto-realizma, a takođe i fotografije.

<sup>85</sup>Tomas Ekins (1844–1916) bio je američki slikar realizma, fotograf, skulptor i likovni pedagog. Priznat je kao jedan od najznačajnijih umetnika u američkoj istoriji umetnosti.

*Dinamički pokret* – svojstven futurističkom foto-dinamizmu, linije oblika, pokreti tela koji pokazuju put kretanja dodavanjem snažnog vizuelnog naglaska na sugestiju pokreta. Predstavnik dinamičkog pokreta u fotografiji je Anton Bragaglia (Anton Giulio Bragaglia)<sup>86</sup>.

Zarad projekta *Tabula Rasa*, kao i istraživanja ljudske percepcije i njene refleksije, akcenat je dat na istraživanju identitetskih odrednica, među kojima je i pokret kao forma njenog izražavanja. Pritom se interdisciplinarnim konceptom služi da u našem razumevanju interaktivnih odnosa u društvu, uvažavajući opšte i individualne kreativne i kulturne module ponašanja, podstakne sposobnost doživljavanja empatije posmatranjem i učestvovanjem u kretanju druge individue, kroz prezentovanu instalaciju.

---

<sup>86</sup>Anton Bragaglia (1890–1960) bio je pionir italijanske futurističke fotografije. Svestran i intelektualni umetnik sa širokim interesima, koji je pisao o filmu, teatru i plesu.

*U opažajnom smislu, čovek je gledalac koji sebe vidi kao centar sveta  
što ga okružuje. Kada se kreće, centar sveta ostaje sa njim.*

*— Arnhajm Rudolf*



#### **4. OSNOVNA POSTAVKA PROJEKTA**

Doktorski umetnički projekat *Tabula Rasa* je projekat višemedijskog karaktera, te je njegova realizacija osmišljena tako da zadovolji zahteve više medija koji čine instalaciju projekta. Kroz umetnički okvir projekta prepoznaje se smer istraživanja ljudske percepcije, uticaj refleksije i usmeravanje ka identitetskim odrednicama, koje se izražavaju kroz telo, pokret i portret. Priprema i izrada dokorskog umetničkog projekta time je obuhvatila rad na fotografijama koje su snimljene na reflektujućem panou, sastavnom elementu umetničke instalacije. To je razumljivo ako se pođe od činjenice da sama ideja pripada koliko sistemu umetnosti, toliko i svetu informacija, pa je fotografija individualno, kao i zajedno sa videom, postala ključni svedok i posrednik u distribuciji tih ideja, medijum u kome su se vizualizirali mentalni procesi.

Uporedo sa tim rađeno je, kao što je i spomenuto, istraživanje perceptivnih i emotivnih činilaca koji mogu da aktiviraju spektatora ka identifikaciji i autorefleksiji. Takođe, istražena su i iskustva korišćenja i manifestacija refleksije, istraživan je kontekst između predstavljenog (opažajnog) i značenjskog (pojmovnog) kao posrednika između prisutnog nosioca značenja i odsutnog objekta koji se tim značenjem spominje. S obzirom da je ideja vodilja ovog porojekta – pretraživanje arhiva sopstvenih emocija, sećanja i iskustva – nastojalo se da se istraživanjem i multimedijalnim izražavanjem, preko umetničke instalacije, podvede pod umetnički okvir tema ovog projekta, koja ispituje percepciju čoveka i uticaj medijski posredovane stvarnosti. Time se naglasak stavlja na istraživanje uticaja fotografske slike na recipijenta, koji poruku prima putem

posredovane stvarnosti. Stoga su se putem fotografije nastojale istražiti mogućnosti sagledavanja refleksije koja svojim efektom različitih perceptivnih i emotivnih činilaca aktivira spektatora. Pojam *Tabula Rasa* simbolički se povezuje sa reflektujućom površinom panoa i/ili sa umom.

Prema polazištu projekta, korišćena je literatura koja odgovara zadatim pretpostavkama istraživačkog rada, pokrivajući pri tom odgovarajuće oblasti teorije, prakse i tehnologije fotografije. Prezentovanjem refleksije, pristupa se praktičnom radu – snimanju fotografija. Projekat se, dakle, oslanja na relevantne teorijske reference, polazeći od istorijata reflektivne, ogledalske slike, veoma prisutne u slikarstvu, grafici, književnosti, filmu, fotografiji i drugim medijima, dosežući do referenci povezanih sa iskustvenim značajem i intrigantnošću refleksije, kao antropološke konstante, koje se ogledaju u tome da svaki odraz, koji sa posmatračem ne mora da ima direktne asocijacije, lako dovodi u uzajamni odnos subjekta i samoprepoznavanje.

Struktura umetničkog projekta *Tabula Rasa* razvija se kroz formu intermedijske instalacije, koja se sastoji od tri segmenta:

- Prvi segment – reflektujuća površina, pano koji simboliše pojam za koji se projekat tematski vezuje;
- Drugi segment – fotografija;
- Treći segment – video-zapis.

Multimedijalna instalacija postavlja se u galerijskom prostoru, pod određenim uslovima koji zadovoljavaju potrebe projekta, uvažavajući konceptualnu i eksperimentalnu stranu njegove realizacije. Nezaobilazni element praktičnog dela projekta zapravo je stvarnost umetnuta/podmetnuta spektatoru koja u njemu eksplodira u imanentnim duševnim procesima i zbivanjima, rastežući svest/svesno ispod paraduhovnog, inicirajući zapise koje spektator isčitava beziskustveno, popunjavajući pukotine između čulnog i doživljenog/kognitivnog, uglavljenog u sadržaje čulnih obmana. Na taj način pomera se diskurs percepcije spektatora. Uočljiva mimikrija i uspeh refleksije u fotografiji sugerise da je analiza te refleksije duboko ukorenjena u našem vizuelnom sistemu.

Značajni element projekta jeste i spektatorijum, bez koga umetnička instalacija ne bi ostvarila očekivani rezultat. Time se na izvestan način, u datom ambijentu, koristeći se strukturnim rasporedom elemenata instalacije i refleksijom kao elementom procesa, stvara iluzija. Serija sačinjenih fotografija, kao deo instalacije, prikazuje modele fotografisane u momentu kada se na perceptivan način spajaju sa svojim odrazima, pa snimci stavljaju spektatora u položaj nemog svedoka ovog intimnog susretanja. Okruženi ovakvom postavkom, spektatori se kreću ispred postavljenog reflektujućeg panoa, dok na njima ostaje izbor: da li će gledati svoj odraz na panou ili fotografije kojima su okruženi. Suprotstavljeni sopstvenom odrazu na panou, spektatori bivaju posmatrani dok oni posmatraju sebe. Na taj način, amplifikujući primarni efekt već sačinjenih snimaka, u datom ambijentu nastavlja se dalji razvoj drame između spektatora – subjekta i njegove refleksije.

Spektator je aktivni učesnik svojevrsne psiho-sociološke drame, povinovan dejstvu burnih eksternih nadražaja, koji osvajaju vodeću poziciju u konceptu duševnih zbivanja, gde *izložen* svojevrsnoj *vizuelnoj podmetačini* ostaje ogoljen pred sobom, razoružan i prepušten sebi, dok svojim osiromašenim bitkom/bivstvom uzaludno traga za predrasudama da će sebe videti u sebi, a identitet potvrditi u reformulisanom odrazu koji implodira između svesti i svesnosti. Ovaj deo instalacijske postavke i koncept na kom se zasniva uvlače spektatorijum u ambijent svojevrsnog teatra, u kome ga izlažu sceni koju sačinjava serija fotografija i reflektujući pano. Indukuju u njemu doživljaje slične onima koje su modeli na fotografijama *osetili* ili *prošli* i tako svakog spektatora pojedinačno stavlja pred iluzorno ogledalo, u kome mogu videti odraze sebe i drugih, sa više strana. Svaki čovek za sebe i u sebi ostvaruje se kao *malo društvo*, a s obzirom da se u stvarnosti može videti samo jedan od svojih odraza, nastoji se da se ukaže da je fotografija tu kako bi predočila mnogostrukost pogleda kao jednu sliku.

Poslednji i ne manje važan segment umetničke instalacije vezan je za projekciju video-dokumenta u istom ambijentu, koji ima zadatak da izvrši svojevrsan transfer sadržaja različitih iskustava radi sveopšteg vizuelnog događaja, koji, kao i prethodni segmenti instalacije, asocira

na doživljeno iskustvo. Time se prenosi određena poruka, a ne prepričava realan događaj, čime se rezultat realnog iskustva konfrontira sa interpretiranim.

Fotografije koje su takođe sastavni element ili potka video-zapisa deo su predstavljene koncepcije projekta, pri čemu do izražaja dolazi psihološki značaj podloge – prvobitne praznine, dok obrisi, to jest refleksije ljudi, kao ornamenti ostavljaju trag. Sve priče su, na taj način – sublimirane u jednu.

#### **4.1 PRVI SEGMENT PRAKTIČNOG RADA**

Prvi segment projekta predstavlja reflektujuća površina – pano, koji simboliše pojam *Tabula Rasa* (neispisanu ploču, to jest neoblikovan, bezizražajan um). Reflektujući pano, odnosno reflektujući materijal na panou, predviđen je da bude stavljen na centralno mesto u galeriji. Projekat se u jednom segmentu oslanjanja na psihološku komponentu, gde je u središtu pažnje čovek (posetilac ili gledalac) i istraživanje njegove refleksije na panou.

Reflektujući pano zauzima centralno mesto u galeriji. Ogledanjem posetilaca galerije, odnosno reflektovanjem njihovih obrisa na panou, prenosi se pažnja sa objekta razmatranja (odraz lika na reflektujućoj površini panoa) na subjekt (čovek – posmatrač, posetilac), konstituiše odnos subjekta prema objektu, a sve to u kontekstu dobijanja *znanja zarad znanja*.

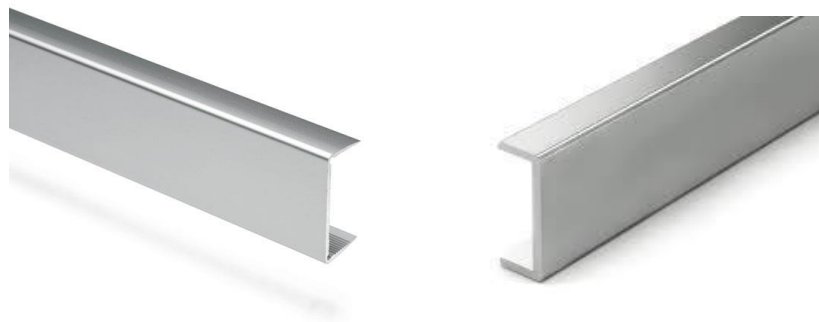
Materijali korišćeni za pravljenje ovog reflektujućeg panoa su *OSB* ploča, *Mylar* reflektivna folija i aluminijumske lajsne.

S obzirom da je predviđena laka podloga za izradu reflektujućeg panoa, *OSB* (Oriented Strand Board) ploča je najpogodniji materijal, koji predstavlja ravnu troslojnu ploču visoke gustine, napravljenu od orijentisanog strukturiranog iverja. To su ploče proizvedene od tankog i širokog iverja, gde je iverje u donjem spoljašnjem sloju položeno uzdužno u smeru proizvodnje, dok je iverje u srednjem sloju položeno poprečno. Ova specifična orijentacija iverja u smeru prema ivicama, kao i princip spajanja pojedinačnih slojeva, osigurava odličnu stabilnost oblika ploča i visok stepen čvrstoće, ima izuzetna tehnička svojstva i karakteristike, kao i vrlo dobru inherentnu stabilnost.



*Mylar* reflektivna folija reflektuje gotovo 100% svetlosti. U projektu se koristi jer ne propušta svetlost, te zarad maksimalne iskorišćenosti svetlosti koju reflektuje. Dok sa prednje reflektivne strane emituje 95% svetlosti, sa druge strane bela folija reflektuje preko 85% svetla. Dodatni razlog za odabir *Mylar* folije kao reflektujućeg materijala upravo leži u činjenici da ona nema čistu refleksiju poput ogledala, već donekle zamagljenu i izvitoperenu. *Mylar* reflektujuća folija služi da se njome obloži *OSB* ploča i napravi pano sa reflektujućom površinom.

Aluminijumske lajsne, kao završnica panoa, pričvršćivanju reflektujuću foliju za pano i finalno ga uobličavaju.



Folija je pričvršćena tako da dozvoljava lagane pregibe kako bi se osiguralo da reflektujuća površina proizvede dvostruki efekat: efekat ravne ploče i efekat konveksne ploče, pri čemu se u izvesnom momentu i na izvesnim mestima ta dva efekta – fuzionišu. Na taj način postiže se prava refleksija zakrivljene površine u prirodi koja se pokreće kako i posmatrač menja svoju poziciju, a to, naravno, pigment na platnu ili fotografija ne mogu. Tako se jedan medij upotpunjuje drugim, sve u cilju amplifikacije efekta.

