

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarnе studije
Višemedijska umetnost

Doktorski umetnički projekat:

“VIRTUELNA OGLEDALA”
INTERDISCIPLINARNA STUDIJA ARHETIPSKIH NARATIVA
U FUNKCIJI ISTRAŽIVANJA FENOMENA ČUDESNOG
U AMBIJENTALNOM UMETNIČKOM DELU

autor:

Ivan Jurković

mentor:

dr Aleksandra Dulić, docent

Beograd, oktobar 2015.

SADRŽAJ:

APSTRAKT.....	2	ANALIZA PRAKTIČNOG RADA.....	131
UVOD.....	5	Ontološka razmatranja <i>Virtuelnih ogledala</i>	133
POETIČKI I TEORIJSKI OKVIR.....	16	Analiza arhetipskih simbola u slikama – objektima.....	159
Slika-objekat / funkcija prozora.....	19	Fenomenološki aspekti narativa igre.....	180
Metafora ogledala.....	23	Analiza muzike u <i>Virtuelnim ogledalima</i>	218
Pojam virtuelne stvarnosti.....	29	Poezijsko viđenje u audio-vizuelnim strukturama.....	228
Arhetipske slike.....	34	Vizibilni aspekti u poetici <i>Virtuelnih ogledala</i>	234
Mentalne slike.....	37	Konceptijski prikazi i izvđenje umetničkog projekta.....	243
Folklor kao oblik stvaranja.....	40	ZAKLJUČNA RAZMATRANJA.....	249
Fenomenologija igre.....	42	BIBLIOGRAFIJA I VEBOGRAFIJA.....	261
Integralna slika kao novi oblik.....	47	BIOGRAFSKI PODACI O AUTORU.....	266
Ambijentalna poetika.....	50		
Atemporalnost kao ontološka dimenzija dela.....	56		
Fenomen <i>čudesnog</i> u <i>Virtuelnim ogledalima</i>	60		
METODOLOŠKA RAZMATRANJA.....	71		
Hibridni metod primenjen u istraživanju.....	73		
Vizuelna antropologija kao kvalitativni metod rada.....	75		
Etnografska istraživanja folkloru.....	82		
Fenomenološki pristup istraživanju.....	88		
Empirijske metode.....	94		
Eksperimentalne metode u strukturanju dela.....	97		
Stvaralački proces i višemedijsko kompletiranje.....	112		

APSTRAKT

Projekat *Virtuelna ogledala – interdisciplinarna studija arhetipskih narativa u funkciji istraživanja fenomena čudesnog* predstavlja sintezijski umetnički rad koji integriše medijum slike-objekta, muzike i video instalacije, na način da preoblikuje javni izlagački prostor u ambijent virtuelnog događanja. Kao poetsko delo, osmišljeno u vidu intimističke postavke, uzima za predmet fenomen *čudesnog*, kao legitimnog činioca i doživljava stvarnosti u dejstvu prizora integralne slike, posredstvom prozora/portala i metaforom ogledala. Zasnovana na antropološkoj umetnosti, ambijentalnoj estetici, fenomenologiji oneobičavanja i poetici nevidljivog, *Virtuelna ogledala*, kao kontemplativni rad lirskog karaktera, uvode narative arhetipskih slika kao paradigmi i obrazaca ponašanja u otkrivanju esencijalnog (izvornog) kao krajnje instance promišljanja o skrivenim fenomenima ljudskog postojanja. Kroz uvođenje različitih oblika stvaranja (ples, folklor, ornament, ritual) u prostor umetničkog, tragaju za univerzalnim simboličkim kontekstom i višestrukim oblicima vizibiliteta.

Kao projekat istraživačko-analitičke preokupacije, *Virtuelna ogledala* odlikuje interdisciplinarnost u sferama umetnosti, filozofije, psihologije, kulturne antropologije, folkloristike i transkulturne estetike. Na koherentan način preispituju tradiciju i identitet umetnika kroz poreklo njegovih fascinacija, ostvarujući onirični karakter prizora kroz naglašenu aluzivnost numinoznih pojava, manjim ili više eksplicitnim asocijacijama na stečena saznanja i odnose prema konkretnim motivima i oblicima unutar višeslojne audio-vizuelne strukture. Istražujući pojam izvanvremenskog, sa akcentom na unutrašnji doživljaj prizora-fenomena, ovaj slojeviti višemedijski rad reaffirmiše ideju koja proističe iz naslućivanja *nevidljivog sveta*, jednom dubljom studijom prizora kao iluzionizma, slike kao inicijacije i praihvora stvari. *Virtuelna ogledala* se konstituišu kroz ontološke dimenzije: prostor, vreme, virtuelnost, metafizičko, arhetipsko i vizibilno, insistirajući na onim oblastima istraživanja u kojima individualno komunicira sa kolektivnim, preispitujući sposobnost sećanja i prepoznavanja *atemporalnog sopstva*. Superponiranjem niza disperznih i raznorodnih fragmenata nevidljivog i okružujućeg ambijenta, različitim vizurama narativa, metafizikom igre kao oneobičenja i mistifikacije stvarnosti, *Virtuelna ogledala* omogućuju posmatraču razotkrivanje nesvesnih poriva, doživljava ambivalentne prirode *čudesnog* kao oblika *mističkog* iskustva i dosezanja sveobuhvatnog.

Ključne reči: virtuelna ogledala; slika-objekat; ambijentalno; čudesno; integralna slika; prozor; arhetip; vizibilitet; tradicija; identitet; nevidljivo; atemporalno; mističko

Abstract:

The project *Virtual Mirrors- an interdisciplinary study of archetypal narratives aimed at inquiring into the wondrous phenomena* is a piece of art created by synthesis which integrates the painting -object medium, music and video-installation in such a way as to reshape public exhibition space into an ambience of a virtual event. As a piece of poetic art whose form is conceived as an intimistic solution it deals with the phenomenon of wondrous being its legitimate factor in experiencing reality by means of an integral picture projected through the window view/portal, applying the mirror metaphor. Based on anthropological art, ambient esthetics, phenomenology of demystification and the poetics of the invisible, *Virtual Mirrors* as a contemplative work of lyrical character, introduce the narratives of archetypal images as paradigms and patterns of behaviour in discovering what is essential (original) as the final instance in contemplating on the unrevealed phenomena of human existence. By introducing various forms of creativity (dance, folklore, ornament, ritual) into the sphere of art one quests for universal symbolic context and manifold forms of the visible.

Virtual Mirrors, a project of research-analytical preoccupation, are characterized by interdisciplinary approach in the spheres of art, philosophy, psychology, cultural anthropology, folkloristics and trans-cultural esthetics. The tradition and identity of the artist are re-examined in a coherent way through the origins of his fascinations, giving an oneiric character to a scene by means of accentuated allusiveness of numinous phenomena, with more or less explicit associations of acquired knowledge as well as through relations with specific motifs and forms within a multilayer audio-visual structure. Exploring the notion of the atemporal with an accent placed on the viewer's inner experience of the scene – phenomenon, this many-layer, multimedial work reaffirms the idea which arises from the conjecture upon an invisible world by a more in-depth study of the scene as an illusion, the study of the painting as the initiation and the original source of all things. *Virtual Mirrors* are constituted through ontological dimensions: space, time, virtuality, the metaphysical, archetypal and visible insisting upon those study areas in which it individually communicates with the collective paradigm, reexamining the ability to remember and recognize the atemporal self. By super positioning a series of disperse and different fragments of the invisible and surrounding ambience, by different narrative views, the metaphysics of the play as demystification and mystification of reality, *Virtual Mirrors* enable the viewers to discover their unconscious desires, experience ambivalent nature of the wondrous as a form of mystical experience and to reach the absolute.

UVOD

Doktorski umetnički projekat *Virtuelna ogledala: Interdisciplinarna studija arhetipskih narativa u funkciji istraživanja fenomena čudesnog u ambijentalnom umetničkom delu*, uzima za predmet fenomenologiju čudesnog u umetnosti, književnosti i narodnoj kulturi, kao legitimnog činioca doživljaja stvarnosti i elementa umetničkog u istraživanju arhetipskog i virtuelnog u domenu višemedijske prakse. Zasnovana na artikulaciji celine zatvorenog prostora kao sintezijskog ambijentalnog dela, predstavlja integralni umetnički rad koji aktuelizuje pojedine kulturološke prakse kao što su etnološka umetnost, igra, ritual, kontemplacija, umetničko vizuelno i muzičko stvaralaštvo, u kojima se otkriva prisustvo čudesnog. Oslanjajući se na postmodernističke metode transformacije, rekonstrukcije, reinterpretacije, uspostavljanja medijskih sinteza i drugih u okviru različitih vizura, narativa i kultura, teži integralnosti, višekontekstualnosti i transkulturnom u svom kvalitetu umetničkog.

Imajući u vidu promenljivost, kontekstualnost i temporalnost medijskih konvencija kao i složen, hibridni karakter savremene kulture, autor koristi višemedijsko izražavanje kako bi uključio širok spektar stvaralačkih metoda i pristupa zasnovanih na inovativnoj, eksperimentalnoj, neposrednoj ili posrednoj upotrebi analognih i digitalnih tehnika u korelaciji sa naučno-tehnološkim istraživanjima.

Osnovno tematsko polazište *Virtuelnih ogledala* predstavlja bavljenje čudesnim, pre svega kroz manifestacije integralnih narativnih slika koje pružaju specifičan naboj, izazivajući numinozne (nepredvidive, tajanstvene) efekte, izražene jakim osećajima. Predstavljajući jednu potencijalnu strukturu koja se aktivira kroz sinhronicitetne događaje (istovremenost zbivanja), povezujući unutrašnji i spoljašnji svet smislom, čudesno se kroz kolektivni imaginarijum arhetipskog poimanja, kao dubljeg percipiranja stvarnosti, otkriva u produbljivanju čulnosti utiska, nadpojavnim i unutrašnjim doživljajem prodora u “nepoznatu” realnost.

Istražujući ga kao pojam oneobičenog, svojstven umetničkom, iz ugla analitičke psihologije, fenomenologije i teorije umetnosti i umetničke prakse, kroz projektovane video sadržaje slika-objekata (prozora-ogledala) u percepciji i mistifikaciji arhetipskih predstava i prizmu folklornog oblika stvaranja i materije, autor otkriva mistična, onirična i neopipljiva svojstva, kao ontološke vrednosti u delu. Kroz predstave, misli i slike stvorene uobraziljom, u kojima se stvarnost pojavljuje u preuveličanom, tajanstvenom ili natprirodnom vidu, čudesno se ugrađuje u

najdublji sloj dela, zasnivajući poetiku *Virtuelnih ogledala* na jednoj vrsti tenzije između čudesnog i uobičajenog, neizvesnosti i izvesnosti, figuralnog i apstraktnog, sugestije i pokazivanja, iščekivanja i konfrontacije.

Zaokružujući svoju interdisciplinarnost kroz više sfera umetničkog i naučnog istraživanja, *Virtuelna ogledala* doprinose poimanju fenomena *čudesnog* upotrebom umetničkih, medijskih, motivskih i pomoćno-tehničkih sredstava u postizanju odgovarajuće atmosfere i ambijenta za priču posvećenu skrivenim oblastima ljudskog uma i duše. Funkcijom slike-prozora kao virtuelnog ogledala, ponire se u unutrašnju dimenziju bivstvujućeg, reflektujući arhetipove ljudskog staništa kao slike raspoznavanja, paradigmi i obrazaca ponašanja koji organizuju naše nesvesne psihičke procese. Ispitujući vremenske dimenzije, sa akcentom na unutrašnji doživljaj određenih fenomena, *Virtuelna ogledala* višemedijski slojevito reafirmišu ideju proisteklu iz naslućenog nevidljivog sveta, jednom dubljom studijom prizora kao iluzionizma – slike kao prouzročitelja stvari.

Pronalazeći inspiracije u dalekoistočnim umetničkim praksama: „pozajmljivanje prizora“ i „slika u slici“, kroz poimanje slike kao objekta inicijacije, sintezom zvučnog i vizuelnog medija, umetnik pokušava da postigne imaginativni (iluzionistički) kvalitet dela, uvođenjem virtuelnog zbivanja u aktuelni prostor prozora, posredstvom funkcije rama, *perargona* Žaka Deride (Jacques Derrida). Ukidajući granice između projektovane i statične (postojeće) video slike na prozoru, teži da ostvari simulaciju virtualnog ogledala kao projektivnog polja ili „portala“ koji posmatrača treba da uvede u „onostrano“, čime se ostvaruje fenomenološki oneobičen i višedimenzionalan karakter. Metafora ogledala kao samoreflektujuće svesti i prikaza nestvarnosti pojavnog u *Virtuelnim ogledalima* prezentuje se u svom višeznačnom događanju, poput projekcija transcendentnih fragmentarnih prizora i raznolikog razotkrivanja „krhke“ pojavnosti sveta u jednom novom sloju značenja, koje poziva na samoispitivanje subjekta (recipijenta).

Motiv „prozora sa pogledom“, kao otvora (portala) ka unutrašnjem, intuitivnom prostoru, otvara mogućnost preispitivanja funkcije slike kao medija, ulaženjem u njeno višeznačno poimanje i postavljanje pitanja samog umetničkog dela kao konačnog predmeta ili forme. „Prozori – portali“, izloženi u vidu intimnog ambijenta, u koncepcijskom smislu predstavljaju mogućnost za inicijaciju ili dosezanje totaliteta, pozivajući

recipijenta, kao prolaznika, na reviziju proteklog i otkrivanje *izvornog* kao krajnje instance traganja i preispitivanja različitih fenomena ljudskog postojanja. Pronicanje u jednu dublju sliku sveta i pojava nekog “izgubljenog (zaboravljenog) vremena”, naglašava u umetnosti autora težnju da iskorači iz postojećih merila i poimanja, povrati smisao i blaženstvo početaka, vrati “davno izgubljenoj postojbini”, korenima, arhetipskom, kosmičkoj prirodi.

U umetničkom smislu, efekat *čudesnog* postiže se kroz naglašenu aluzivnost projektovanih figura i situacija, prizivanje tradicije kroz manje ili više eksplicitne asocijacije na prethodna (stečena) saznanja i odnos prema konkretnim motivima (vojvođanski *kibic-fenster*, ogledalo, točak za pređenje, oblaci, voda, obredni ples, mitske ladarice i ostalo) i kroz varijacije, napetost, oneobičenja i iznenađenja proizvedena poigravanjem sa očekivanjima gledaoca (slušaoca). Vidokrug očekivanja stvara se redosledom i potencijalima značenja koji proističu iz izbora, organizacije i povezanosti motiva koje recipijent u delu susreće kao i umetničkim (jezičkim) postupcima kojima su ti motivi učinjeni znakovitim. Shvatajući *čudesno* kao element zapleta, karaktera ili ambijenta koji odstupa od realističnog i uobičajenog, naglašavanjem pojedinih detalja radi veće slikovitosti, umetničko istraživanje autora ima za cilj da predstavi fragmente, sećanja, beleške, osvrtne i komentare, kako na detalje iz sopstvenog života, tako i na kulturu (podkulturu) koju komentariše i locira kao poseban totalitet, sastavljen iz niza disperznih i raznorodnih fragmenata okružujućeg ambijenta. Tragajući za novim mogućnostima čovekovog dubljeg saznavanja sveta, univerzalnim simboličkim značenjima, *Virtuelna ogledala* upućuju na pluralizam svetova i njihova prožimanja, uspostavljanjem različitih vizura, narativa i formacija u relacijama mikro-makro, lokalno-globalno, aktuelno-virtuelno, tradicionalno-moderno.

Oslanjajući se na intuiciju, bitnog činioca stvaralačkog procesa, autor se pozabavio metafizičkim aspektima zastupljenih elemenata u delu, kao što je imaginarni ambijent slike, prozor-ogledalo, zvučna forma, folklorni ples, simbol kruga, posebno arhetipskim predstavama (narativima) *Predaka, Sveta, Lude, Točka, Ladarica, Deteta, Duha* i drugih nevidljivih čovekovih entiteta i unutrašnjih podsvesnih sila, u ovom kontekstu kao vizibilnih spoznaja. Prozor – ogledalo/portal, u funkciji je ispitivanja odnosa prostorno-vremenskih komponenti, mehanizama

sećanja i prepoznavanja, pitanja stvarnog zbivanja, percepcije prizora, sinestezijske i metarelacije u dejstvima medija na čula. Ovim koherentnim činiocima traga se za esencijalnim i dubljim smislom umetničkog dela.

U tehnološki osavremenjenom medijskom okruženju, koje nudi nove mogućnosti različitih uodnošavanja, primenom digitalnog, simultanog i interaktivnog medija, kao sve češćih umetničkih praksi, *Virtuelna ogledala* imaju potencijal ostvarivanja u okviru novih proširenih medijskih struktura. Tako se ona mogu poimati u kontekstu sintezijskog, multimedijalnog, analogno-digitalnog, otvorenog ili transmedijskog, u različitim vizuelnim, zvučnim i perceptivno pokretnim konstelacijama, kao interaktivno umetničko delo, video instalacija, ambijentalno delo (environmental art), vizuelna – zvučna holografija ili poezija (vokovizuel).

Kroz poetsko-intimistički pristup, u kome slika umetnikovog unutrašnjeg bića postaje ogledalo kolektivnog prepoznavanja, *Virtuelna ogledala* pomeraju granice klasične slike, funkcijom redimejda. Slika-prozor postaje ogledalo kao polje projekcije gde fragmenti (odrazi) figura i ambijenata (arhetipova), uspostavljaju među sobom jedan vid komunikativne estetike, kao dijaloga i igre povezivanja narativa i simbola u jednu višeslojnu simboličku konstelaciju. U tom smislu *Virtuelna ogledala* refleksijom, odnosno projekcijom pokretnih formi na objekat (sliku – prozor), ostvaruju integralnost u različitim vizuelnim i zvučnim kombinacijama, u kojima recipijenti postaju medijatori (posrednici) u sintezi novih zvučnih i vizuelnih rešenja unutar ambijentalne celine (aktiviranjem više od jednog objekta – prozora). Na taj način, nelinearno, uspostavljaju nove integralne pokretno-vizuelne celine u simultanosti dva ili više video kanala, učestvuju u metamorfozi zvučnog ambijenta, doprinoseći karakteru *otvorenog dela*.

U postizanju virtuelnog, odnosno simuliranog kretanja figura (aktera) u poljima prozora, koja se u radu autora pojavljuju u dijalektičkoj vezi fizičkih i medijski prenesenih slikovnih prostora, pitanje metafore ogledala i ogledanja kroz izobličujuću pojavnost, ostvaruje se kao višemedijski događaj koji aktivira sva čula u jedinstvenu višemedijsku celinu. Ambijentalnost kao virtuelno (imaginarno) polje dela koje skupa sačinjavaju slike, motivi i teme u sloju prikazanih predmeta, može se u ontologiji *Virtuelniho gledala* koncipirati na više nivoa prisutnosti: u prvom kao prostor slike-objekta koji nas poziva na kontemplativni način promišljanja, dovodeći nas u određeni (specifičan) emocionalni odnos;

u drugom kao prostor koji nastaje u projektovanju narativnih vizija kao višeslojan ambijent “mešane stvarnosti”; u trećem kao prostorna dimenzija muzičke linije, gde se smenjivanjem i integrisanjem više zvučnih narativa menja i čulni (senzorno-perceptivni) karakter dela, promenom atmosfere (tona) dela; u četvrtom kao ambijentalni kontekst izložbenog prostora u jedan *posvećeni* prostor (međuprostor) posredstvom prozora-ogledala kao polja inicijacije u kome se poziva recipijent na interaktivnost; i na kraju, u petom nivou, kao ostvarenje sveukupnog (total art), prožimanjem vizuelno-zvučnog, scenskog i dramskog ambijenta u simultanosti unutrašnjeg i spoljašnjeg, vidljivog i nevidljivog, aktuelnog i virtuelnog, mikro i makro, pokretnog i statičnog, fragmentarnog i sveukupnog.