S obzirom da vizuelni sistem koji tumači, interpretira refleksije, na temelju pravila optike, primećuje da prezentovana refleksija nije optički tačna, možemo razumeti mnogo o pravilima koje koristi naš vizuelni sistem u identifikaciji netačnosti datog prikaza. Time, čulni podatak primljen vizuelnim sistemom, kao netačan – traži objašnjenje u iskustvu, odnosno znanju, dakle kognitivno, da bi nam kroz percepciju prezentovao predstavu viđenog.

## ***4.2 DRUGI SEGMENT PRAKTIČNOG RADA***

Sledeći segment projekta su fotografije, koje inače zauzimaju centralno mesto instalacije, a time i projekta. Kao zapis prizora iz stvarnosti na sloju materijala koji je osetljiv na svetlost, kao snimak odraza ljudskog lika sa reflektujuće površine panoa, odnosno refleksije ljudskih figura – statičnih ili u pokretu, predstavlja ostvarenje konceptualne zamisli narativnih fotografskih prikaza.

Fotografija ovde omogućava realizovanje proširenijih područja vizuelnih istraživanja. Upotrebljava se kao sredstvo eksperimentisanja, istraživanja i dokumentovanja samog koncepta i prirode projekta. U toku eksperimenta, koji je bio pripremna faza projekta i koji je služio kao osnov daljeg istraživanja, korišćen je pano koji se postavljao na različitim lokacijama ili pak rotirao unutar iste lokacije kako bi se pratilo, a time i snimilo ponašanje i percepcija ljudi, odnos njih samih sa sobom i njihov odnos sa neobičnom reflektujućom površinom. Iskorišćen je efekat refleksije zakrivljene površine koji odiše momentumom dinamičnosti koju očekuje stvaralac, ali ne i posmatrač. Zamagljenost i izvitoperenost površine emituju refleksiju zahvaljujući kojoj odraz poprima oblike deformacije. Snimci modela koji su tom prilikom sačinjeni predstavljaju vizuelno svedočanstvo i bitan element buduće umetničke instalacije.

Tako sačinjena fotografija nije bila samo pratilac kretanja i promena već je aktivno učestvovala u njegovom oblikovanju. Složena u jednu celinu, reprezentuje jasno razrađeni konceptualni model, čija upotreba kao vizuelnog metajezika služi svrsi, odnosno simulaciji umetno stvorene realnosti. Fotografija je snimljena tako da njen mekani fokus i izmagljena celina sa neujednačenom teksturom doprinose dodatnom poetskom naglasku (ne)namerne nesavršenosti. Nakon oslanjanja na teorijske reference i analizu uređenog serijala fotografija, sačinjen je koncept instalacije koja u sebi sadrži centralni element izložbe fotografija,



postavljenih u galerijskom prostoru jedna naspram druge, kako bi ostavile utisak međusobne (simbolične) komunikacije – nemi učesnici.

Planiraju se veliki formati fotografskih otisaka, i za razliku od prikaza klasične narativne fotografije, gde ljudi imaju jasna svojstva i svrhu, u ovom umetničkom projektu biće izložene fotografije u obrisima, izmaglici, gde nedostaju definisani ciljevi i konture. Detalji se eliminišu i svode na minimalističku pozadinu, a do izražaja dolazi psihološki značaj podloge – kao prvobitne praznine, dok obrisi/refleksije ljudi, koji kao ornamenti ostavljaju trag na panou, dobijaju potpunije značenje, spokojstvo i mir nasuprot minimalnom pokretu i gestikulaciji.

Rad na fotografijama je prevashodno bio zasnovan na definisanju samog odnosa slikarstva – kao veoma autentičnog umetničkog medija i fotografije kao autonomnog vizuelnog medija – kao i na osnovama vrlo složenog i bogatog intermedijalnog odnosa koji su se tokom svoje istorije preplitali i dopunjavali na različite načine. Pre pristupa samoj analizi svih složenih odnosa između fotografije i slikarstva, prethodno su sagledani osnovni problemi u okviru perioda kojim se obuhvataju umetnička zbivanja u sferi ova dva medija.

Sve fotografije snimljene na reflektujućem panou inspirisane su na različite načine, nastale su putem eksperimentisanja i pomeranja granica u domenu žanra između ova dva medija, fotografije i slikarstva. Ne samo što su izgubile mnoga, tradicijom već definisana figurativna obeležja, već je prošireno područje po kojem bi se kretale, stapale i međusobno definisale boje. Nije intezitet taj koji je presudan kada se posmatraju ovi portreti, koliko su – boje, senke, pretapanja i njihov međusobni uticaj. Tematski okvir ovih fotografskih radova samo je na prvi pogled srodan fotografiji sa početka veka. To su, zapravo, intimne beleške o ljudima i vizuelne uspomene sopstvenih emocija, sećanja i iskustva. Za razliku od fotografija sa početka veka, osnovna namera fotografija snimljenih na reflektujućem panou ne iscrpljuje se na toj ravni. Pri posmatranju tih, ma koliko fragmentarno sačuvanih fotografija treba imati u vidu da je reč o delima nastalim iz najdublje potrebe čoveka za sticanjem novih saznanja i iskustava. One izlaze izvan okvira modernih tokova komunikacije i civilizacijskih standarda da bi se upoznali

prvobitni i primitivni oblici komunikacije, time i temelji nastanka i razvoja komunikacije među ljudima, zasnovani na ejdetskim odnosno dereističkim formama prajezika, od ideograma do piktografskog grafemskog sadržaja.

Fotografija može rešiti problem prikazivanja, kao što može ponuditi i na hiljade najrazličitijih slika o svetu, događajima, percepciji i ljudima. Sve te, već jednom napravljene fotografske slike iznova se oblikuju gradeći novo delo. Prilikom izrade ovih fotografija ne polazi se od neposrednog opažanja čoveka, kako je to vekovima bilo uobičajeno u slikarstvu, nego od fotografija i reprodukcija koje već postoje. Na temelju manje-više slučajno odabranih kompozicija, iznova se konstruiše ličnost portretisanog. Struktura slike se toliko tehnički, a onda i semantički usložnjava da se u nekom trenutku posmatrač može naći zbunjen pred delom koje mu se istovremeno obraća različitim, iskidanim i nedorečenim frazama.

Sa ovog polazišta, fotografija može dati okvir za nova saznanja o čoveku. Fotografija ulazi u okvire slike kao vizuelno svedočanstvo o jednom događaju. Iz tog razloga se fotografska struktura ponavlja u znatno izmenjenim i uvećanim dimenzijama. Najpre, forma zadržava izgled niza fotografskih snimaka, u kojima su pojedinačno beležena, segment po segment, kretanja čoveka i kretanja u pozadini. Različitim pozadinama za snimanje pokreta, radi lakšeg beleženja etapa kretanja na slikama sa tamnom pozadinom, nagoveštava se jedva primetna struktura mreže pokreta.

Ljudskoj figuri na slici ostavljen je sasvim uzak prostor i time je čitava radnja, to jest metaforična slika života, zbijena i pritisnuta u jedan strogo omeđen prostorni okvir, sve radi postizanja ubedljive poruke jedne fotografije. Uz pomoć ovako snimljenih fotografskih slika, koje mogu biti svojevrsan dokaz zbivanja, bila bi sačuvana ne samo istinitost dokumenta nego i ubedljivost autentične predstave, na čemu se i temelji metaforičnost umetničkog izraza, odnosno iskaza o životu savremenog čoveka. Prihvativši koncepciju prostorno-vremenskih odnosa u slikarstvu, kao direktnu i najkrupniju posledicu tačnog razumevanja ovakve vrste rada na projektu, ne želi se komponovati univerzalna slika o svetu, već se insistira na pojedinim

sekvencama koje prenose fragmentarne predstave i jedno naizgled iskidano opažanje sveta. Izolovani isečci kontinuiteta radnje prenose se u seriju fotografija, a serija se dalje organizuje prema nekom novom redu kojim se oblikuju autonomni prostorno-vremenski okviri i novi sistem značenja.

Seriya fotografija ne može, međutim, da rekonstruiše stvarni tok zbivanja, jer se u procesu snimanja beleži fotografsko vreme, različito od stvarnog. Dakle, novim tipom naracije (u ovim fotografijama) svesno su zabeležena neka opšta svojstva naučnih eksperimenata, koja su formulisala izrazito ličan i ekspresivan rukopis. Svođenje slike na odnos – pretapanja boja – u ravni metaforičnog značenja, imalo je razumljiv i sasvim opravdan razlog. Sam intezitet boje portreta sa jedne, i otpor zamagljene pozadine sa druge strane, dve su komponente koje rezultiraju nekom vrstom tenzije unutar fotografije, koja je potencirana kolorističkim odnosom svesnog i nesvesnog. Kada se pak razmatra tehnička strana fotografija, može se reći da je kolorit sproveden u sklopu doslednog razumevanja i poštovanja ne samo slikarskih kvaliteta već dokumentarnih vrednosti fotografije (Prilog 9).

Potka rada na fotografijama posredno ističe da se snimani objekat tretira kao dokument. Samim tim, zadržavši boje u fotografiji, odustalo se od realističke mimetičnosti kako bi se naglasila njena dokumentarna, egzaktna istinitost. Fotografija takvog tipa uživa opšte poverenje, ona je dokaz kome se veruje. Iako se ne poklapa sa prirodnim opažanjem, njenom objektivnom i egzaktnom predstavom, ipak služi mnogim naučnim istraživanjima da bi precizno dokumentovali određene pojave. Time se došlo do zaključka da je tako sposobnija više nego neki drugi vizuelni mediji, jer neposredno i tačno beleži svet oko nas i percepciju nas samih. To široko poverenje, koje fotografija uliva, korespondira sa činjenicom da ga je sticala od svog otkrića do momenta kada je postala jedan od prvih vizuelnih izvora i neiscrpna građa za likovne umetnosti u različitim tumačenjima društvenih fenomena i socioloških transformacija. U toku eksperimentalnog rada postavljeno je pitanje pozicije spektatora u završnoj instalaciji u odnosu na tautološku cikličnost ovih fotografija. Spektator nije prisustvovao snimanju fotografija, ali

informacije o njima prima neposredno – fotografijom i njenom značenjskom interpretacijom i to ih čini ravnopravnim u komunikaciji osnovne ideje.

S obzirom da se ovako izrađena fotografija stapa sa slikarstvom, pogrešno je davati prednost jednom ili drugom medijumu tokom izlaganja ili objavljivanja dela. To su dela koja se posmatraju interdisciplinarno, kako se samo sa aspekta jednog medija ne stiču celovita saznanja. Takođe je moguće izdvojiti bilo koju fotografiju iz cele serije, i osnovni smisao dela se neće izgubiti. Pojedinačne fotografije mogu, dakle, funkcionisati nezavisno od serije, pojedinačno ili grupno, što je odlika klasične fotografske reportaže. Polazeći od iskustva reporterske naracije, ove fotografije imaju svoju autonomnost naspram celine čiji bi sastavni delovi trebalo da budu poređani po strogo utvrđenom redu stvarnog dešavanja. Serija fotografskih slika predstavlja njihovo povezivanje u jedan narativno-vizuelni lanac, one prate jedan događaj kao fazni proces, i fazni niz moguće je dopuniti sa još nekoliko kadrova, a da ne dođe do bitnih promena u opažanju dela.

Na isti način, ovaj u suštini slučajno poređani niz mogao bi se i smanjiti. Po svojoj strukturi ove fotografije inkliniraju obliku avangardnog dela, za koje se smatra da niti stvara neki utisak celine (koji bi omogućio tumačenje smisla), niti dozvoljava da (ako takav utisak i nastane) bude objašnjen u pojedinačnim delovima, jer oni više i nisu podređeni intenciji dela. To i jeste namera, da se recipijent, odbacivanjem smisla, upućuje na preispitivanje vlastitog života, percepcije samog sebe i na nužnost odgovarajuće promene.

Kao ilustracija, u nastavku sledi segment zapažanja, odnosno zabeležen razgovor ljudi prilikom fotografisanja. Ono što se eksperimentom htelo postići, odnosno refleksijom na mutnoj i neprozirnoj reflektivnoj površini – koja stvara iluziju dubine i njihove ne/definisane konture, sadržane su u izjavama u nastavku.

Bogdan, 63 godine, Novi Sad – lokacija snimanja Niška Banja, Niš

"Na prvi utisak vrlo neobična refleksija, moram priznati. Nekako sam sebe uvek drugačije video, pa čak i u teško viđenom odrazu u tuđem oku... gledajući svoj odraz na ovakvoj površini, dolazim u iskušenje da odglumim izraz koji želim da vidim. Iako nisam opterećen fizičkim izgledom, dok se ovako gledam, neprekidno se trudim da ostavim što bolji utisak, prvenstveno na sebe, a zatim i na druge... to jedino mogu da povežem sa iskustvom kada sam bio dete, uvek sam morao da predstavljam sebe u što boljem svetlu. Ovde je to ipak nekako drugačiji slučaj, odraz pruža tu mogućnost da izaberem mimiku za koju mislim da karakteriše pravog mene. Neverovatno, ali nikada se nisam ogledao na reflektujućoj površini koja naizgled prikriva nedostatke. Imam osećaj da me neko drugo *ja* pokušava razuveriti u nameri da ostavim što bolji utisak."