Predstavljajući pisani rad kao istraživačko-metodološki produkt, poetički i teorijski okvir autor započinje kontekstom slike-prozora i funkcijom rama kroz studiju Žaka Deride (2001), nadovezujući se na metaforu ogledala i paradigmu ogledanja kroz funkcije sećanja i prepoznavanja u okviru transkulturne i fenomenološke estetike Dušana Pajina (2006), razmatrajući i stadijum ogledala francuskog psihoanalitičara Žaka Lakana (Jacques-Marie-Émile Lacan). Istražujući granice u produbljivanju čulnosti utiska, kroz studije slučaja savremenih umetničkih praksi, kao odnosom virtuelnog i realnog, osvrće se na pisani rad Koste Bogdanovića (2005) i Olivera Graua (Oliver Grau) (2003), u okviru kojih autori istražuju moderne aspekte virtuelne umetnosti, ispitujući termin *slike – prizora* u svetlu virtuelnih okruženja simuliranih pomoću kompjutera kao i bitnog odnosa ljudi prema slikama, pokazujući na koji je način prisutan u starim i novim medijumima opsene.

Iz ugla analitičke psihologije Karla Gustava Junga (Carl Gustav Jung) (2001) (1996), autor se pozabavio aktuelnizovanjem arhetipskih slika kao kolektivno nesvesnih predstava i okosnica *Virtuelnih ogledala*, ali i komparativnog istraživanja arhetipskog u delu *Jung i Tarot*, američke autorke Seli Nikols (Sally Nicholls) (2005), koja multikulturalno istražuje arhetipsku pozadinu likovnih simbola na primeru *Velikih Arkana* Vajtovog i mnogih drugih drevnih i savremenih špilova Tarota, prikazujući kako je Jung u Tarotu pronašao moćno oruđe u veličanstvenoj avanturi razotkrivanja tajni nepreglednih unutrašnjih svetova kolektivnog duha i vođenju duše do Jedinstva i Slobode. Pojam mentalnih slika kroz materiju i memoriju slike kao i pojam i značenje vremenskih slika, umetnik istražuje u delu *Žil Delez i slike*, grupe autora Fransoa Dosa i Žan-Mišela Frodona (François Dosse et Jean-Michel Frodon) (2011), kroz dijalog Bazena (André Bazin) i Bergsona (Henri

Bergson) u tumačenju istih, aktuelizujući pitanje prošlosti (uspomene, sećanja, zaboravljenog, potisnutog) u kontekstu sadašnjeg zbivanja, kao paralelnih dimenzija koje koegzistiraju u *Virtuelnim ogledalima*.

Inkorporiranjem folklora kao oblika stvaranja u poetsku strukturu dela, autor objašnjava njegov doprinos u savremenoj umetničkoj prasi, kao celovitog koncepta iz koga preuzima znake i komponente. Podrazumevajući njegovu kvalitativnu metamorfozu u transformaciji i reinterpretaciji istog u pozajmljivanju plesa, pesme ili druge vizuelne ili zvučne manifestacije, pronalazi kolektivne ontološko-estetske, kosmološke, teološke i druge univerzalne obrasce i simbole. U poglavlju „Fenomenologija igre“ posebnu pažnju posvećuje motivu ritualne igre, kroz studiju holandskog istoričara umetnosti prve polovine dvadesetog veka Johana Hojzinga (Johan Huizinga) (1992), etnokoreologa Olivere Vasić (2004), kulturologa Sretena Petrovića (2011) i Dragana Čalovića (2011) i metafiziku plesa kroz filozofiju umetnosti Dušana Pajina (2007) u kontekstu modernog vizuelnog i muzičkog jezika, kao jednog od načina za inicijacijom i dosezanjem totaliteta, oneobičavanja stvarnosti u formacijama univerzalnih kružnih simbola, nadovezujući se na filozofiju Eugena Finka u delu Milana Uzelca (1984). Baveći se fenomenološkim aspektima istraživanih plesnih uzoraka (*drmeš*, *šetano kolo*, *dučec* i druga) s panonskih područja Moslavine i kajkavske Posavine (Središnja Hrvatska), kao i njihovim vizuelizacijama u sklopu *Virtuelnih ogledala*, autor iste razmatra kroz etnološke, etnokoreografske i estetske studije hrvatskog folkloriste Gorana Kneževića (2005; 2009) i etnologa Slavice Moslavac (2008), naznačavajući funkciju *forme mistike* Koste Bogdanovića (2007) kao vizibilne spoznaje u plesnom izvođenju. U okviru pojma *otisak igre* kroz koji ispituje i vremensku komponentu „večnog momenta“, umetnik izlaže analizu američkog istoričara i kritičara moderne umetnosti Majkla Frida (Michael Fried) (1967) koji ističe zadatak modernog umetnika da posmatrača izvede izvan svakodnevnog temporalnosti. Pristupajući komparativnoj analizi slovenskog folklora (posavskih i podgrmečkih plesova) sa tradicionalnim dalekoistočnim plesnim teatrima i revolucionarnim koreografskim ostvarenjem Vaclava Nižinskog (Вацлав Фомич Нижинский) *Posvećenje proleća*, kroz dijalog britanskog dramatičara i scenariste Ronalda Harvuda (1998), autor predočava univerzalne, transkulturne principe sadržane u ritualno-obrednim igrama kao i značaj ekstatičkog u plesu.

Uvodeći pojam integralne slike Aleksandra M. Đurića (2001), autor se pozabavio dubinskom strukturom iste kroz višeslojnu i simultanu sliku, primenjenu u *Virtuelnim ogledalima*, dovođenjem u korelaciju pojedinačnih mikro-makro narativa i simboličkih predstava u novi oblik integralne celine. Nadovezujući se na muziku kao formu i ambijent, kroz studiju Mišel Difrena (Michel Dufrenne) (1989) i Suzan Langer (1967), polazi od hipoteze da se određeni muzički sklopovi (frazе) mogu tretirati kao zvučni narativi koji oslikavaju morfologiju sećanja jer unutrašnji fizički i duhovni život poseduju formalna svojstva slična svojstvima muzike. Pojam metarelacija i sinestezijske transpozicije autor sagledava u okviru analize muzičkih aspekata *Virtuelnih ogledala* kao i razmatranja iste u sklopu *vokovizuela* Vladana Radovanovića (1987). U okviru poetske zvučne strukture, predstaviće ontološke karakteristike muzičkih kompozicija koje je upotrebio u integrisanju dela, vokalne izvedbe lirskih obrednih pesama *Bratec kosi livadu zelenu* i *Gore, gore sončece* hrvatskog folklornog ansambla *Lado*, temu *Story of the Bride and Groom* iz filma Nila Džordana (Neil Jordan) *Kompanija vukova* (*The company of wolves*) britanskog filmskog kompozitora Džordža Fentona (George Fenton) i autorsku elektronsku instrumentalnu kompoziciju.

U okviru ambijentalne poetike dela autor predstavlja kontekst *Virtuelnih ogledala* kao environmentalnog okruženja intimističke poetike i ambijentalne estetike, percipirajući ga kao antropološko umetničko delo u otkrivanju različitih oblika vizibiliteta (mitsko, kosmogonijsko, animističko-totemsko, personifikacijsko-alegorijsko i drugo) kroz audio-vizuelne transformacije, poetiku vizibilnog Koste Bogdanovića i ambijentalnu estetiku Istoka Dušana Pajina.

Tragajući za iščezlim vremenom, kroz istoimeno delo francuskog romanopisca i esejiste Marsela Prusta (Marcel Proust) (1983), kod koga se naznačava povezanost iskustva prošlog i sadašnjeg u značenju zaustavljanja vremena i njegovog izdvajanja u tzv. „čisto stanje svesti“, autor postavlja pitanje atemporalnosti kao egzistencijalne i ontološke dimenzije *Virtuelnih ogledala*. U cilju dosezanja transcendentnog i *okeanskog osećanja*, kroz komparativnu analizu kašmirske meditacije, američkih transcendentalista i Andrićevih “blaženih trenutaka” u *Znakovima pored puta*, kroz tumačenje Dušana Pajina (2006), stavlja akcenat na izmeštanje realnog prizora iz vremenskog kontinuuma u kontekst izvanvremenskog, ispitujući odnose među vremenskim komponentama, istražujući i funkciju određenih simbola kao što je *mandala*,

točak, *kosmička igra* kao otisak (trag) u vremenu. Na primeru fotografije kao sredstva „hvatanja“ tragova, umetnik se pozabavio esejima o ontologiji fotografije Suzan Sontag (2009) i Rolana Barta (2004), ispitujući pojam *traga u vremenu* na studiji slučaja američkog fotografa prve polovine XX veka, Vokera Evansa.