Danica, 59 godina, Novi Sad – lokacija snimanja Niška Banja, Niš

"Bogdane, kada bi se manje trudio i pridavao pažnju tražeći ugao koji ti odgovara, možda bi i bio zadovoljan onim što trenutno vidiš. Iz bilo kog ugla gledano, sve mi se čini da svaka mimika na mom licu ostaje upisana na ovoj površini, imam utisak da je svaki moj pokret zabeležen i da se preklapa sa iznova načinjenim pokretom. Upravo me to fascinira, moj prikaz kao prikaz višeslojne ličnosti."



Neke od vodećih ideja u projektu *Tabula Rasa* delimično su oblikovane diskusijom o odnosima koji vladaju između prirode i umetnosti. To je bio nastavak stare rasprave o principima prikazivanja koja je u projektu podstaknuta.

U urbanim uslovima života i rada na prirodu se gleda kao na mesto bekstva i predaha od zaglušujućeg pritiska modernog života i iscrpljujućeg industrijskog rada. Zato je s namerom, a za potrebe projekta izabrana lokacija koja je u potpunosti odgovarala prirodnim uslovima iako nije bila udaljena od industrije, niti lišena urbane arhitekture. Koristeći se fenomenom refleksije tokom izvođenja projekta i istražujući percepciju čoveka, bilo je zanimljivo zabeležiti odraz poigravanja naturalističkih impulsa koji su se javili u ljudima.

Pano sa reflektujućom površinom postavljen je na šetalištu, oko kojeg su se okupljali prolaznici i ogledali na njemu. Izvitoperenost i neobičnost zamagljenog prikaza na panou kod ljudi je proizvela efekat *opažanja nevinim okom*, odnosno pomeranje percepcije odraza. U pokušaju da se sačuva izvornost vlastitog doživljaja, ljudi su se suočili s pitanjem: da li nam um dozvoljava – nevinost pogleda? Osnovno pitanje je, u stvari, da li je moguće opažati bez uplitanja iskustva i znanja koje već posedujemo. Pojedini akteri, koji su se ispred panoa zadržali duže, stekli su utisak da je teško utvrditi stvarni izgled motiva umetničkog dela. S jedne strane, impresija je kratkotrajna i varljiva – a stvari u prirodi se stalno menjaju usled delovanja svetlosti. S druge strane, u samom opažanju svoje refleksije – zbog postojanja konceptualnih navika, ono što bi trebalo da je svekoliko viđenje odraza, ultimativno se svodi na osobenost tumačenja. Sledstveno tome, u akterima i njihovom neposrednom i subjektivnom odnosu prema prirodi, uz prihvatanje opravdanja *tako ja to vidim*, došlo je do drastičnih izmena u percepciji strukture fotografije.

Gde leži istina u predstavljanju refleksije čoveka? Tragajući za odgovorom na ovo pitanje, projekat se umnogome oslonio na zabeleženi dokument – fotografiju. Dobro je poznato da je fotografija uvek beležila varljiv, prolazni trenutak vremena, u kome se utisci stalno smenjuju, dok u sećanju čoveka blede suviše brzo. Uticaj projektne snimljene fotografije, pored

neuobičajenih vizura i smelih skraćanja, prihvata fragmentarnost i decentriranost fotografije, kao nove principe komponovanja. Potvrđujući tako da se vrednosti jednog vizuelnog medija, poput fotografije, ne može neposredno preneti u drugi medij, poput slikarstva, pa ako osobine slikarstva u ovakvoj fotografiji insistiraju na autonomiji slike, onda i fotografija definiše elemente svog jezika. Direktna preuzimanja između ova dva, vizuelno srodna slikovna jezika koja se bave interpretacijom sveta viđenih pojava, ne mogu se stilski ograničiti.

Razvojem i širenjem izraza vizuelne naracije, koju pruža fotografija, ne samo da ističe njene dokumentarističke i arhivističke vrednosti nego se poigrava, i slika, i pleše, briše granice, preskače okvire. Njena neposredna veza sa stvarnošću je komplementarne vrednosti u odnosu na tradicionalnu auru koja prati ostala dela drugih vizuelnih medija. Takva fotografija, ma koliko bila saobrazna nekom figurativnom obrascu, i koliko god bila likovna, stopljena je sa stvarnošću. I na fotografiji i u slikarstvu uvek postoji jedno zrno stvarnosti, nešto što je s one strane svake figurativnosti, što je iskorak iz nje, što je na izvestan način – poništava. Analizom dijaloga u kome ravnopravno učestvuju fotografija i slika taj odnos postaje složeniji. Ovde se ulivaju žargoni savremenog urbanog života, iskustvo iz prošlosti i ponašanje ljudi koje oblikuju ovi mediji, a koji pre svega zajedno grade sasvim novi kulturni ambijent. U tom novostvorenom ambijentu teško je raspoznati i izdvojiti jezik određenog vizuelnog medija, jer prevladava disharmonija. Praktični deo projekta se u svom dobrom delu, posebno u analizi percepcije aktera ispred reflektujućeg panoa, oslanja na razmišljanja iz domena psihoanalitičkog, dakle, Frojdovskog nasleđa, kao jedne od referenci za odgonetanje psihičkih funkcija i duševnih procesa čoveka – spektatora – konzumenta – posetioca – publike – spektatorijuma.

Psihoanaliza je metod psihološkog pretraživanja sa ciljem da dokuči podsvesno značenje ljudskog ponašanja i čije se osnove nalaze u psihološkom životu koji je formulisao Frojd (Sigmund Schlomo Freud), utemeljivač psihoanalize<sup>87</sup>. *Psihoanaliza polazi od postulata po*

---

<sup>87</sup>Sigmund Frojd (1856–1939); Knjigu čine tri Frojdova sintetička dela, nastala od 1917. do 1938. godine: *Uvod u psihoanalizu* (1916/1917), *Nova predavanja za uvođenje u psihoanalizu* (1933) i *Nacrt psihoanalize*, napisan (1938), a objavljen posthumno (1940).



*kojem sve što se odvija u snovima nosi u sebi dimenziju koja ne izbija na površinu. To je podsvest, rezultat niza događaja koji su se desili u ranom detinjstvu, a možda čak i ranije.*<sup>88</sup>

Frojdova tumačenja u vezi sa skrivenim smislom društvenih zbivanja, složenost, višeslojnost i opskurnost naše svesti, njena vidljivost i varljivost, odgonetanje skrivenog i nejasnog smisla društvenih zbivanja, samo su sporadični ali neophodni elementi u istraživačkom traganju za odgovorima u kauzalnom smislu, dovođenjem u vezu pitanjima i spekulacijama fenomena postdestrukcije implementiranih sadržaja i juvenilno promatranje konflikta, razdvojenosti, antagonizama i nepomirljivih snaga svakog ljudskog bića. Tumačenja i dijagnostikovanje skrivenog smisla nejasnih društvenih zbivanja aktera, učesnika u projektu, ostaje van okvira ovog rada.

Posmatranjem ponašanja i reakcija aktera kada se nađu ispred reflektujućeg panoa i dok posmatraju svoj odraz u njemu, dok se ogledaju i percipiraju sami sebe, kao i sadržaje koji ih okružuju na provokativan način, ne može se oteti utisku da u njima započinje svojevrsan unutrašnji dijalog, koji je po spoljašnjim manifestacijama teško dokučiv i uglavnom dezorijentišući. Deluju tako kao da *vide* mnoštvo možda zaboravljenih ili potisnutih sadržaja, koji se raznim putevima izvlače na svetlost dana. Pretpostavlja se da se u takvim situacijama poseže za raznim asocijacijama pri čemu napetost smenjuje prvobitno relaksiran pristup. Posezati za nekim logičnim ili bilo kakvim drugim razjašnjenjem čini se nepotrebnim ili suvišnim, jer takav poduhvat, kao što je već rečeno, izlazi iz okvira projekta. Baš kao što i fotografija deluje fragmentarno, tako i priče aktera koji sagledavaju svoj odraz na panou više liče na lične konstrukcije i rekonstrukcije kojima se nastoji popuniti jaz između osećaja i opažaja – koji je ovim projektom pomen. Međutim, sasvim je uobičajeno uvideti izvesnu dozu otpora aktera kao i čin izbegavanja suočavanja sa odrazom – samim sobom.

---

<sup>88</sup>Sigmund Frojd. (2006). *Kompletan uvod u psihoanalizu*. Podgorica: Nova knjiga. 524.

Prema izjavama učesnika, u toku ogledanja počinje da raste tenzija u kojoj misaoni tok biva prekidan različitim sadržajima koji dopiru iznutra, pri čemu osećaju strašan otpor u pokušaju da definišu *šta vide*. Sama dinamika ličnosti aktera ispred panoa može biti opisana kroz unutrašnju igru sila koje se u čoveku uzajamo smenjuju, udružuju ili ometaju proces percepcije. To je urađeno namerno da bi se pomerio akterov diskurs percepcije. Različite unutrašnje sile podstiču ljudski otpor, prigušivanje emocija, potiskivanje izražaja i ostalo. Ljudsko ponašanje, s druge strane, između ostalog, motivisano je snažnim unutrašnjim silama, a prevashodno instinktom. Instinkt je, u frejdovskom psihološkom spekulativnom sistemu, svakako jedan od ključnih pojmova u objašnjenju ljudskog ponašanja. Kao takvi, instinkti su pokretački činioци ličnosti. Oni ne samo da nagone na ponašanje već određuju i njegov pravac.

Ono što je bio zadatak projekta je, dakle, pretraživanje arhiva sopstvenih emocija, sećanja i iskustva, gde akteri pokreću unutrašnje viđenje sebe pod uticajem stimulusa iz spoljašnjeg sveta, stavljaju pred pojedinca ravan sumnje u identitet i odgovor na pitanje: da li sam takav kakav mislim da jesam, ili kakav očekujem da jesam, ili pak kakvim me drugi vide, makar i kroz objektiv foto-aparata? Percepcija uopšte raspolaže brojnim oruđima, koja služe akteru da se privremeno odbrani od neželjenih misli ili osećanja. Taj odbrambeni mehanizam je nesvesno delovanje svakoga od aktera koje se manifestuje kroz poricanje, konstrukcije i rekonstrukcije slika stvarnosti koju misle da vide, tražeći *spas* u preinačenjima, konfabulaciji. Akteri su pokušavali nevoljno da uklone već viđenu sliku sebe iz svesti. Mnogi su poricali ono što zapravo vide, predstavljajući način iskrivljavanja refleksije kao nešto što pojedinac misli i oseća pred stvarnošću. Drugi su svoje bazično nezadovoljstvo preobličavali u izveštačenu ljubaznost i nekontrolisan smeh. Kod mlađe populacije javljala se projekcija kao mehanizam samozavaravanja pripisivanjem drugima vlastitih neprihvatljivih saznanja. Tako, umesto da pojedinac prizna da sebe vidi drugačije iz nekih ličnih neprihvatljivih razloga, pripisuje drugom i preobličava ih u uverenje da taj drugi zapravo vidi njega tako. To premeštanje je način ublažavanja napetosti.

Racionalizacija kod mnogih aktera predstavlja osmišljavanje dobrih razloga kako bi opravdali svoj oslabljeni ego pred reflektujućim panoom. Kada ljudi ne uspeju da vide sebe onako kako su očekivali da vide, nastoje da uvere sebe kako to viđenje ionako nisu hteli. Jedan od primera jeste način savladavanja napetosti kod onih koji su prihvatili vrednosni sistem drugih identifikujući se sa njima. Veoma primetni bili su i njeni pozitivni oblici, kao što je usvajanje ispravnih vrednosti. U celokupnom poduhvatu da se istraži ponašanje ljudi pred sopstvenom, ali iskrivljenom refleksijom, kao i njihove percepcije samih sebe, identifikacija je predstavljala generalni mehanizam, koji se nametnuo kao sastavni deo razvojnog procesa tog dela projekta. Identifikujući se jedni sa drugima, mladi akteri prihvatili su oblike ponašanja starijih.

Iz svega primetnog u istraživanju, ponašanje ljudi ima manifestni, površinski vid priče iza kojeg se krije njegov skriveni i pravi smisao. Čovek je svesno zaokupljen svojim manifestnim vidom ponašanja, dok u stvari njegov unutrašnji sadržaj obavlja pravi rad. Svaka osoba u svakodnevnom susretu sa ljudima suočava se sa nizom situacija koje utiču na integrativno i harmonično funkcionisanje ličnosti, ali i skladan, konstruktivan odnos prema drugima, u različitim situacijama i vezama. Ipak, najznačajnije je suočavanje čoveka sa samim sobom, njegovim unutrašnjim borbama, koje su neprestane i prisiljavaju ga da se pokori svim nastalim situacijama. Strah je, dakle, jedan od presudnih činilaca koji utiče na ono u nama i oko nas. Prosečan čovek savlađuje traumatske ekscitacije prema svojim sposobnostima, pri čemu ih posebnim psihološkim mehanizmima mora najpre savladati, a potom i ekonomično raspodeliti. Zaštitni dispozitiv, uobičajeni sistem odbrane štiti *ja* svake osobe od traumatskih ekscitacija.

Ako su odbrambeni mehanizmi oličeni u zaštitnom dispozitivu, dakle, zaštitni dispozitiv je u opasnosti i ruši se, posledično *ja* gubi sposobnost primarne i racionalne reakcije, i reaguje kroz afekt straha. Kada je *ja* pogođeno nepoznatim ekscitacijama, posebno onih velikog inteziteta, nesposobno je da ih razreši. Niti ume da asocijacijama poveže te ekscitacije sa iskustvom, niti da razvije akciju sa ciljem da ih savlada. Nasuprot – ekscitacije njega savlađuju, prisiljavaju ga na pasivnu ulogu, nemoć. Stvara se strah. *Video sam da je, u ova vremena, glavni*

*i često jedini pokretač ljudskog delovanja strah. Od straha su ljudi zli i surovi i podli, od straha su darežljivi čak i dobri,* kaže Ivo Andrić.

U osnovi samog projekta je aktivnost pomoću koje se na fiktivan način urušava sigurnost, zaštitni dispozitiv i baštini se strah kao nasleđena arhaična reakcija na aktuelni stimulans. Urušava se faktor iščekivanja ili anticipacije koji treba da pripremi *ja* na opasnost da bi se izbegli svi oblici iznenađenja i aktivirali adaptivni mehanizmi, koji treba da zaštite *ja* od eventualnih traumatičnih ekscitacija. Gotovo da se na paradigmatičan način ljudsko biće – akter, spektator, ponovo uvodi u arhaični ostatak jednog važnog i traumatizujućeg doživljaja i iskustva – u traumatu rođenja. U svom prenatalnom stanju fetus je zaštićen od svih spoljnih ekscitacija. Rođenjem dolazi do potpuno novih odnosa i okolnosti. Tako gurnut kroz umetničku instalaciju, on je primoran da sigurnost i toplotu majčinog tela zameni hladnim vazduhom, da adaptira svoju cirkulaciju i respiraciju i saobrazi ih novim biološkim uslovima. Umetnička instalacija na taj način posmatraču daje poseban afektivni tonalitet, u biti sveden do golog osećaja nezadovoljstva da bi *kriknuo kao novorođenče*.

Fotografija ipak svodi na egzistencijalistički nivo, na nivo straha pred nečim što postoji i što se može videti iz određenog sadržaja sa nečim što još nije tu ili što bi mogao označiti kao *ništa*, ali ipak, to *ništa* iskrsava stalno i neumitno ili nezavisno od *unutrašnjih uzroka stalnog dima, mraka, bojazni od velike nesreće koja prouzrukuje strah, bol ili sumnju*. Pomisao na drugačiji ishod onoga što očekujemo da vidimo ili doživimo unosi osećaj neizvesnosti. Pad u anksioznost je gotovo izvestan, kao i predviđanje budućnosti u korpusu novog *ja*. Pripreme za opasnost (koja se ispoljava u motornoj prenapregnutosti ili pojačanoj senzornoj pažnji), bekstvo ka višem stepenu aktivne odbrane (suspendovano je grupisanjem osećaja neprijatnosti), nagon za pražnjenjem novih telesnih senzacija, dovode gotovo do pokoravanja prisili zbog nemogućnosti prihvatanja novog *ja*. Na izvestan način, svojevrsna čežnja u mraku prebražava se u strah od mraka. Nešto poput fingirane situacije u kojoj je glavni akter dete koje se plašilo u mraku. *Kada je u jednom trenutku viknulo, doživjući majku u susednoj sobi: "Majko govori mi, plašim se." ... "A šta imaš od toga? Ti me ni ne vidiš." Dete je na to odgovorilo: "Kada ti govoriš, svetlije je."*

Konačno, zaokružujući konceptualno predstavljanje ovog segmenta umetničke instalacije, osvrćući se na pomenuti efekat refleksije zakrivljene površine, gde zamagljenost i izvitoperenost emituju refleksiju – zahvaljujući kojoj odraz poprima oblike deformacije, potvrđuje se da je *telesna shema* sistem međusobno povezanih predstava i ideja o vlastitom telu i njegovim organima koji čini *mentalnu mapu tela*. Utoliko je i *mentalna reprezentacija tela* subjektivna i ne mora da se poklapa sa stvarnošću, igrajući važnu ulogu u razvoju ega i identiteta pojedinca.

Nalik težim psihičkim oboljenjima, sa dejstvom svih konstitutivnih elemenata instalacije, posebno predstavljene na fotografiji, dolazi do svojevrstne dezintegracije telesne sheme, gotovo nalik na *Homonuculus* Penfildovog *čovečuljka*<sup>89</sup>. Naime, Penfild (Wilder Penfield), kanadski naučnik, ustanovio je da se duž centralne brazde kore velikog mozga nalazi motorna mapa pokretljivosti celog tela, na kojoj je telo predstavljeno naopako i razobličeno – na primer, šaka je veća od udova, usta su najistaknutiji deo glave. U senzornoj zoni kore takođe se nalazi *čovečuljak*, naopako prestavljen kao i prethodni – motorni, a veličina projekcije srazmerna je gustini receptora čulnih organa u određenim delovima tela. *Homonuculus* kore mozga je vizuelni reprezent anatomske podele kore mozga na primarni motorni korteks (odgovoran za izvođenje i integraciju motornih informacija) i primarne somatsko-senzitivne kore (odgovorne za procesuiranje i integraciju taktilnih informacija – osećajnih). Ovaj koncept *telo unutar mozga* u vezi je sa mnogim neurobiološkim fenomenima, uključujući i takozvani fantomski ud, depersonalizaciju i dezintegraciju tela, odnosno ličnosti.

---

<sup>89</sup>Borivoje M. Radojičić (1998). *Opšta i specijalna klinička neurologija*. Beograd: Elit Medica. 584.

### **4.3 TREĆI SEGMENT PRAKTIČNOG RADA**

Video kao medij pruža mnogo konceptijskih i praktičnih mogućnosti, što je iskorišćeno i u ovom projektu, te predstavlja treći segment praktičnog rada, to jest opus koji na izvestan način zaokružuje celokupnu aktivnost u vezi sa istraživanjem na polju eksperimenta. Razmišljanje o videu kao mediju, što je u ranijem tekstu detaljnije obrađeno, vodi nas ka raspravama na različitim nivoima, otvarajući prostor za dijalog. Tehnički i umetnički eksperimenti i izumi prvi su korak ka dobijanju novih oblika produkcije slike. Likovni umetnici su se takođe posvetili ovoj novoj tehnologiji, šireći na taj način prezentaciju svojih radova.

Zasnovanost videa na kolažiranju simultanosti, specifičnom i eksperimentalnom naracijom, te vizuelnim i mentalnim kontekstom, svojim strukturiranim govorom vizuelnog gradi vreme i prostor dela. Na ovaj način, kroz odnos različitih formi vizuelnog konteksta, unutar kolažne strukture, artikuliše govor samog dela. Video, kao sastavni deo instalacije projekta, predstavlja stoga vizuelno umetničko delo nastalo kolažno-montažnom obradom fotografskih snimaka, sačinjenih prethodno u prvoj fazi projekta.

U obradi video-zapisa korišćeno je više različitih postupaka kolažno-montažne obrade fotografija, koji se koriste preklapanjem više fotografija i nastojanjem da se njihovim kolažiranjem i montiranjem projekat prezentuje kao jedna nova likovna celina. Predstavlja, dakle, sadržaj u kome dominira postprodukcija već snimljenih fotografija, i to ne samo onih koje će biti izložene u galeriji već i serijala fotografija snimljenih u uhvaćenom momentu refleksije telesnih obrisa ljudi – figura i manifestnih oblika njihovog ponašanja ispred reflektujućeg panoa, u prvoj fazi projekta. Digitalnom obradom i kolažiranjem fotografija u video-materijal teži se dočaravanju njihovih pokreta, izbegavajući pri tom efekat projekcije sirovo snimljenog video-materijala sa lica mesta. Intermedijalni karakter ili recipročni uticaj umetnosti i medija – tehnike, i ovde počiva i na tehničkim aspektima ali se, pritom najviše oslanja na interes kompleksnosti

društvene komunikacije. Dakle, tehnička izvedba ovde ne smatra se ključnom za umetničku produkciju, već načinom na koji se taj medij koristi kao i šta se njime želi prikazati.

U zasebnom prostoru galerije bio bi postavljen projektor koji bi projektovao video-materijal u formi kratkog filma. Svrha uključivanja video-prezentacije nije da se dodatno istaknu već izložene fotografije, niti da se utiče na njihovo tumačenje, već da se ukaže na jedan novi vid sagledavanja stvarnosti koji se graniči sa dokumentarnim i eksperimentalnim. Projektovanjem video-dokumenta doprinelo bi se obogaćivanju sveopšteg vizuelnog događaja, kao asocijacija na jedno već doživljeno iskustvo.

Razlika između *realnosti* prikazane u videu i *stvarnog života* jeste u tome što se video-materijalom prenosi određena poruka, a ne prepričava realan događaj, ljudi i događaji se prenose iz stvarnog života, u *transpoziciji* od sebe samih ka sebi – drugačije spoznatim, odnosno doživljenim. Neposredna dostupnost video slika i simultana mogućnost manipulacije njima, bilo to zbog kašnjenja ili prostorno odvojenog izvođenja, posebna je odlika ove video prezentacije. Taj poseban odnos simulirane stvarnosti i njen prikaz stvara temelj za *zatvoreni krug situacija*. Često su objekat ili osoba simultano suočeni sa vlastitom slikom. Posmatrač doživljavaju sinhronizaciju svojih postupaka sa svojim prikazom kao u ogledalu, te više sebe ne nalaze u situaciji koju doživljavaju u datom trenutku – koji više ima karakter dokumentarnog filma, već se nalaze u *medijskoj proširenoj stvarnosti*. Posmatrač na taj način postaje i akter i posmatrač.

Situacije perceptivnih iskustava između arhitektonskog i medijskog prostora – koje funkcionišu uz prisutnost posmatrača, mogu se producirati upravo objašnjenom tehnikom *zatvorenog kruga*. Time je posetilac integrisan sa celokupnom instalacijom, jer se upravo uključivanjem trećeg segmenta instalacije izvršio direktan uticaj na fizičku percepciju spektatora proizvodeći sinestetičko iskustvo. To je bio glavni cilj uvođenja video-komponente u projekat doktorskog rada *Tabula Rasa*. Projektovanjem video-dokumenata, koji sadrže različita iskustva modela na fotografijama, doprinelo bi se obogaćivanju sveopšteg vizuelnog događaja, kao asocijacija na jedno već doživljeno iskustvo. Prikazane su fotografije u obrisima, izmaglici,

gde nedostaju definisani ciljevi i konture. Detalji na fotografijama eliminišu se i svode na minimalističku pozadinu, a do izražaja dolazi psihološki značaj podloge – kao prvobitne praznine, dok obrisi/refleksije ljudi, koji kao ornamenti ostavljaju trag na panou, dobijaju potpunije značenje, spokojstvo i mir nasuprot minimalom pokretu i gestikulaciji.

Video u doktorskom umetničkom projektu *Tabula Rasa* je rezultat reinterpretacije, a ne samo uhvaćeni momenat, trenutak, predstavljajući tako svojevrsnu sintezu svih emotivnih podsetnika, koji se u ljudima otvore i progovore. Naizmeničnim preklapanjem fotografija, video-materijala i kombinacijom sa kolažima starih filmskih snimaka (Free Prelinger Archives)<sup>90</sup> želi se emotivnom potkom i bojom, oblikom i kompozicijom domašiti taj osećaj teskobe, protesta, želje, nade, a samim tim i sublimirati sve priče u jednu. Fotografija kao sastavni element video-zapisa – čas statična i nepomična, čas pokretna – predstavlja odraz interaktivnog delovanja, ali nikako i direktnog kontakta sa recipijentom. Ipak, sa usmerenjem *par groupe*. Fotografije su prvobitno snimljene u koloru, dok su za potrebe videa neke, kasnijom obradom, lišene boje i prevedene u monohromatsku sliku. Neposredna blizina snimljenih ljudi, njihova izmešanost sa segmentima ostalih materijala – poput ispisanog teksta, vremena na satu koje neprestano teče unedogled i iscertanih znakova, ukazuju na događaje za koje se ne zna da li su se stvarno desili ili su samo deo projekcije i plod nečije podsvesti (Prilog 10).