U ontološkom i psihoanalitičkom pristupanju istraživanja fenomena *čudesnog*, autor konsultuje pojedine autore koji su se bavili *čudesnim* iz ugla etnologije, psihologije, teorije književnosti, istorije umetnosti, filozofije i fenomenološke estetike: studije etnologa bečkog instituta za evropsku etnologiju Berna Rajkena (Bernd Rieken) (2005), ruskog filozofa i metafizičara Pjotra Demjanoviča Uspenskog (Пётр Демьянович Успенский) (1990, 2007), francuskog pisca i lekara Pjera Mabija (Pierre Mabille) (1973), rumunsko-američkog istoričara, književnika i filozofa Mirča Elijade (Mircea Eliade) (1983), francusko-bugarskog filozofa Cvetana Todorova (1987), srpskog likovnog kritičara, vajara i teoretičara vizuelnih umetnosti Koste Bogdanovića (2005), hrvatskog teoretičara Aljoše Pužara (2007) i francuskog pisca i lekara Pjera Mabija (1973). U osnovnoj koncepciji autori istražuju fenomen *čudesnog* (*numinoznog*) kao manifestacije i elementa religije, umetnosti i života, poniranjem u nepoznatu realnost i njegovu ambivalentnu prirodu opčinjavajućeg i sablasnog, kao specifičnog doživljaja stvarnosti i osećaja kod čoveka, suočenim s transcendentnim i nepoznatim.

Kao neophodnu sponu između teorijskog znanja i završenog višemedijskog dela, autor predstavlja čitav metodološki postupak koji obuhvata proces nastajanja *Virtuelnih ogledala*, kroz hibridni i eksperimentalni metod primenjen u istraživanju, studiju i analizu znanja i veština akumuliranih u različitim umetničkim i kulturnim disciplinama (slikarstvo, fotografija, muzika, video umetnost, ambijentalna estetika, etnološka umetnost). Insistirajući na interdisciplinarnosti, stilskoj konciznosti i jedinstvu uz (samo)ispitivanje i preispitivanje u okviru hibridnog metoda kao savremene interdisciplinarne studije, autor predstavlja korespondenciju između etnografskih metoda, kao kvalitativnih vizuelno-antropoloških istraživanja kulturoloških aspekata određenih lokaliteta u ispitivanju tradicije, zatim fenomenološki metod, kroz kabinetski rad i empirijske metode u umetničkoj praksi, primenjene u istraživanju određenih simbola, formi, artefakata, materijalne kulture i arhitekture, pokretnih, vizuelnih i zvučnih manifestacija i drugih. Kroz eksperimentalne metode sprovedene u strukturisanju dela, predstaviće šematske i

grafičke prikaze različitih tehničko-tehnoloških i montažnih postupaka u okviru više softvera na polju video slike i zvuka, kao i realizaciju slika-objekata i instalacija. Metodologiju rada izložiće kroz celokupni stvaralački proces, izvođenje i realizaciju dela od predprodukcije, produkcije, postprodukcije, do pripreme završnog projekta za izlaganje.

U komparativnoj analizi, kroz studije slučaja modernih i savremenih umetnika (Džozefa Kornela, Aniša Kapura, Bila Vajole, Toni Orslera, Dženet Kardif, Džordža Bures Milera i drugih), autor će pozicionirati sopstvena umetnička istraživanja i poetiku u odnosu na značajna imena svetske umetničke scene i njihov tematski i istraživački pristup, pre svega na polju trodimenzionalne umetničke forme, ambijentalne instalacije i savremene digitalne tehnologije. U okviru ontolško-fenomenoloških razmatranja *Virtuelnih ogledala*, obuhvatiće sve aspekte, pojmove, motive i simbole koji ulaze u polje rada, kroz studioznu analizu formi i sadržaja, zastupljenih medijskih linija, poetika i koncepata.

Govoreći o rezultatima i opravdanosti umetničko-istraživačkog projekta, *Virtuelna ogledala* imaju za cilj da doprinesu značaju imaginativne i ambijentalne umetnosti u ispitivnju specifičnosti različitih fenomena, dovodjenjem u određene relacije, njihovog povezivanja i uključivanja u umetničko delo, proširivanjem medijskih granica i sinteza, kao i razumevanju transkulturnih saodnošavanja u komparativnoj estetici i umetnosti analitičke i interdisciplinarne preokupacije. Metodom izmeštanja tradicionalnog oblika stvaranja, kao što je folklor, u savremeni umetnički koncept, autor predočava jedinstvene umetničke i duhovne vrednosti koje, kroz artefakte, kostim, ornament i vizuelizaciju plesa otkriva u procesima nastajanja, zbivanja i doživljaja forme i sadržaja, likovnosti kompozicija, ritualu, plesnom zanosu. Prenošanjem folkloru iz jednog konteksta u drugi, u kome ove pojedinosti u vidu fragmenata, isečaka i narativa, egzistiraju u novom obliku, od značaja je za proširenje same kulturološke prakse.

U *Virtuelnim ogledalima*, kao delu koje ostvaruje karakter lirskog intimizma, kako u muzičkim stilskim formama, tako i u slikovnim narativnim vezama, umetnik nastoji da pomoću medija proizvede visok stepen osećanja uranjanja, prisutnosti, odnosno utiska da se posmatrač upravo nalazi na mestu *čudesnog* zbivanja, arhaične i mitske dimenzije sveta, nesvakidašnje i oneobičene stvarnosti, što se može pojačati interakcijom sa na izgled „živim“ okruženjem u vidu kretanja projektovanih figura kroz više video polja unutar objekata (slika-prozora),

prelaženjem iz jednog u drugo polje. S obzirom da je po sredi jedan oblik proširene video instalacije u kojoj se otkrivaju pojedinosti prostora umetničkog privida kao i preobražaj koji izazvaju savremeni (digitalni) mediji koji imaju trajne posledice na unutrašnje ustrojstvo odnosa umetnik – rad – posmatrač, kao suštinska vrednost postavlja se pitanje fenomenologije slike, njena medijska svojstava i mogućnosti. U tom kontekstu, *Virtualna ogledala* pokazuju da, univerzalnim jezikom prepoznavanja i izražavanja kroz aktuelni medijski pristup, naizgled jednostavan motiv prozora, kao metafore slike ka unutrašnjem intuitivnom prostoru, menja percepciju o slici kao jednoznačnoj i konačnoj formi. Na taj način, kod posmatrača se podstiče višeslojnost u sagledavanju dela, otkrivaju metafizička svojstva narativa, a sa druge strane, *Virtualna ogledala* ukazuju na važenje i vrednost određenih kulturnih fenomena, u čijoj se dubinskoj strukturi, posredstvom komunikativne estetike, pronalazi vrednost *neopipljivog* kao bitan ontološki korelativ.

Pitanje stvarnog zbivanja u *Virtualnim ogledalima* podčinjeno je pokretu i konstantnoj promeni. Umetničko stvaranje u ovom pogledu odlikuje se transformacijom i ponovnim pravljenjem predmeta (rekontekstualizacijom), igrom s referencama, geografskim pomeranjem, kulturnim vezama. Kao umetničko delo koje se bavi neprolaznim stvarima, osvajajući polje stvarnosti, *Virtualna ogledala* imaju spajajući karakter – ona povezuju kulture, fragmente i prizore odvojene u vremenu i prostoru koje ujedinjuje slikom (ekranom – posrednikom). Predstavljaju pokušaj da se iz ugla različitih umetničkih praksi na koegzistentan način artikuliše i medijski uobličeni narativ kroz iluzionizam slike i virtualno zbivanje koje pred publiku postavlja krajnja ontološka pitanja, kao ideje da čovek ima neku trajnu i zasebnu suštinu koja služi kao osnova lične odgovornosti.

Kao otvoreno delo, *Virtualna ogledala* poseduju više mogućnosti čitanja, pristupanja, uspostavljanja novih sinteza, kao i više mogućnosti prezentovanja i preoblikovanja izlagačkog prostora, proširivanja sfera, koncepata i medija u kojima se realizuju. U svojoj prirodi naglašavaju eksperimentalnost, inovativnost, ekspanzivnost, potrebu za uodnošavanje idejnih, estetičkih, emotivnih, pokretno-perceptivnih, materijalnih, prostorno-vremenskih i drugih aspekata.

POETIČKI I TEORIJSKI OKVIR

U okviru ovog poglavlja biće izloženi pojmovi koji konstituišu „Virtuelna ogledala“, način na koji se povezuju i integrišu u višemedijsku funkcionalnu celinu; pre svega kontekst slike-objekta i funkciju rama koji sliku prozora pretvara u polje ogledala za „prizivanje vizija“, postavljajući značaj funkcije „parergona“ Žaka Deride (2001). Pozivajući se na starokineske prakse ambijentalne estetike, tzv. „pozajmljivanje prizora“ i „slike u slici“ autor pokušava da pozicionira funkciju istih u postizanju virtuelnog zbivanja koje se odigrava u polju prozora-ogleda. U okviru fenomenologije ogledala, gde se otvara pitanje nedostupne stvarnosti kroz studiju fotografije Rolana Barta (2004), ali i metafore samoreflektujuće svesti i razobličenja pojavnosti, pozabavio se pitanjem produbljivanja čulnosti utiska kroz iluziju refleksija i odraza, ali i funkcijama sećanja i prepoznavanja prema fenomenologiji ogledala Dušana Pajina (2006). Uz višemedijsko vezivanje i kontekst ambijenta, postavlja pitanje odnosa virtuelnog i realnog, osvrtom na tekstove Koste Bogdanovića (2005) i Grau Olivera (2008), gde autori istražuju moderne aspekte virtuelne umetnosti, ispitujući termin slike, prizora u svetlu virtuelnih okruženja simuliranih pomoću kompjutera kao bitnog odnosa ljudi prema slikama.