Muzika kao sastavni element video-produkovanog materijala dodatno dočarava, artikuliše, ili kao što Žan Kokto (Jean Cocteau) kaže: *dobra muzika podseća na nešto, ona pobuđuje svojom misterioznom sličnošću sa objektima i osećanjima koji su je motivisali.*

---

<sup>90</sup>Prelinger arhiva je osnovana 1983. godine. Osnovao ju je Rik Prelinger (Rick Prelinger) u Njujorku. Zbirka od preko 60.000 reklamnih, obrazovnih, kratkometražnih, produkcijskih i amaterskih filmova ima za cilj da objedini, očuva i olakša pristup filmovima istorijskog značaja.  
<https://archive.org/details/prelinger>



Što se tiče zvučnog sloja, tokom tehničke obrade videa upotrebljeno je muzičko delo *Tabla Rasa*, kompozitora Arvo Parta (Arvo Pärt)<sup>91</sup>, originalno napisano 1977. godine a objavljeno 1984. godine od strane ECM<sup>92</sup>. Delo inspirisano istoimenim psihološkim konceptom, Pärt je napisao nakon perioda samo-pretraživanja, koji je trajao osam godina od 1968–1976.

Kompozicija *Tabula Rasa* sastoji se od dva stava, *Ludus* i *Silentium*, i za desetominutni video odabran je stav *Ludus*, zbog svojih tamnih tonaliteta, tutnjava u daljini, udaljenih šumova, treperenja koja stvaraju sablasnu, nezaboravnu napetost. Zajedno sa sablasnim reverberima, koji se pojavljuju u određenim segmentima, kompozicija sama po sebi stvara veliki izbor različitih ambijentalnih doživljaja iako u kontinuitetu odiše melanholijom. Ovakav diskontinuitet u izvođenju kompozicije vezan je simbolično za stalni i uporni pokušaj razgraničenja između umetničkih disciplina, istražujući kako jedan medij definiše identitet drugog, koristeći izražajne forme različitih umetnosti.

Zvučni sloj je u pojedinim segmentima pokriven audio-zapisom Karla Gustava Junga (Carl Gustav Jung, 1875–1961) koji govori o nesvesnom u duševnim zbivanjima i procesima, instinktima, unutrašnjoj borbi<sup>93</sup>. Kombinacija kompozicije sa pridodatim zvukom aludira na stalnu borbu sa samim sobom, na ostvarene i neostvarene pokušaje spoznaje sebe samoga, na kontinuitet i disharmoniju, na sablasnu tišinu, te sa početka nerazumljiva i nedifinisana kompozicija svih emotivnih tesnaca i teskoba prerasta u melodiju prvog koraka isceljenja, pronalazeći ga u prepoznavnju. Ispitivanje uobičajenih perceptivnih iskustava može biti prikazano u pokušajima da se povezuju različita područja percepcije jedna sa drugima, ili da se prate čulna iskustva u području svesti. Prenoseći čulne informacije iz jednog medija u drugi, kao

---

<sup>91</sup>Arvo Part (1935) je estonski kompozitor klasične i duhovne muzike. Kompozicija *Tabula Rasa* je prvo delo koje je objavljeno u inostranstvu, nakon što je Part pobjegao iz okupirane Estonije od strane sovjetske vojne blokade i invazije 1980. godine. Part je napustio svoju domovinu 1980. godine i preselio se u Beč sa svojom porodicom, ali se 2011. godine vratio u Talin, Estoniju.

<sup>92</sup>ECM (Edition of Contemporary Music) je izdavačka kuća osnovana 1969. godine. Osnovao ju je Manfred Ajher (Manfred Eicher) u Minhenu, Nemačka.

<sup>93</sup>Carl Gustav Jung. (1931). *Psychology of the uncouncious: A study of the transformations and symbolism of libido*. New York: Dodd, Mead and Company.

i u slučaju prenosa čulnih informacija do svesti, gde se transformišu u različite perceptivne doživljaje/iskustva, tako se i u slučaju sa transformacijom zvuka u vibracije obično karika njihovog načina prezentovanja u pojedinim medijima kida i širi na druga područja. U instalacijama ili performansima oni tvore zvuke koji su fizički primljeni, a potom i svesno doživljeni kroz akustičnu percepciju. Interes za proučavanje optičkih fenomena takođe je uvek postojao i izvan okvira klasičnih komunikacijskih medija, poput filma i videa. Prošireni koncept medijske umetnosti ostavlja iza sebe granice čistog prenosa slike i donosi druga sredstva izražavanja u umetničkom procesu. To je otvaranje prostora ili korišćenje pogodnost medija za proširenu percepciju u tri dimenzije, prevazilazi dvodimenzionalnost slikovnih medija.

#### **4.4 SPEKTATORIJUM**

Umetničke manifestacije u najstarijim pojavnim oblicima nisu bile strogo povezane kao što su pokret tela, mimika, glas, zajedno egzistirali u istom ritualu. Iz ovog sinkretizma, služeći se raznim sredstvima, poput boja, tonova, materijala, izdvajale su se i individualizovane vrste umetnosti. Umetnost preobražava čoveka jednako kao i predmete, pa i samu prirodu. Izraz objektivnog, ali i subjektivnog, mnogo više doživljava svet kroz subjektivan odnos umetnika. Stvaralac ne robuje stvarnosti, ne sledi je doslovno, već je svojom maštom prevazilazi, darovito je gleda svojim očima i tako preobražava i nadograđuje sopstvenim vizijama. Svako umetničko delo je, dakle, neponovljiva duhovna tvorevina, satkana od umetničke misli autora, njegovih emocija i imaginacije, namenjena čoveku – bilo kom, iz bilo kog vremena.

Svako ko stupa u vezu ili komunikaciju sa umetničkim delom, primalac je i umetničkog dela i njegovih vrednosti, primalac raspoloženja i misli koje umetnik, posredstvom dela, prenosi kodovima estetskog doživljaja, na primaoca. Doživljaj primaoca prate pojačana osećanja, plima iznenadnih misli i predstava, budeći u njemu osećaj lepog i posebno unutrašnje raspoloženje i stanje duha, bogatije i sadržajnije u odnosu na svakodnevno. Umetnički doživljaj i umetničko delo daruju ličnu notu, ličnu obojenost ili subjektivnost, jer svako na svoj način doživljava delo, kompoziciju, sliku ili poetski (lirski, literarni) izraz.

Zamišljena pozicija spektatorâ je unutar izložbenog prostora. Stajanjem, kretanjem, gestikuliranjem ispred reflektujućeg panoa imali bi priliku da istraživanjem sopstvene refleksije dožive isto iskustvo kao i ljudi na fotografijama. Na taj način spektatori bi i sami postali deo projekta i učesnici projekcije. Statični/nepomični, zgrčeni ili pak pokretni, spektatori bi neposrednim delovanjem, improvizovanim ili spontananim gestovima, aktivnostima i radnjama koje zapremaju prostor ispred reflektujućeg panoa, doprinosili realizaciji projekta ličnim iskustvom i percepcijom. U neporednoj blizini izloženih fotografija, interaktivni prema

sadržajima na fotografijama, u interpretativnom smislu spektatori bi plasirali svojevrsan izraz interesovanja za proaktivno bitisanje i potvrđivanje *unutar projekta*, dakle, egzistirali bi kao sastavni deo složenog projektnog sistema.

Te odlike govore pre svega o uskoj povezanosti umetnosti sa društvom, i sa ulogom koju čovek kao spektator igra svojom percepcijom u aktiviziranju i humanizaciji lepog u umetničkom izrazu. Sam projekat procenjuje se na osnovu kvalitativnih, ali i kvantitativnih pokazatelja stimulacije koju projekat izaziva kod spektatorijuma, to jest kroz impresivnost i efektnost u odnosu na ljude ili njihovu brojnost, u kojima je emocija izazvana ili ispoljena. Kada bi spektator morao voditi računa o svakoj psihičkoj vibraciji koju projekat šalje i izaziva, izgubio bi se u moru subjektivnosti i nikada ne bi došao do bitnih uzroka koji određuju razvoj projekta. Projekat se prezentuje kao odraz same primarne ličnosti stvaraoaca, i sadržaj koji spektatora (sa ulogom aktivnog učesnika u projektu) privlači, upravo je prepoznavanje tog primarnog impulsa. Samim tim, spektatorijum je tragač za sopstvom, jer u projektu može pronaći taj stari-novi deo sebe. Stoga, percipirati projekat na prvom mestu znači plivati talasima duše, njenim antagonizmima, procesnim sadržajima i psihičkim odnosima, a zatim je kvalifikovati i iznova potvrđivati na nivou svesnog kolektiviteta. Važan činilac u sagledavanju opšte slike sopstvene duše i u procesu verifikacije, pri kvalitativnoj i kvantitativnoj analizi kategorija, jeste spektatorijum, odnosno recipijent čija uloga krajnjeg konzumenta umetničkog dela i njegov odnos prema umetničkom delu takođe pokazuju nivo razvijenosti opažanja i prerade transcendentnih i imanentnih umetničkih sadržaja.

Unutar izložbenog prostora recipijenti mogu biti ili posetioci ili publika. Posetilac nekog događaja je osoba koja slučajno i bez posebnog razloga prisustvuje, dok publiku predstavlja onaj deo posetilaca koji aktivno i sa kritičkim stavom konzumiraju ponuđeni sadržaj. Kada je reč o multimedijalnom projektu, koji ne dozvoljava posmatraču pasivno uživanje u umetničkom delu, može se konstatovati da se svest publike i posetilaca skoro izjednačava. Publika kompenzuje ulogu aktivnog recipijenta umetničkih dela za ulogu pasivnog posmatrača, koji je obično privučen nekim sporednim senzacijama koje nisu u vezi sa umetničkim sadržajem.

## **5. ZAKLJUČAK**

### **5.1 OČEKIVANI REZULTATI**

Umetničkim projektom *Tabula Rasa*, njegovom finalnom formom – u vidu intermedijske instalacije sa fotografijama, reflektujućim objektom, video-projeksijom i zvukom, nastoje se postići određeni ciljevi. Jedan od najznačajnijih jeste stvaranje autentične ambijentalne intermedijske celine, čija likovna i zvučna svojstva navode spektatorijum na samoispitivanje kroz svesno/nesvesno i identiteske odrednice. Nagoveštava značajan doprinos onom aspektu likovnih umetnosti koji se bavi odnosima između različitih medija, i teži stvaranju pozornice za oponašanje i iluzionističko prikazivanje ljudi jednog trenutka, kao pomoćno sredstvo za memorisanje datog trenutka, ali i mehanizam stvaranja iluzije sećanja prošlih iskustava.

Posmatranjem fotografija snimljenih na reflektujućoj površini, postavlja se pitanje – da li vidimo stvarnost zaustavljenu u nekom trenutku ili vidimo refleksiju stvarnosti? Gledajući svoj odraz na takvoj površini, prodiremo u imaginarni prostor, gde se mogu videti isečci slika iz života u kom je taj odraz promenljive prirode, kao i prostor i vreme koji se na njoj reflektuju. Upravo to postaje platforma na kojoj se stapaju realno i imaginarno, dokučivo i nedokučivo, poznato i nepoznato, original i kopija, slika i refleksija. U projektu *Tabula Rasa* refleksija čoveka predstavlja informativan osobni prikaz jedne ličnosti, istovetan osnovnom svojstvu koji taj prikaz ima u tradicionalnim disciplinama likovnih umetnosti. Putem fotografije kao medija

istražuju se nove mogućnosti sagledavanja refleksije, koja svojim efektom različitih perceptivnih i emotivnih činilaca podstiče spektatora na identifikaciju i samopreispitivanje u sopstvenom odrazu. Simultano suočeni sa vlastitom slikom doživljavaju sinhronizaciju sa svojim prikazom, odrazom kvazirealnog, čime se postavljaju u medijski proširenu, umetnutu stvarnost čime se želi postići pomeranje diskursa percepcije. Spektatoru se šalje kodirana, okom nevidljiva poruka, koja potiče iz imaginarnog, a ne prirodnog, iz odraza, a ne postojećeg lika. Ujedno predstavlja osmišljeno mesto, prostor u kome se objedinjuju različiti mediji – fotografija, reflektujući objekat, video i zvuk.

Pri tom, taj prostor postaje modul koji se oblikuje putem raznovrsnih medija, koji deluju istovremeno. Time se stvara sinestetički<sup>94</sup> prostor, u kome se podstiče povezivanje različitih čula. Slojevitost projekta ima ključnu ulogu, kako u materijalnom tako i u semiološkom značenju. Ta višeslojnost, nivoi značenja i beskonačnost povezivanja odnosa slojeva pružaju percipijentu mogućnost da kroz svoj sklop ličnosti sam svede zaključke u kontekst lične percepcije.

Čitljivost projekta vrlo širokog spektra tumačenja uvodi percipijenta u kontekste između predstavljenog (opažajnog) i značenjskog (pojmovnog). U formalno svedenoj instalaciji, koristeći se fotografijama, reflektivnim objektom, video-projeksijom i zvučnim zapisom, stvaraju se perceptivni i iskustveni prostori, koji evociraju aspekte jedne ličnosti, njihovo socijalno i emocionalno ponašanje.

---

<sup>94</sup>Syn (spojen) i *aesthesia* (oset), što označava *transmodalno povezivanje čula* ili *spoj osećaja*. Često se opisuje kao neurološki fenomen, koji je podstaknut transčulnim povezivanjem, poput zvuka sa vidom ili dodira sa sluhom.

## 5.2 ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Proučavanje čoveka pribegava uobičajenoj naučno-umetničkoj fikciji. Umetnik, kao i naučnik, veoma dobro zna da ličnost predstavlja jednu celinu te je čovek kao celina suviše veliki zalogaj za bilo koji poduhvat kojemu umetnik kao čovek teži, pri čemu se misli na sredstva izražavanja i pojmove njihovog značenja. Fikcija se pokazala korisnom, jer uzima celinu, razbija na delove i intenzivno proučava svaki detalj, to jest analizira je. Prilikom proučavanja, prvo analizira njegove opažaje – ispituje čula i tako oseća svet oko sebe. Potom se interesuje za njegove motive i emocije, zatim kako pokušava da se prilagodi onome što se pred njega postavlja – tako rešava probleme, uči, pamti, zaboravlja. Konačno, umetnik posmatra čoveka kao jedinstvenu individuu, koja živi u svetu drugih ljudi, uključujući i posmatranje njegove ličnosti i odnose. Ono što umetnik u početku razjedinjuje on to istovremeno teži da spoji u jednu celinu da bi na kraju ponovo stvorio apstraktnu, ali korisnu kopiju prvobitne celine. Svaki čovek živi u sopstvenom svetu, i to je ono što doživljava, opaža, oseća, misli i predstavlja, a sve to zavisi od njegovog okruženja.

Sve ideje potiču iz dva izvora – čulnih osećaja i refleksije, to jest opažanja događaja u našem duhu. Projekat je inspirisan pojmom *Tabula Rasa*, te stanjem uma pre i posle umetnutih ideja u um, reakcijom duha i pretraživanjem njegove arhive. Shodno navedenom, kao i mogućnostima fotografije kao medija, efektima reflektujućih površina, pokreta, zvuka i prostora, tematski zadatak projekta artikuliše se kroz uticaj medijski posredovane stvarnosti na ispitivanu percepciju čoveka.

Iz više uglova ističući formalni, odnosno semiotički aspekt dela i razmatranjem ovih pojava kroz strukturalne odnose elemenata unutar medija, konstituisane transformacijom i deformacijom, projekat ukazuje na njihovu složenu prirodu. Koristi se umetničkom instalacijom, kroz vizuelne medije (prvenstveno fotografije), prenosi semiotičke kodove, oblikuje i predstavlja

način i mogućnost viđenja koje se oslanja na iskustvo shvatanja sveta realnosti prenesenog u uobrazilju i time stvara odnos realnog i mogućeg. Same reflektujuće površine stvorile su i ideju drugog *ja*, dok predstava o sebi ne dolazi samo iz slike koju vidimo, ona je mozaik već proživljenih i trenutnih emocija.

Isticanjem razlike između gledanja i viđenja, gde viđenje podrazumeva svest o viđenom, dolazi se do teorijskog razjašnjenja, po kom se fotografija doživljava objedinjavanjem dva procesa – percepcije i recepcije, što su osnovi fotografije. To podrazumeva dubinsku strukturu, perspektivnu iluziju, odnosno novu formu koja poseduje i svoju mentalnu prostornost. Upravo to omogućuje njenu specifičnu otvorenost, transparentnost za dalja moguća istraživanja i pristupe.

Postavkom glavnih teza ovog projekta, kao što su problematika percepcije, samopercepcije i dubinske strukture, tokom istraživanja došlo se do suočavanja sa pitanjima, kako sociološkim, iz čovekovog neposrednog okruženja, tako i pitanjima likovnosti, fenomena recepcije, pitanja angažovanosti, i tako dalje. Da li fotografija ostaje zarobljena u svom vremenu vezanošću za vlastiti prostor ili je transparentna? Ovako snimljena fotografija u projektu ima osobine koje je čine sasvim posebnom tvorevinom ljudskog duha, iz čega proističu svojstva prohodnosti kroz vreme, koje umnogome zavisi i od vremena kome ona pripada. Recipročnim delovanjem, i sami sistemi – kako likovni tako i sociološki – imaju svoje zakonitosti, koje potpomažu utisku transparentnosti fotografije.

Fotografije, kao u ciklusu, smenjuju jedna drugu. Između njih postoji određena dijalektička povezanost, dok svaka od njih takođe ima sopstvenu zaokruženost i autentičnu punoću. Svaka izložena fotografija predstavlja jedno prirodno okruženje, a da bismo mogli da je doživimo, moramo biti upoznati sa tim okruženjem. Postavlja se pitanje možemo li rekonstruisati vreme na osnovu materijalnih, odnosno snimljenih fotografija kao dokumenata. U ovom slučaju, fotografije nisu običan materijal za dalja istraživanja, one su transparentno svedočenje jednog doživljenog intimnog trenutka. U osnovi leži borba za konstantno osporavanje prolaznosti i



nestajanja, iskustva o gubitku i dobitku. Stoga su ove fotografije zapravo projekcija svesti o postojanju, odnosno dokument te svesti.

Komunikaciju koju posmatrač ima sa reflektujućim panoom, koji samostalno postoji u posmatračevom realnom prostoru i vremenu, ostvaruje se trenutno, i u potpunosti zavisi od samog posmatrača, odnosno od njegove sposobnosti da se koristi i misli perceptivnim jezikom, koji je promenljiv i individualan. Biološki svako na isti način doživljava fotografiju i sebe na njoj. Vizuelno-senzorna percepcija zasniva se na funkcijama oka – svetlost ulazi u oko, pogađa ćelije mrežnjače, dok mozak interpretira impulse iz tih optičkih ćelija u koherentne, razumljive oblike, pri čemu integriše impulse ili razlike u percepciji slike, kroz kognitivne procese dosežući opažaj – tumačenje onoga šta te slike znače. Za percipiranje fotografije mi se prvenstveno oslanjamo na naše čulo vida. Naše oči reaguju na svetlost, i sve što vidimo zavisi od kvaliteta svetlosti koje doseže do naših očiju. Vizuelni osećaj oslanja se na način na koji svetlost utiče na izgled posmatranog objekta, i neznatne promene u tom ambijentalnom optičkom polju rezultiraju različitim senzacijama veličina i dubina viđenog. Sve to uticaće na kognitivnu obradu primljenog čulnog materijala.

Snimljene fotografije pored prikazanih redukovanih proporcija, perspektive i boje, još uvek se mogu razumeti kao prezentacija, to jest prikaz stvarnosti. Ta redukcija snimljenog objekta ne uzrokuje percipiranje fotografije kao manjeg oblika stvarnosti. Fotografija nije stvarnost, ali je njen savršen analogon<sup>95</sup>, a upravo je to analogično savršenstvo koje definiše fotografiju. Postoji razlika između osećaja, opažaja i percepcije. Osećaj se odnosi na način na koji spoljni stimulusi aktiviraju nervne ćelije čulnih organa, dok se opažanje odnosi na proces koji se odvija u mozgu zarad razumljivosti smisla tih stimulusa. Kako percepcija izvire iz receptivnih organa, znanja o svetu – u formi sećanja, emocija i iskustva – jesu integrativna funkcija percepcije. Budući da je interakcija između osećaja i opažaja kontinuirana i gotovo trenutna, može se pogrešno zaključiti da ne postoji fundamentalna razlika između njih.

---

<sup>95</sup>Analogon (grč. analogon) sličan ili odgovarajući predmet (ili događaj), slično (ili odgovarajuće) stanje; analogonrationis čit. analogon racionis (lat.) – nešto što odgovara razumu, što je uskladu s razumom.

Percepcija nije samo odgovor uma na spoljašnje stimulse već je i tumačenje utemeljeno na sećanjima i različitim kulturnim obeležjima, koji se oslanjaju na jezik značenja. Stoga je sadržaj fotografije je percipiran u znakovnom smislu.

Ti znakovi nisu sami po sebi razumljivi, već su naučeni kroz život u određenoj kulturi. Način na koji čovek percipira fotografiju ne zavisi samo od toga šta čula mogu detektovati kroz vizuelni sistem nego i od broja kulturnih znakova, koje čovek prepoznaje i razume. Gledanje fotografije zavisi od viđenja sveta oko nas, sveta koji ima svrhu svog postojanja, vrednost i značenje. Značenje fotografske slike izgrađeno je interakcijama takvih šema ili kodova. Slika se, dakle, vidi kao kompozit znakova čija su značenja višestruka, konkretna i najvažnije konstruisana. Fotografija je i objekat sam po sebi, to jest kulturni znak, a i prenosnik poruka kroz korišćenje znakova. S jedne strane, odštampana fotografija je objekat koji je odabran, obrađen, kolažiran, izgrađen, tretiran u skladu s različitim stručnim, estetičkim ili ideoloških normama koje su konotacijski faktori; s druge strane, ta ista fotografija nije samo percipirana, primljena, pročitana, pripojena s tradicionalnim zalihama znakova već ju je javnost koja je konzumira više ili manje svesno obradila. Projektom je načeta rasprava o teorijama o stvarnom, u kakvoj je korelaciji sa percepcijom, jer polazište je da naša percepcija stvara stvarnost. Ta stvarnost leži u slučajnosti između reprezentacije i onog što društvo predlaže i pretpostavlja kao svoju stvarnost.

Stvarnost uključuje kompleksnu formaciju kodeksa ponašanja, prava, psihologije, sociologije, gesta, i svih onih praktičnih normi, koje regulišu stav ljudi prema svom specifičnom istorijskom okruženju. Komunikacija naših percepcija vidi se kao nesavršena, jer je naše iskustvo individualno kao što je i naša percepcija, te se svodi na naše pokušaje da se ta iskustva prenesu na druge. Naša perspektiva ne može se odvojiti od stvarnosti, dakle, ne može se uistinu znati šta je stvarnost. To je razlog zašto se veruje da je fotografija odličan medij umetnosti, jer je fotografija izvorno doživljavana kao čisto mehanički, objektivan način komunikacije, rešavanja dileme ljudskih perceptivnih uplitanja, te lišen te dileme. Naslućivanje sadržaja ljudske percepcije koji je zabeležen na fotografijama, njene transformacije uzrokovane odnosom konstituenata unutar strukture, korespondira sa životom ljudi sa fotografija, proisteklim

iz njihovih pretraživanja sopstvenih emocija. Na fotografijama snimljenim na reflektujućem panou apstraktni sadržaji izražavaju se elementima slikarstva, zadržavajući figuraciju i poprimajući izvesna simbolička i druga prenesena značenja u odnosu na svet primarne vizuelnosti.

Razvoj tehnike i njena sve šira primena u svim životnim sferama, pa i u umetničkim, svakim danom nas sve više uvodi u jedan umetnuti, arteficialni svet, koji daje privid osećaja kontrole, servira gotove informacije, menja vizuru, pomera percepciju. Forsirajući masovnost stava i doživljaja, savremeni svet više nije u stanju da istakne ili podrži individualnost u bilo kom vidu. Ljudi nestaju u masi jednolikosti, bezličnosti i uniformnosti, koje prete da unište sposobnost autentičnog doživljaja, jer se masovni doživljaji konstantno i agresivno nameću. Putem različitih medija čovek nije više u ulozi kritičara, već u poziciji onoga ko tumači svet kroz odgonetanja reflektivnih zagonetki. Time čovek koji stoji naspram reflektivnog panoa stoji naspram sveta i ujedno u svetu. Posедуje mogućnost da što bolje razotkrije i dublje pronikne u tajne postojećeg, da uoči povezanosti, odnose i zakonitosti, da bi preko njih dosegao do sopstvenog identiteta.

Ponašanje jedne osobe zavisi od njenog spostvenog sveta. Kako to da razumemo? Za odgovorom svakako treba posegnuti u arhivu emocija, iskustva i sećanja te istražiti fundus percepcije čoveka preko sadržaja koje mu nudi medijski posredovana stvarnost – kroz fotografsku sliku, odnosno poruku ili unapred kodifikovan dereistički zapis, koji provocira duh/dušu perceptivnim deformacijama, *rastežući svest/svesno ispod paraduhovnog, inicirajući zapise koje spektator iščitava* na metapsihičkoj podlozi beziskustvenog, uprkos hereditским zapisima predaka prenetim u sistem *kolektivno nesvesnog*. I tako, izazvati gotovo *patološki ceremonijal* procesa i zbivanja, bez – za posmatrača – vidljivog spoljnog uticaja. Slaganjem između ceremonijala i fantazije, u ceremonijalu se nije složila samo jedna *fantazija stvarnosti* već više njih koje, naravno, imaju negde svoju tačku ukrštanja. Ta tačka može biti upravo refleks odraza *simulovanog ogledala*, sublimiran u *bесmislеноj ideji i opažaju*, koji pred spektatora postavlja zadatak da jednu besciljnu, besmislenu ideju iznađe u prošloj ideji ili prošloj situaciji u

kojoj je ideja bila opravdana. Kao da je emotivno vezan za subjekt – ranije viđenog, doživljenog, sigurnog, anksiozno težeći da ostane *blizu njega* i kada se *razdvoji*, javlja se intenzivna potreba da *tu bliskost obnovi*. Stvara se, dakle, osećaj kao između dva emocionalno vezana partnera, koji se nasilno razdvoje, što u njima izaziva žestok otpor, i ako se ne mogu pronaći, pokazuju sve znake *anksioznog odvajanja*. U tom ishodovanom interegnumu, ovaj projekat koinducira sa duševnim nivoom individue, kao neoblikovanom, rastegljivom, praznom površinom, podobnom za svaku vrstu kodiranja i dekodiranja radi ponovnog kodiranja, kroz čulne percepcije i reakcije čula ne objekte u svetu koji ga okružuje.