Kroz sadržaje Virtuelnih ogledala koje predstavljaju arhetipske slike u vidu narativa, umetnik se pozabavio pitanjima arhetipova kao kolektivnog nesvesnog iz ugla analitičke psihologije Karla Gustava Junga (2001), s obzirom da čine okosnicu ovog rada, predstavama narativa u vidu univerzalne arhetipske simbolike. Funkciju mentalnih slika kroz materiju i memoriju slike kao i pojam vremenskih, predstaviće u delu Žil Delez i slike (F. Dos i Ž.M, Frodon, 2011), kroz dijalog Bazena i Bergsona u tumačenju istih, kako bi obrazložio ideju da je sadržaj misli (mentalna slika) iste prirode kao i stvari koje postoje u svetu, odnosno, da postoji homogenost između ovih.

Preuzimanjem folkloru kao oblika stvaranja u okviru projekta, autor predstavlja njegov značaja u „Virtuelnim ogledalima“ kao celovit koncept iz koga preuzima znake i komponente, podrazumevajući i njegovu kvalitativnu metamorfozu u transformaciji i reinterpetaciji istog u preuzimanju plesa, pesme ili druge vizuelne manifestacije, u kojima pronalazi kolektivne ontološko-estetske, kosmološke, teološke i druge univerzalne obrasce i simbole. U delu „Fenomenologija igre“ posebnu pažnju posvećuje motivu ritualne igre, kroz studiju holandskog istoričara umetnosti prve polovine dvadesetog veka Johana Hojzinga (Johan Huizinga) (1992), etnokoreologa Olivera Vasić (2004), fenomenologiju igre kulturologa Sretena Petrovića (2011) i Dragana Čalovića (2011) i metafiziku plesa Dušana Pajina (2007) u kontekstu modernog vizuelnog i muzičkog jezika, kao jednog od načina za inicijacijom i doseganjem totaliteta, metafizike i oneobičavanja stvarnosti u formacijama univerzalnih kružnih simbola, nadovezujući se na fenomenologiju igre Eugena Finka (1984). U

okviru fenomena „otiska igre“ kroz koji ispituje i vremensku komponentu „večnog momenta“ autor izlaže analizu američkog historičara i kritičara moderne umetnosti Majkla Frida (1967) koji ističe zadatak modernog umetnika da posmatrača izvede izvan svakodnevnog temporalnosti.

U okviru ambijentalne poetike dela autor predstavlja kontekst Virtuelnih ogledala kao environmentalnog okruženja intimističke poetike i ambijentalne estetike, percipirajući ga kao antropološko umetničko delo u otkrivanju različitih oblika vizibiliteta kroz poetiku vizibilnog Koste Bogdanovića (2007) i ambijentalnu estetiku Istoka Dušana Pajina (1998).

Ispitujući pojam integralne slike Aleksandra M. Đurića (2001) autor se pozabavio dubinskom strukturom iste kroz višeslojnu i simultanu sliku kao novog oblika. Prema Đuriću, potpuni smisao vizuelnih prizora ili pojave otkriva se tek u diskursu, relacijom nekog prizora – pojave sa drugim srodnim ili različitim prizorima – pojavama.

Kroz „Traganja za iščezlim vremenom“, francuskog romanopisca i esejiste Marsela Prusta, u kome se naznačava povezanost iskustva prošlog i sadašnjeg u značenju zaustavljanja vremena i njegovog izdvajanja u tzv. „čisto stanje svesti“, autor postavlja pitanje atemporalnosti kao ontološke dimenzije dela, izmeštanjem prizora slike iz vremenskog kontinuuma u kontekst večnog trajanja. U okviru ovog izlaganja pokušaću da dovedu u komparativni odnos značenje privilegovanih Prustovih trenutaka sa dragocnim Andrićevim pet minuta predaha u „Znakovima pored puta“ i okeanskog osećanja Dušana Pajina na primeru američkih transcendentalista, kako bih pozicionirao značaj imaginacije, sećanja i prošlosti, kao bitnih činilaca doživljaja opažanja i uživanja u lepoti kao kontemplaciji, u odnosu na sadašnjost, ističući značaj „estetičkog puta“ kao istinskog životnog poziva, imanentog, navedenim autorima.

Dubinskim pristupanjem „čudesnom“, kao kolektivnom imaginarijumu, autor konsultuje pojedine autore koji su istraživali ovaj pojam iz ugla etnologije, psihologije, književnosti, teorije, filozofije i fenomenološke estetike, kako bi potkrepio tezu o vrednosti neopipljivog i ambivalentnog u prirodi čudesnog, kao specifičnog doživljaja prodora u nepoznatu realnost, kroz komparativnu analizubečkog etnologa Bernda Rajkena (2005), srpskog historičara umetnosti, vajara i teoretičara vizuelne kulture Koste Bogdanovića (2007), hrvatskog teoretičara Aljoše Pužara (2007), ruskog filozofa i metafizičara Pjotra Demjanovića Uspenskog (1990, 2007), rumunsko-američkog historičara, pisca i filozofa Mirča Elijade (1983), francusko-bugarskog filozofa Cvetana Todorova (1987) i francuskog pisca i lekara Pjera Mabija (1973).

Sve forme viđene u uobrazilji poreklom su iz iskustvenosti vizuelnog opažanja i razumevanja opaženog iz nekog individualnog ili kolektivnog iskustva uočavanja sveta prirodnih ili veštački stvorenih oblika. Prema Kostu Bogdanoviću značenja prideva *visuel/visuelle* – vidljiv, odnose se na sposobnost gledanja, sliku, otisak, vidnu osetljivost, vizuelno pamćenje, a u najnovijim značenjima i na vizuelno objavljivanje predstava uopšte u raznim vizuelnim posrednicima, kao što su ekran, plejer, reklamni slogan, slika i drugi. Sve to upućuje na činjenicu da same reči *visuel* i *visuelle* nose u sebi znatno šira značenja od pojma videti. (K. Bogdanović, 2007: 8) Kao što je proučavanje poezije nepotpuno bez razumevanja jezika proze, tako se i proučavanje vizuelne umetnosti sve više dopunjuje istraživanjem lingvistike vizuelne slike. Uveliko vidimo obrise ikonologije koja ispituje funkciju slika u alegoriji i simbolici, njihovu vezu s onim što bi mogli da nazovemo *nevidljivim svetom ideja*. Način na koji se jezik umetnosti odnosi na vidljivi svet toliko je očigledan istovremeno i toliko tajanstven da je i dalje uglavnom nepoznt svima osim samim umetnicima koji se njime koriste.

Slika kao praizvor stvari, bića i vremena, za autora je ogledalo u kome se otkriva ono nedohvatljivo i nepojamno. Kroz upisivanje forme u trajanje, slika poziva na reviziju naših stavova nasleđenih od poetske tradicije i estetike, počevši od pitanja dela kao konačnog predmeta ili forme. Kao narativ ili neku vrstu ogledala u kome možemo da pronađemo nas same, izmeštene izvan vremenskog konteksta, sliku je nemoguće pojmiti kao umetnički doživljaj, a da se ne pozovemo na tajnu kao i mistički doživljaj ekstatičnog. U slikarstvu u kome se narativ obraća gledaocu u potrazi za nedohvatnim, „čudesnim“ prizorom i osećanjem duše, imanentna priroda subjekta otvara prodor u nesvesno, otkrivajući ono što je priroda onostranosti – neizrecivo. U želji za otkrivanjem novog stvaralačkog potencijala autora u domenu vizuelne sfere, započevši istraživanje trodimenzionalne stvarnosti ¹slike i njenog ambijentalnog karaktera, proistekla je potreba da slika, kao prizor, treba da zaokupi

¹ Aleksandar M. Đurić, *Simultano oko*: Trodimenzionalna stvarnost sadrži mnoštvo dvodimenzionalnih preseka i otuda je njena snaga znatno veća od snage svakog posebnog preseka. Koristi perspektivu da bi omogućila neraspadljivost celine. Dvodimenzionalni preseki nekakve trodimenzionalne stvarnosti projekcijom se ponovo vraćaju u presek

posmatrača, prostornim uvođenjem u polje vizibilne stvarnosti. Tako je nastala ideja da slika izađe iz standarnog formata i kroz svojevrsan ram koji treba da predstavi prozor slike, ali i integralni deo njenog prizora, zađe u treću dimenziju, čime dobija novu pojavnost i karakter. Postaje objekat, „predmet inicijacije“, redi mejd, slika – ogledalo, slika – portal, slika – prozor itd. Dodajući još jedan karakter slici kao prozoru sa pogledom², autor pokreće i pitanje njenog medija i mogućnosti višeznačnog sagledavanja.

Slika-objekat³ kao vid proširenog medija u okviru jednomedijskog likovnog izraza, polazna je ideja koncepcije *prozora sa pogledom* kao projektivnog polja kroz metaforu ogledala u vidu tragova u vremenu koja se u vidu arhetipskih narativa na površini platna emituju (video projekcijom) kao otisci (tragovi) iz života u vidu fragmentarnih situacija, podstičući recipijenta na prepoznavanje i identifikaciju sa onim što vidi, navodeći istog na razmišljanje o okviru sopstvenog života. Razmatrajući funkcionalne aspekte slike, posmatrajući je kao medij i model u sklopu višemedijske ambijentalne celine, autor primenjuje pojedine specifičnosti i prakse koje su bile poznate u istoriji slikarstva ali i filozofiji umetnosti i estetici Istoka i Zapada kao, takoreći, određena načela kojih su se držali pojedini umetnici radi produbljivanja utiska čulnosti, ali i doprinošenju novog pogleda na odnos stvarnog i nestvarnog kao ontoloških vrednosti umetničkog dela. Imanentne ovom projektu u kome slike predstavljaju objekte – *prozore sa pogledom*, prakse: „pozajmljivanja prizora“⁴ i „slike u slici“⁵ poslužile su kao efekat virtuelnog zbivanja koje

koji uverljivo dočarava realnost. Perspektivu treba shvatiti u smislu realnog viđenja, a presek perspektiva kao novi element plastičkog jezika na kome se zasniva dubinska struktura.

² Aleksandar M. Đurić, *Simultano oko*: Slikarstvo modernizma iznova je osvojilo poziciju u kojoj umetnička slika nije *pogled kroz prozor*, već *prozor s pogledom*. To znači da je uočena i prihvaćena razlika između gledanja i viđenja. Viđenje podrazumeva i svest o viđenom.

³ Izlazi iz okvira klasične slike. Osmišljena kao naslikani objekat (prozor) na određenoj površini, izrezbarena po formi koju oponaša; postaje deo ambijentalne celine koju gradi, ulazeći na izvestan način u prostor, stvarajući iluziju trodimenzionalnosti.

⁴ Dušan Pajin, *Filozofija umetnosti Kine i Japana*:(iz pejzaža za neki enterijer; uhodana i omiljena praksa u Kini, tzv. *chien-ching*, formalizovana i kodifikovana od strane Ji Chenga u XVI-XVII veku; koja je omogućavala umetniku da iskaže svoju domišljatost: ukidanjem razlike između fizičkog prizora i slike-prozora, pretvarajući realnost u sliku, odnosno, smeštanjem slike realnosti u ram za sliku)

⁵ Dušan Pajin, *Filozofija umetnosti Kine i Japana*:(koju su primenjivali pojedini renesansni majstori radi postizanja iluzije prostora: Botičelijeve „Blagovesti“ i Girlandajov „Starac sa unukom“ – gde je pejzaž kroz prozor uveden u enterijer; kasnije i Vermer u „Alegoriji slikarstva“ – prikazujući na svojoj slici umetnika s leđa kako upravo počinje da slika model; kao i dalekoistočni slikari i dizajneri vrtova: „Slika osamnaest učenjaka“ anonimnog kineskog umetnika iz XI veka – gde je predstavljena grupa umetnika okupljena oko jedne slike; ili slika Ch’iu Yinga „Prolećno jutro na dvoru dinastije Han“ iz XVI veka)

se odigrava sa druge strane prozora uz pomoć video-slike koja se projektuje na platno. Ukidanjem razlike između projektovanog i naslikanog, autor pokušava da postigne simulaciju virtuelnog zbivanja kao polja za prizivanje vizija koji posmatrača treba da uvede u dubinsku strukturu slike, (onostrano polje zbivanja), ostvarujući višedimenzionalnost dela.

„Pozajmljivanje prizora“ koje je u kreiranju enterijera i istočnjačkoj ambijentalnoj estetici omogućilo kod posmatrača ne samo da uživa u prozoru iza zida, nego da stvori obrnutu iluziju: kao da ono što se ukazuje u ramu otvora nije deo eksterijera, nego slika u ramu, umetniku je omogućavalo da iskaže svoju domišljatost ukidanjem razlike između fizičkog prizora i slike prizora, pretvarajući realnost u sliku, ili, drugim rečima, sliku realnosti smešta u ram za sliku. Dok renesansni slikari korišćenjem perspektive stvaraju iluziju kod posmatrača – kao da posmatra realni pejzaž, a ne sliku – ovde je cilj bio obrnut: da se korišćenjem realnog pejzaža, „pozajmljivanjem“ jednog njegovog isečka, stvori ustisak da je u pitanju slika, a ne realnost. U ovome se ostvaruje spoj spoljašnjeg i unutrašnjeg, dalekog i bliskog. Uz pomoć estetskog privida ukida se razlika između slike i realnosti.“ (D.Pajin, 1998)

U delu *Istina u slikarstvu*, jednog od vodećih francuskih savremenih filozofa Žaka Deride⁶, autor ističe značaj rama (tzv. *parergona*), odnosno uramljivanja kao nužnosti kako bi se upravo ograničila razlika između aktuelnog i virtuelnog, omogućujući katalizaciju aktuelizacije



1. Kružni tip prolaza u zidu kao primer prakse „pozajmljivanja prizora“ u estetici kineskih vrtova

⁶ Žak Derida (Jacques Derrida) u delu *Istina u slikarstvu* (*La Vérité en peinture*): „Parergon, taj dodatak izvan djela, ako ima status kvazi filozofskog pojma, mora označavati jednu formalnu, opštu, strukturu, koja semože *netaknuto* ili *pravilno* deformisati, preoblikovati u drugopolja, da bi sebi podredila druge sadržaje. Pošto je um "svestan svoje

virtuelnog. Derida, tipično za njegovu poststrukturalističku tradiciju, koristi termin *parergon*⁷ da bi utvrdio i tačno locirao ono što je „izvan“ dela, što je „pomoćni, strani, sekundarni predmet“, „dodatak“ i neka vrsta „ostatka“ bez koga delo nije funkcionalno ili „kompletirano“. (Ž. Derida, 2001) Termin *parergon* u *Virtuelnim ogledalima* javlja se u kontekstu označavanja i uokvirenja ekranske slike, pokretne slike, tj. slike koja je fluks (tok), smeštene u prostore prozorskog rama.⁸ *Virtuelna ogledala* poseduju ekvivalentan odnos između dva ili više ekrana, između ekrana i nekog drugog objekta unutar rada (slika-prozora, video-objekta, asemblaža u formi vitrina).



2. *Ogledalo*, ulje na platnu, dim. 100x120cm, 2009. Primer slike u funkciji prozora-ogledala, na kojoj naslikana površina vode u bunaru postaje ogledalo koje stvara iluziju otvora na dnu tunela, kroz koji padaju plutajuće



3. *Magični prozor*, ulje na dasci, dimenzije prečnika 120cm, 2007. Primer slike-objekta u funkciji prozora.



4. *Kibic-fenster* kao primer slike-prozora

nemoći da zaovolji moralnu potrebu", on pribegava *parergonu*, milosti, misteriju, čudu. Potreban mu je dodatni posao. Ovo dodatno doista preti. U sebi nosi rizik i zadovoljava se cenom na kojoj se izgrađuje teorija" (str. 62)

⁷ Pojam *parergona*: izveden od *parerga* (grč. *par-ergon* sporedno delo): „*Ovako su, prvobitno, nazivani oni Herkulovi podvizi koje mu Euristej nije bio naredio da izvrši, koje je on izvršio i pored svojih 12 glavnih podviga; otuda: sporedna dela, sporedni radovi, sporedne stvari, sporedne figure, manji spisi*“ – Žak Derida, *Istina u slikarstvu*, IK Jasen, Nikšić, 2001...]

⁸ Slike-objekti predstavljaju naslikane i projektovane tradicionalne vojvođanske prozore (tzv. *kibic-fenster*) u kojoj funkciju *parergona* obavljaju specifični tradicionalni ramovi istih, u okviru kojih se projektuje video slika.

S obzirom da je u radu autora, fenomenološki, kroz različite interpretacije, slika definisana kao prozor (portal) u „drugi“ (imaginarni) svet, odnosno otvor ka unutrašnjem, intuitivnom prostoru, zahvaljujući pozajmljenom specifičnom okviru jednog tradicionalnog prozora, ista pruža i više mogućnosti njene interpretacije, ali i kreiranja i organizovanja prostora unutar okvirne celine. U *Virtuelnim ogledalima* prozor postaje površina za projektovanje sećanja ili narativa koji se na njemu formiraju. Otvara mogućnost preispitivanja funkcije slike, ulaženjem u njeno višeznačno poimanje i postavljanje pitanja prevazilaženja medijskog ograničenja.

U ovom projektu slika je pretpostavljena kao umetnički objekat ili neka vrsta redi-mejda⁹, kao rekonstruisana i reinterpretirana, kao integralna celina na kojoj se sabiraju predstave (narativi) u svojevrsnom slojevitom, višedimenzionalnom i interslikovnom poimanju.

METAFORA OGLEDALA _____

Kako slike prozora pretenduju da u svom prostorno-vremenskom zbivanju poprimaju prirodu samoreflektujućeg i iluzionističkog, uvodeći nepostojeće kao deo postojanja, kroz fenomen ogledanja i ulaženja (inicijacije) u virtuelno polje „prozorskog stakla“, u simboličkom smislu predstavljaju ogledala, kao medijatore u uspostavljanju unutrašnjeg dijaloga posmatrača i virtuelnog zbivanja u slici-objektu. Sama umetnost svojim proizvodima kao određenim predmetima i procesima predstavlja takođe jednu stvarnost, jedne druge (konkretne) stvarnosti u vidu detalja, likova, pokreta, tonova i slično. Takoreći, ona tu „neumetničku (običnu) stvarnost“ menja, sastavljajući svoju posebnu „umetničku stvarnost“ iz odabranih, karakterističnih, u običnoj stvarnosti rasutih, ali apstrakcijom iz nje izdvojenih i sintezom u jednu ličnost, proces ili situaciju ujedinjenih pojedinosti. Na taj način nastaje protivrečnost između dva vida stvarnosti – svakidašnje (nepročišćene) i umetničke „prerađene“ stvarnosti.

⁹ Slika kao kontekst prozora sa pogledom, dobija novo značenje i ambijentalni karakter, dok prozr, reprodukovan putem klasične slike, biva prenet iz svoje prvobitne funkcije u prostor galerije kao umetnički objekat na kome se projektuju video sadržaji.