Čovekova duševna priroda jeste u egzistencijalnoj formi resurs oblikovanih, ali i preoblikovanih identitetskih odrednica, riznica formi izražavanja u paragrafemskim kodovima stvarnosti – koja je podržava, ili umetnute realnosti – koja je provocira, dezintegriše i kroz dezintegraciju peremptorno definiše. U tom smislu, fotografija je *divit i mastilo* romansirane biografije *realnog i prenešenog, načina i mogućnosti, oblikovanog i amorfno*. U krajnjim konsekvencama, *Tabula Rasa* nestaje kao i čulno oblikovani um, a čovek ovog projekta postaje bestelesan, vanvremenski – umetnost sui generis.

## 6. LITERATURA SA VEBOGRAFIJOM

- Adler, Alfred.** (1999). *Poznavanje čoveka*. Beograd: Divit. 226.
- Arnham, Rudolf.** (1998). *Umetnost i vizuelno opažanje*. Beograd: Studentski kulturni centar. 435.
- Bart, Rolan.** (2004). *Svetla komora – Nota o fotografiji*. Beograd: Rad.
- Beck, Jacob.** (1972). *Surface Color Perception*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Benjamin, Valter.** (2007). *O fotografiji i umetnosti*. Beograd: Kulturni centar Beograda. 190.
- Bodrijar, Žan.** (1994). *Drugo od istoga*. Beograd: Lapis.
- Bodrijar, Žan.** (1991). *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad: Svetovi. 165.
- Bogdanović, Kosta.** (2007). *Poetika vizibilnog – vizibilno kao spoznaja i kultura*. Beograd: Zavod za udžbenike. 232.
- Borstin, Danijel Dž.** (2003). *Svet otkrića*. Beograd: Geopoetika. 764.
- Čekić, Jovan.** (1998). *Presecanje haosa*. Beograd: Geopoetika. 133.
- Debre, Režis.** (2000). *Uvod u mediologiju*. Beograd: Clio. 180.
- Debord, Guy.** (2000). *Society of the Spectacle*. Black & Red. 132.
- Denegri, Ješa.** (1996). *Tehničke slike: Fotografija, flm i video u novoj umetnosti sedamdesetih*. Novi Sad: Svetovi. 165.
- Derrida, Jacques.** (1997). *Of Grammatology*, The Johns Hopkins University.
- Đurić, Aleksandar M.** (2001). *Simultano oko: Traktat o integralnosti slike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. 153.

- Fluser, Vilem.** (2005). *Za filozofiju fotografije*. Beograd: Kulturni Centar Beograda. 80.
- Foster, Hal.** (1988). *Vision and Visuality: Discussions in Contemporary Culture*. Washington: Seattle. Bay Press. 135.
- Foster, Hal.** (1983). *The Anti-aesthetic: Essays on postmodern culture*. Washington: Seattle. Bay Press. 159.
- Frojd, Sigmund.** (2006). *Kompletan uvod u psihoanalizu*. Podgorica: Nova knjiga. 524.
- Gombrich, Ernst.** (2000). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton University Press. Millennium edition. 512.
- Grundberg, Andy.** (1987). *Camera Culture in a Postmodern Age; Photography and Art: 1946-1986*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art. 207.
- Hammond, Arthur.** (2008). *Pictorial Composition in Photography*. Boston: American Photographic Publishing Co. 328.
- Hansen, Mark. B. N.** (2006). *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media*. New York: Routledge. 328.
- Hansen, Mark. B. N.** (2004). *New Philosophy for New Media*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology. The MIT Press. 333.
- Hartman, Nikolaj.** (2004). *Estetika*. Beograd: Dereta. 457.
- Heller, Steven. Jim Heimann** (ed.). (2001). *20th Century Photography*. Museum Ludwig Cologne. Germany. Köln: Taschen. 760.
- Hopkins, David.** (2000). *After Modern Art 1945-2000. (Oxford History of Art)*. USA: Oxford University Press. 288.
- Hooper-Greenhill, Eilean.** (1989). *The Museum in a Disciplinary Society. Museum Studies in Material Culture*. London: Leicester, Leicester University Press. 61–72.
- Ilić, Miloš.** (1979). *Teorija i filozofija stvaralaštva*. Niš: Gradina. 298.
- Jung, Karl Gustav.** (1984). *Psihologija i alkemija*. Zagreb: Naprijed. 569.
- Jung, Carl Gustav.** (1931). *Psychology of the uncounscious: A study of the transformations and symbolism of libido*. New York: Dodd, Mead and Company.
- Kloc, Hajnrih.** (1995). *Umetnost u XX veku*. Novi Sad: Svetovi. 188.

- Lange, Bruno.** (1938). *Photoelements and Their Application*. (trans. Ancel St. John. PhD.). New York: Reinhold Publishing Corporation. 316.
- Lechte, John.** (1994). *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Postmodernity*. London: Routledge. 283.
- Lippard, Lucy R.** (1997). *Six Years: The dematerialization of the art object 1966 to 1972*. University of California Press. 280.
- Lok, Džon.** (1962). *Ogled o ljudskom razumu*. Beograd: Kultura. 388.
- Manovich, Lev.** (2002) *The Language of New Media*. USA: Massachusetts Institute of Technology. The MIT Press. 400.
- Mckay, Herbert C.** (1951). *Three Dimensional Photography Principles of Stereoscopy*. Boston: American Photographic Publishing Co. 357.
- Miller, Jonathan.** (1998). *On Reflection*. Yale University Press. New Haven. CT. 224.
- Mitchell, T. W. J.** (2002). *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*. Art History, Aesthetics, and Visual Studies. The Journal of Visual Culture. 1(2). 165–181.
- Mitchell, T. W. J.** (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago.
- Nasio, Juan-David.** (2008). *Mon corps et ses images*. Payot et Rivages.
- Rush, Michael.** (2005). *New Media in Art*. London: Thames & Hudson Ltd. 248.
- Sontag, Susan.** (1973). *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux. 224.
- Sulaž, Fransoa.** (2008). *Estetika fotografije*. Beograd: Kulturni Centar Beograda. 350.
- Šuvaković, Miodrag.** (2010). *Diskurzivna analiza – Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Orion Art, Beograd. 535.
- Šuvaković, Miodrag.** (2005). *Pojmovnik Suvremene Umjetnosti*. Zagreb: Horetsky. 856.
- Todić, Milanka.** (2001). *Fotografija i slika*. Beograd: Cicero.
- Vels, Liz.** (2006). *Fotografija: Kritički uvod*. Beograd: Clio. 553.
- Walden, Scott.** (ed.) (2008). *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*. USA. UK. Australia: Blackwell Publishing Ltd. 325.

Harold Edgerton.

- <http://edgerton-digital-collections.org>

Marcel Duchamp.

- <http://www.marcel Duchamp.net>

Theo Jansen.

- <http://www.strandbeest.com>

Arthur Ganson.

- <http://www.arthurganson.com>

Victor Vasarely.

- <http://www.vasarely.com>

Bridget Riley.

- <http://www.op-art.co.uk/bridget-riley>

Maurits Cornelis Escher.

- <http://www.mcescher.com>

Abelardo (Abe) Morell.

- <http://www.abelardomorell.net>

Yayoi Kusama.

- <http://www.yayoi-kusama.jp>

Anish Kapoor.

- <http://anishkapoor.com>

Eadweard Muybridge.

- <http://www.eadweardmuybridge.co.uk>

John Baldessari.

- <http://www.baldessari.org>

Gerhard Richter.

- <https://www.gerhard-richter.com>

Thomas Cowperthwait Eakins

- <http://www.thomaseakins.org>



## 7. PRILOZI

(Prilog 1) Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610). *Narcis*. Ulje na platnu. 110cm x 92cm. 1597–1599.



**(Prilog 2)** Mario Bellusi. Modern Traffic. 1930. Fotografija koja uključuje preklapanje više negativa i perspektivni rakurs.



**(Prilog 3)** Maurits Cornelis Escher (1898–1972). *Hand with Reflecting Sphere*. Litografija. 31.8cm x 21.3cm. 1935.

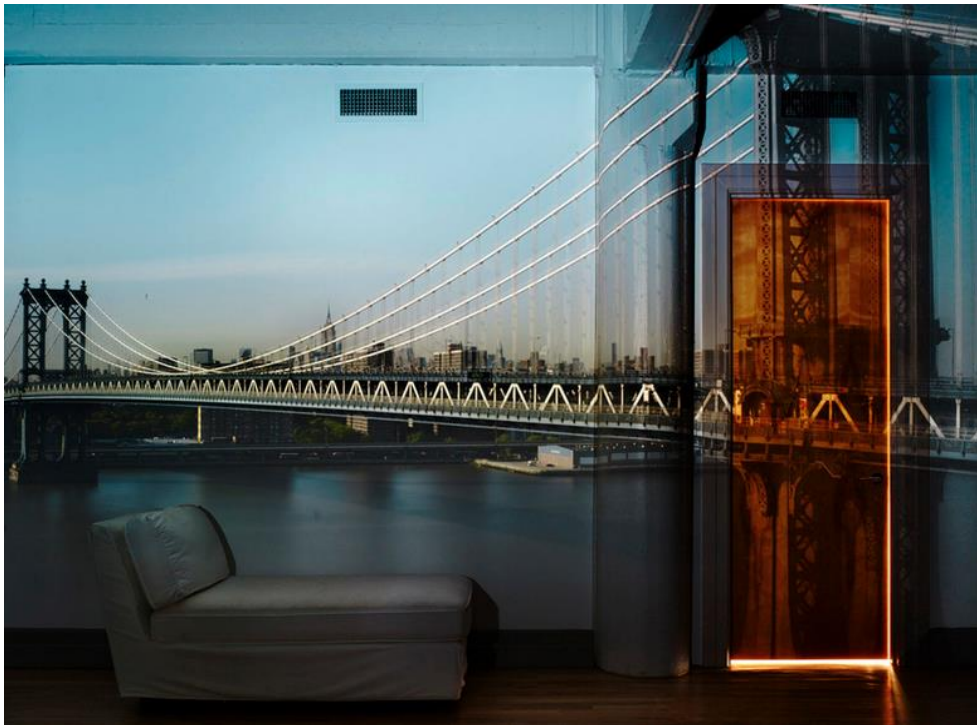




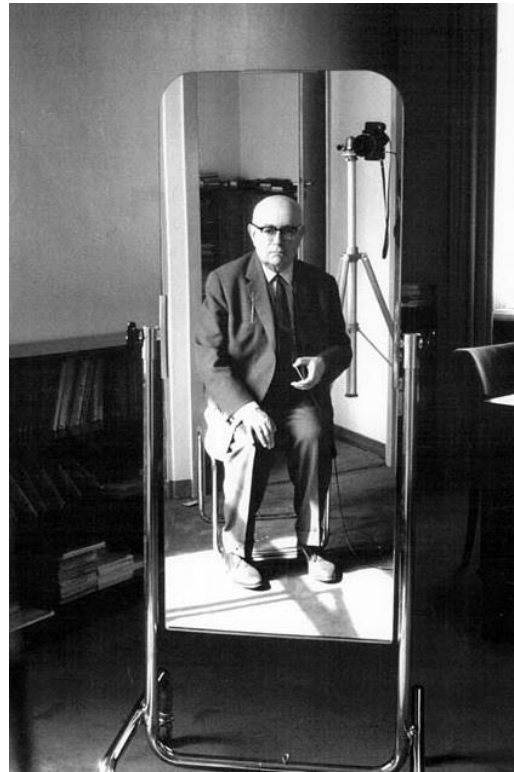
**(Prilog 4)** Lisette Model (1901–1983). *Reflection*. New York. 1945.



**(Prilog 5)** Abelardo "Abe" Morell (1948). *Camera Obscura: View of Central Park Looking North-Fall*. 2008; *Camera Obscura: View of the Manhattan Bridge*. 2010.

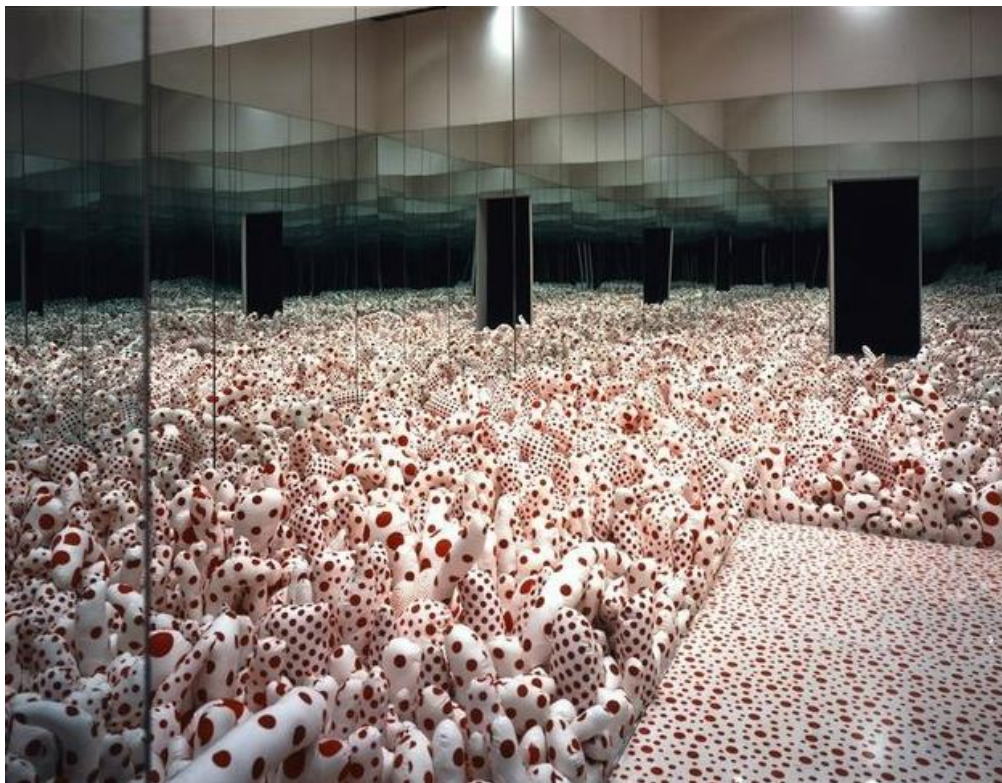
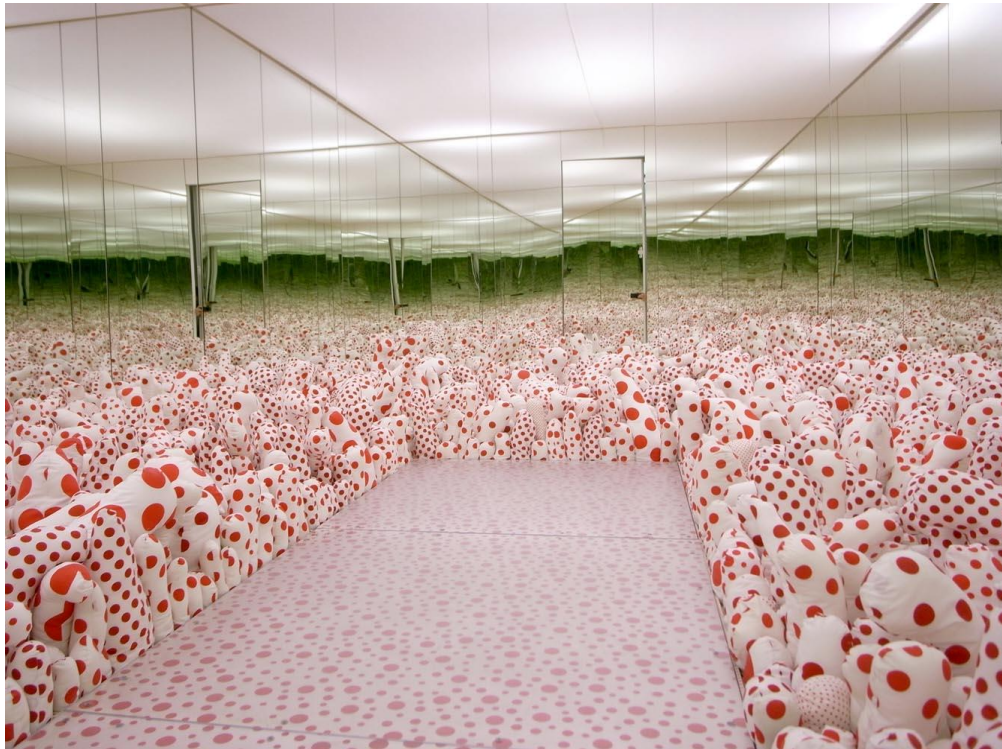


**(Prilog 6)** Stefan Moses (1928). *Selbst im Spiegel* – Theodor W. Adorno. 1963; Erich Kästner, sa mačkom Merlin. 1962.





(Prilog 7) Yayoi Kusama (1929). *Infinity Mirror Room*. New York. 1965.





**(Prilog 8)** Anish Kapoor (1954). *Cloud Gate*. Millennium Park, Chicago. 10m x 13m x 20m. 2006; *Tall Tree And The Eye*. Royal Academy Courtyard, London. 13m x 5m x 5m. 2009.





**(Prilog 9)** Fotografije snimljene na reflektujućem panou, umetničkog projekta *Tabula Rasa*.







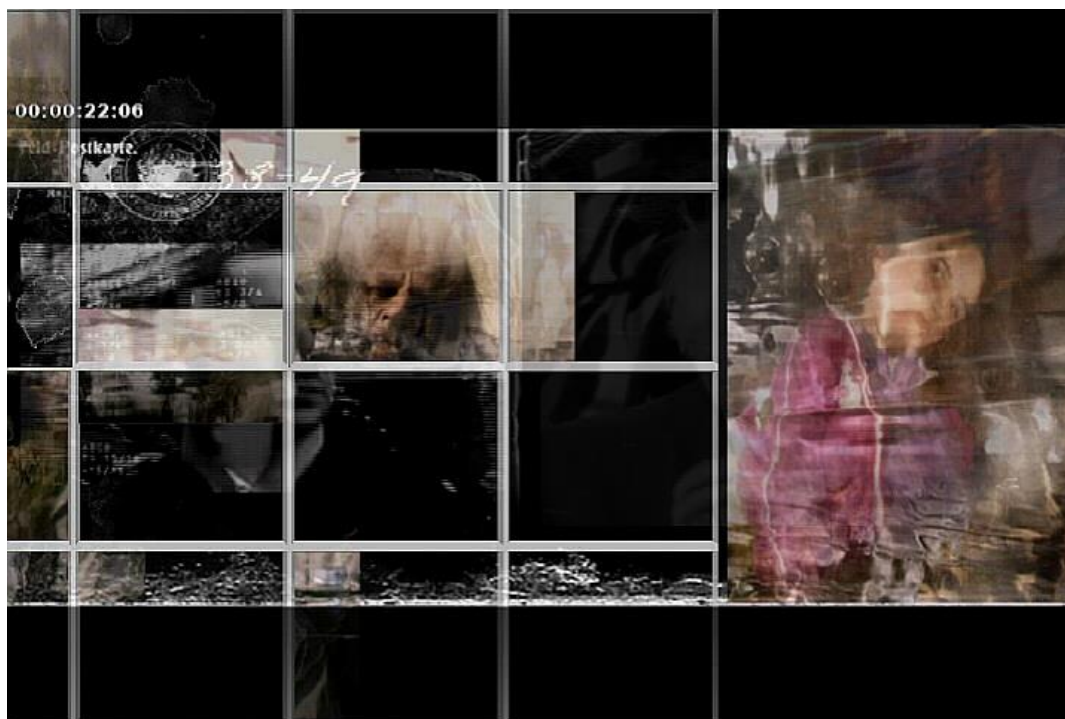








(Prilog 10) Isečci frejmova iz video-zapisa, umetničkog projekta *Tabula Rasa*.















## 8. BIOGRAFIJA

Mirjana Milosavljević rođena je 1975. godine u Prištini.

Diplomirala je 1997. godine na Fakultetu likovnih umetnosti u Prištini na likovnom odseku, smer *grafički dizajn*, u klasi redovnog profesora mr Fatimira Zaimia. Prosečna ocena u toku studija 9.24; ocena na diplomskom ispitu 10. Godine 1996. dobija nagradu od Nastavno-umetničkog veća Fakulteta umetnosti u Prištini za najbolji rad i izuzetno zalaganje tokom studija. Magistrirala je 2004. godine na Fakultetu likovnih umetnosti u Prištini sa sedištem u Zvečanu, na likovnom odseku, smer *grafički dizajn*, kao prvi magistrant u oblasti *reklamna grafika*. Prosečna ocena na postdiplomskim studijama 10; magistarski rad *Umetnost medijske grafike* uspešno odbranjen.

Od 1993. do 1999. godine radi kao grafički dizajner i fotograf u *Foto Ideal* studiju u Prištini. Od 1997. godine radi u *Radiodifuznoj ustanovi Radio Televizije Srbije – RTS: RTB Drugi program Radio Beograda*, dopisništvo u Nišu; *TV Most Net* u Prokuplju; *TV Most Info* u Kuršumliji; *TV Most* u Zvečanu; *RTS Niš* u Nišu; *TV Priština* u Prištini na sledećim pozicijama: novinar, rukovodilac službe za grafički dizajn, dizajner video-grafike, grafički dizajner elektronskih efekata i majstor montaže.

Od 2006. godine redovni je član Udruženja likovnih umetnika primenjenih umetnosti i dizajnera Srbije – ULUPUDS: oblast – Vizuelne komunikacije, u okviru oblasti – Grafički dizajn; član je mnogih inostranih udruženja. Do sada je realizovala više multimedijalnih (audio/vizuelnih) projekata, prezentovanih na RTS-u; kolaboracioni rad sa inostranim umetnicima na izradi kratkometražnih filmova; intervjuisanje i pisanje članaka o inostranim umetnicima iz različitih domena umetnosti; kreator programa likovnih radionica; postprodukcija i rad na mnogim umetničkim projektima.

Učestvovala je na mnogim izložbama; samostalne: 2004. godine *Umetnost medijske grafike*, Dom kulture Studentski grad, Novi Beograd; 2004. godine *Umetnost medijske grafike*, Galerija FLU Zvečan; Kolektivne: 2012. godine postprodukcija fotografija za projekat *Metamorfosi dell'anima*, Palermo, Sicilija; 2012. godine *11. Međunarodni bijenale umetnosti minijature*, Kulturni centar, Moderna galerija, Gornji Milanovac; 2010. godine *10. Međunarodni bijenale umetnosti minijature*, Kulturni centar, Moderna galerija, Gornji Milanovac; 2008. godine *9. Međunarodni bijenale umetnosti minijature*, Kulturni centar, Moderna galerija, Gornji Milanovac; 2007. godine *14. Beogradska mini art scena*, Galerija Singidunum, Beograd; 2007. godine *39. Majska izložba*, prostor Javnog kupatila, Beograd; 2006. *Slovo slika*, Galerija Kulturnog centra, Niš; 2006. godine *38. Majska izložba*, Muzej 25.maj, Beograd; 2006. godine *Slovo slika*, Galerija Kulturnog centra, Paraćin; 2006. godine *Izložba novoprmljenih članova ULUPUDS-a*, Galerija SULUJ, Beograd; 2005. godine *8. Međunarodni bijenale umetnosti minijature*, Kulturni centar, Moderna galerija, Gornji Milanovac; 1999. godine *Een Kwarteeuw Exlibris En Grafiek*, Sint Niklaas, Belgija; 1998. godine *5. Međunarodni bijenale umetnosti minijature*, Kulturni centar, Gornji Milanovac; 1997. godine *Fotografia*, Dom kulture Studentski grad, Novi Beograd; 1996. godine *Studenti stvaraoci*, Galerija SKC, Beograd; 1993. - 1997. godine *Godisnje izložbe studenata FLU Priština*, Galerija SKC, Priština.

Publikacije: 2009. godine *Kosovo je i moj dom? / Kosovo my home too?* Grafički dizajn omota knjige, trojezično izdanje: tiraž 3x1000 primeraka. Izdavač: United Nations Development Programme (UNDP); 2012. godine intervju: Sofia Koubli (Grčka) kompozitor avangardne

muzike – intervjuist Mirjana Milosavljević; 2012. godine intervju: Howard Hersh (Sjedinjene Američke Države) umetnik, slikar enkaustike – intervjuist Mirjana Milosavljević; 2013. godine intervju: Fred L'Epee (Švajcarska–Grčka) multimedijalni umetnik, *film maker* – intervjuist Mirjana Milosavljević; realizacija intervjuja je u sklopu projekta *EntreVistArtista*, multimedijalnog istraživača Rosa Matilde Jiménez Cortés; Publikovanje u magazinu: *El Sol de Córdoba*, Córdoba, Veracruz, México.

Moj bestmi je potrebno mnogo slika  
jer se u njenom centru nalazi mnoštvo slika.  
Svaka slika u sebi sadrži zametak svog somnističarskog  
I moj dijalektički odnos, bar ga ja tako sagledavam,  
jeste u stalnom razdaju i razgrađivanju slika.  
– Diana Tomas

\*Neke stvari izgledaju naopako dok se ne sagledaju u ogledalu.