*Svetla komora*¹⁰ Rolana Barta (*Roland Barthes*), pred fotografijama, suočava nas sa „nedostupnom stvarnošću“. Umetnost jeste nešto subjektivno, ali pre svega zato što činjenice utapa u imaginarno koje jedino čuva život i njegovu višestruku, nedokučivu istinu, uvek delatnu. To je orfejski čin bez ostatka: silaženje u kraljevstvo senki da bismo se u svetlostima fotografije dokopali „čudesnog“ - neotuđive suštine života. Na fotografiji je kao talisman upisano „to je bilo“, istovremeno vapaj i radosni usklik, a cela misterija se sastoji u tome da ono što je bilo i dalje, kao već nepostojeće, bude deo našeg postojanja. Umetnikova želja za prisustvom u svetu, ostvaruje se na jedan prost način, igrom trenutnog usidrenja sopstvenog bića na mestu zbivanja, saopštava da on postoji, živi, komunicira, pomera se i utiskuje, ostavljajući trag svog prolaska. (R. Bart, 2004)

Iako je ogledalo naizgled predmet svakodnevne upotrebe, svojstva koja mu se pripisuju ukazuju na njegovu mnogo kompleksniju ulogu u našim životima. Reflektujući objektivni odraz bića i stvari koja se natkriljuju nad njim, ova staklena površina uporedo formira i naše predstave, pa i predrasude o sebi i drugima. Zbog toga je ogledalo oduvek imalo neku vrstu vlasti nad nama. Ranije se to strahopoštovanje baziralo na verovanju u njegova prognostička i magijska svojstva, a time i na pretpostavljenu kontrolu lične i kolektivne sudbine. Kao predmet koji nas vodi od objektivnog odraza stvarnosti do narcizma, motiv ogledala, u jednoj od najpopularnijih bajki svih vremena “Snežani i sedam patuljaka” simbolizuje “prozor u budućnost”, ali i važnost lepote. Čuveno pitanje koje zla maćeha postavlja ogledalu odnosi se na verovanje da ovaj predmet poseduje nadnaravna svojstva, uz pomoć kojih se može odgonetnuti svoja i tuđa sudbina, prozreti budućnost, videti i izmeniti lepota. U tom kontekstu, slike-objekti kao *Virtuelna ogledala* simuliraju prolaz (inicijaciju) između dva sveta, ovostranog i onostranog (nevidljivog),

¹⁰ Polazeći od nekoliko ličnih uzbuđenja, Rolan Bart u *Svetloj komori* pokušava da formuliše "osnovnu univerzalnu crtu bez koje fotografije ne bi ni bilo". Gledajući fotografije, Bart, poput Marsela Prusta, kreće u gotovo romaneskno traganje za izgubljenim vremenom koje je samo virtualno bilo njegovo, pretvarajući ga u aktualno svoje. Bart uspeva da uoči šta je na fotografiji (ne na svakoj, naravno) kadro da nadvlada zaborav. A to je *punctum*, ubod, rana, vršak, šiljak, mesto gde se naše gledanje neke fotografije ukotvljuje, ostajući zauvek pribijeno i razapeto. To nadilazi uobičajene ideologije vrednosti i smisla, nadilazi svako konačno značenje. To je prividno ili stvarno odstupanje; biografem po kojem ćemo moći da pamtimo nečiji život, i to je elemenat na fotografiji, počevši od kojeg smo kadri da oživimo izgubljeno.

ustupostavljujući vezu za unutrašnjim slikama raspoznavanja – arhetipima, kao kolektivnim manifestacijama u kojima se identifikujemo, a koje se ovde u vidu likova, ambijenata ili situacija pojavljuju, kao lik ogledala u bajci o Snežani.



5. Kibic-fenster (slika-objekat) na kome je projektovana slika kao odraz u ogledalu

Zanimljivo je da u tradiciji i Istoka i Zapada, metafora ogledala služi za dve različite (suprotne) svrhe. U jednom vidu pretenduje da ukaže na nešto suštinsko, duboko, na neke od najvažnijih i najteže dosegnutih vrednosti, kao što je priroda probuđenosti ili božanska priroda duše, a u drugom, ona služi kako bi se objasnila, ili učinila očiglednom, isprazna priroda sveta, ili pojavnosti. S obzirom da je ogledalo u evropskoj tradiciji posedovalo magijsku funkciju, kao pomoćno sredstvo u proricanju, gde su vidoviti mogli da vide ono što naručioca zanima: nepoznatu budućnost ili prošlost ili zbivanje u sadašnjosti, koje se odvija na nekom drugom mestu. U svakom slučaju, predstavljalo je površinu za prizivanje vizija, a koje se u radu autora podrazumevaju kao projektovane predstave u vidu narativa koji pozivaju posmatrača na metafizički prostor nove pojavnosti.

Kad se bavimo majstorima prošlosti koji su bili i veliki umetnici i veliki „iluzionisti“, proučavanje umetnosti i proučavanje iluzije ne mogu se uvek razdvajati. Umetnička dela sa ogledalima dele upravo onu neuhvatljivu magiju preobražaja koju je teško izraziti rečima. Ogledalo, kao neki mikrokosmos, sažima celokupnost onoga što je predstavljeno. Dok slika najčešće prikazuje jedan prozor, ogledalo odslikava drugi.

„U različitim tradicijama, ogledalo je igralo različite uloge. Dok u kineskoj tradiciji, Lao Ce i Čuang Ce, metaforu ogledala koriste da bi objasnili svoj duhovni ideal – duh mudraca, u indijskoj tradiciji, ogledalo se, sa jedne strane javlja kao metafora samoreflektujuće svesti i pročišćenja duha, a na drugoj služi da objasni privid pojavnog sveta, zapravo njegovu ispraznost. Ceo svet se u tom kontekstu poredi sa

likovima u ogledalu, da bi se objasnila njegova nesupstancijalnost – iskustvo prolaznosti i propadljivosti materijalnog sveta. Jedan od najznačajnijih vidova metafore ogledala jeste pojavljivanje u jednoj obuhvatnijoj metafori – Indrinoj mreži¹¹. Osnova za ovu metaforu je predstava da na nebeskom svodu postoji neka vrsta mreže, čija okca predstavljaju zvezde koje sijaju kao nebeski dragulji, ili ogledala. Indrina mreža ima jednu finesu koja je čini identičnom tzv. holografskoj paradigmi, gde se, u svakom od dragulja-ogledala, ogledaju svi ostali dragulji, čime postaje i simbol sveopšte uslovljenosti i međuzavisnosti, u kojoj su subjekt i objekt, lik i ogledalo izmenljivi. Kao mreža ogledala, postaje metafora, da se objasne tri principa¹²: jedno u svemu, sve u jednom i sve u svemu; filozofska ili meditativno-mistička, u zavisnosti od konteksta, gde ceo univerzum postaje totalitet tačaka nediferenciranog estetičkog kontinuuma. Umesto jednog središta i jednog univerzuma, svaki je atom središte jednog univerzuma u kome se otkriva bezbroj novih središta.

Kašmirski estetičari¹³ ovu estetsku strukturu univerzuma postavljaju kao predmet kontemplacije, u kojoj se ostvaruje simultanost unutrašnjeg i spoljašnjeg, sabiranja i širenja, središta i celine, minimuma i maksimuma. Na Zapadu, u jednom panteističkom kontekstu, kod Nikole Kuzanskog (XV v.) i Đordana Bruna, nalazimo sličnu ideju – pluralizam svetova i beskrajnost (Boga), čije je središte svuda, a granica nigde. Drugim rečima, Bog je u svakoj tački univerzuma, a u svakoj stvari sažet je čitav univerzum. Tu se misli na pluralizam središta i pluralizam svetova, gde svako biće pruža svojevrsan pogled na sve i ima beskonačno mnogo lica. Te odlike univerzumu pružaju jednu estetsku strukturu gde svaki deo univerzuma upućuje na sve posredstvom srazmere, korespondencije, harmonije, a posredstvom moći ispoljavanja, sjaj koji odaje.“ (D. Pajin, 2006)

¹¹ Dušan Pajin, *Ogledala i maske, Filozofija umetnosti (skripta za specijalističke studije, modul 1)*: javlja se u jednoj od poznatih upanišada (*Maitri-upanišada*, 4. 2) u značenju varke i privida, slično Višnuovoj maji.

¹² Dušan Pajin, *Ogledala i maske*:javljaju se u Indiji početkom naše ere, par vekova kasnije u Kini, a u III i XII veku u Evropi kao princip: jedno u svemu, sve u jednom i sve u svemu.

¹³ Dušan Pajin, *Filozofija umetnosti Indije (skripta za specijalističke studije, modul 2)*: niz indijskih mislilaca, poglavito vezanih za kašmirsku šaivističku tradiciju, koji su pisali na sanskrtu i živeli između IV i XII veka, ostavili su zanimljive estetičke ideje. Najznačajniji su bili Bharata (IV v.), Anandavardhana (IX v.), Bhata Najaka (X v.) i Abhinavagupta (X-XI v.).

Stadijum ogledala, prema francuskom psihoanalitičaru Žaku Lakanu (*Jacques-Marie-Émile Lacan*) ima funkciju da uspostavi odnos između organizma i realnosti u kojoj se on nalazi, između unutrašnjeg sveta (*Innenwelt*) i spoljašnjeg (*Umwelt*) subjekta.¹⁴ Lakan naglašava da susretanjem sopstvenog odraza u ogledalu, čovek (dete) dolazi do pogrešnog prepoznavanja totaliteta sopstva koje stvara pogrešno viđenje celine, jednstva u iliziju o celovitosti. Stoga je za Lakana sopstvo, identitet nominalno određen sa ‘Ja’ uvek na nekom nivou fantazije, poistovjećenja sa spoljašnjom slikom, a ne unutrašnji osećaj posebnog, celovitog identiteta. Imaginarno je područje slika, predstava, svesnih i nesvesnih, prelingvističko, preedipalno, pretežno zasnovano na vizuelnoj percepciji i ‘ogledalnim slikama’. Upravo u ovom stadijumu shvatamo Drugost kao koncept, što utiče na formiranje predstave sopstva. (M. Šuvaković i A. Erjavec, 2009)

Kako god tumačili simboliku ogledala, život bez njega je nezamisliv. Iako više ne “zarobljavamo tuđe obrise u ogledalu”, pristali smo na sopstveno robovanje ovom predmetu i stalnu procenu sopstvenog i tuđeg odraza u njemu. Kao metafora samoreflektujuće svesti, u kojoj čovek ima sebe samog za predmet i kao metafora pročišćenog duha, u kojoj ogledalo treba da ukaže na ono suštinsko i duboko u čoveku, nameće se, kako u psihološkoj, meditativnoj, tako i egzistencijalnoj ravni, pitanje *sećanja* i *prepoznavanja*.¹⁵

¹⁴ Grupa autora, *Figure u pokretu: U ogledu Stadijum ogledala (Lestade du miroi)* Lakan izlaže ono što će postati osnova njegove teorije imaginarnog. (str. 417)

¹⁵ D. Pajin, *Ogledala i maske, Filozofija umetnosti (skripta za specijalističke studije, modul 1)*:S obzirom da ove funkcije u egzistencijalnom smislu omogućuju osvrtnost na značenje i svrhu vlastitog života, kao i bilansiranje dosadašnjeg života u odnosu na budućnost, u psihoterapiji one omogućuju prizivanje trauma, razotkrivanje nesvesnih poriva i osećanja, životnog „plana“ ili „skripta“. Kao egoičke funkcije *sećanje* i *prepoznavanje* služe tome da ojačaju granice ega (ovo je moja prošlost, ovo sam ja, ovo nisam ja), kao i razvoju ličnosti, izostravanju vlastitog identiteta i interesa, uspostavljanju vlastitosti samodovoljnog subjekta koji može da se pouzda u sebe i u čiji identitet i drugi mogu da se pouzdaju. Na određenom stupnju egoičke i personalne težnje donose i neprijatna osećanja izolacije, izloženosti slučajnosti i tragičnosti života ("ja" naspram celog sveta). Mirča Elijade je smatrao da mit predstavlja ustanovljeno (očvršlo kroz predaju) sećanje na (memorička) zbivanja i situacije sa početkom vremena (od iskona). Kazivanje mitova, a kasnije recital i drama, pomagali su čoveku da upamti ova zbivanja i da prepozna ove model-situacije i njihovo ponavljanje u vlastitom životu (tzv. večne teme, opšta mesta) u sadašnjem vremenu. Tako se uspostavljalo dvostruko prepoznavanje: u mitu ili drami on je prepoznao zbivanja kojih se sećao iz vlastitog života, ili života drugih, a u svom životu, ili životu drugih prepoznao je situaciju otelovljenu u mitu ili drami. Sa Platonovim učenjem o sećanju (*anamnesis*) napuštamo mit i dramu i ulazimo u filozofiju., mada sa današnjeg stanovišta objašnjenje Platonovog *anamnesisa* deluje „mitski“. Dok je u slučaju mita reč o sećanju i podsećanju na ono što je bilo kazivano i prenošeno kroz tradiciju, kod Platona sećanje se odnosi na prethodnu istoriju duše, „sećanje na stvari“ (tj. ideje) koje je duša gledala dok je boravila u društvu bogova.

Ideja ogledanja i prepoznavanja u *Virtuelnim ogledalima* kroz određene arhetipove predaka i prošlosti, deteta, točka, majke, totaliteta i drugih, otvaraju pitanje posmatračevih funkcija sećanja i prepoznavanja, kao reflektujućih karakteristika, ukazujući na ontološku bazu svesti, ali i preispitivanje sopstvenog identiteta. S obzirom da su sve pojave u *Virtuelnim ogledalima* subjektivno odabrani motivi, upućuju na važnost univerzalne kolektivne simbolike kruga, igre, cveta, vode, vile, deteta i drugih. Oni bi trebalo da budu individualno prepoznati i doživljeni od strane recipijenta koji u kontaktu sa njima uspostavlja svoj lični odnos prepoznavanja i sećanja, u zavisnosti od sopstvenog iskustva, prošlosti, detinjstva i slično. Tako *Sećanje* i *prepoznavanje* postaju mehanizmi uspostavljanja komunikacije sa unutrašnjim podsvesnim silama kao i duhovnom (onostranom) prirodom u čoveku. Ali sećanje, ne kao mehanički čin, kao izvlačenje fotografije iz albuma, već kao jedan kreativni čin. Kada se nekog setimo, mi ponovo kreiramo njegov lik. Komadićima i delićima rasutih činjenica o osobi ili situaciji koja je u pitanju (fragmentima slike), dodajemo važan deo nas samih; emocionalni sadržaj sopstvenog iskustva (kao situacije i likovi u *Virtuelnim ogledalima*). Prema tome, sećajući se nekoga, stvaramo nov entitet. Donosimo zaboravljeno u novu celinu i vraćamo u kolektivni svet.

Svojstveno je ljudskom biću da ima svoju kutiju senki u kojoj čuva prizore i događaje, kao i sećanje na predmete i ljude kojima izgrađuje svoj privatni univerzum. Jedan takav sakupljač, Džozef Kornel, opisan rečima Čarlsa Simića¹⁶ u delu *Alhemija sitničarnice*: „(...) čuva uspomene na mesta i ljude dok tumara gradom. U svojim dnevnicima neprestano je pisao o „neopipljivim posetama“, „malim podudarnostima“, „uzvišenim trenucima“ i o predmetima nađenim kratko vreme posle takvih susreta, koji su mu pomogli da sačuva uspomenu na njih. Kombinacije za Kornela predstavljale su ono neiscrpno, kako u umetnosti, tako i u životu. Svetovi u njegovim „kutijama senki“ bili su kadrovi sećanja, statične scene koje će oživeti u mašti posmatrača u bezbroj jedinstvenih verzija.“ (Č. Simić, 2011) Kornelova umetnost, kroz objekat – asamblaž, kao formu izražavanja, ukazuje nam se kao radosno otkrovenje i entuzijastička afirmacija sveta u čijem znaku su tekle potrage modernizma za izvornošću. Sam Kornel bio je tipični predstavnik modernističkog senzibiliteta koji je u prostoru velikog grada tragao za autentičnošću

¹⁶ Američki pesnik srpskog porekla, napisao je knjigu poetskih fragmenata *Alhemija sitničarnice* (Arhipelag, 2011, prevod Vesna Roganović), inspirisan originalnim zastakljenim kutijama (trodimenzionalnim kolažima od predmeta iz starinarnica i sa otpada, američkog umetnika i avangardnog sineaste Džozefa Kornela, savremenika i saučesnika nadrealističkog pokreta.

prvobitnog iskustva. *Virtuelna ogledala* ukazuju upravo na prvobitnost iskustva *čudesnog* koje se kao isečak života smešta u sliku-objekat u kome na neki način ostaje izdvojen, sačuvan – „upisan u trajanje“.

„Na transpersonalnoj ravni sećanje i prepoznavanje više ne služe tome da uspostave vlastitu životnu istoriju, egoički identitet (moj život, moja porodica, moja nacija, moja domovina) nego razidentifikaciji od svake vlastitosti (mojstvenosti). Tada se čoveku otkriva isprepletanost individualnog i generičkog, otkriva mu se kako se ono opšte iskazuje u njegovoj/njenoj egzistenciji, kako se u životnim situacijama pojedinca uobličavaju različita životna razdoblja čoveka. Čovek sebe tada sagledava i u sklopu mreže odnosa (međuzavisnosti), svoju povezanost sa totalitetom egzistencije (doživljaj sveobuhvatnog, okeanskog)“. (D. Pajin, 2006)

Uspostavljajući kontakt, odnosno neku vrstu komunikativne estetike sa slikama – prozorima (ogledalima), u kojima se recipijent izmešta iz svakidašnjeg isavremenog konteksta u jednu posebnu (nadčulnu) i vanvremensku realnost, transponuje sebe u u jedan oblik nedostupne slike – realnosti. S obzirom da u prvoj ravni recepcije ogledala – prozori omogućavaju jedan vid identifikacije sa likovima kao odrazima u ogledalu i kompletnim ambijentom koji se neprestano menja, u krajnjem ishodu, *Virtuelna ogledala*, kao jedna vrsta prividne (nestvarne) slike, relativizuju odnos virtuelnog prema realnom zbivanju, kao odnosa sadašnjeg naspram prošlog i budućeg. *Sećanje* i *prepoznavanje* upravo povezuju vremenske komponente u jednu, aktuelizujuću prošlost kao pitanje trenutnog ili budućeg i obrnuto, ali i večnog, u koliko se kroz arhetip deteta vraćamo u detinjstvo, kao težnje za ponovnim ostvarivanjem vanvremenskog i beskonačnog. Ogledajući se, po principu „Indrine mreže“, u ogledalu drugih, prepoznamo vlastito biće kao delić univerzuma u svekolikom međuprožimanju, kao odraz stvari bića i vremena – drugih, ali i kao inicijaciju u višu, duhovnu dimenziju bića.

POJAM VIRTUELNE STVARNOSTI

U postizanju virtuelnog, odnosno simuliranog kretanja ljudskih figura (aktera) koje se u *Virtuelnim ogledalima* pojavljuju kao opažajno zbivanje u polju prozora, pitanje metafore ogledala i ogledanja kao razobličjenja pojavnosti, ostvaruje se kao dramatičko-scenski događaj u kome

posmatrača bivaju pozvani na neku vrstu kolektivnog samoprepoznavanja. Posredstvom simuliranog zbivanja u prozoru-ogledalu (nalik liku ogledala iz bajke o *Snežani i sedam patuljaka*) u *Virtuelnim ogledalima* postoji težnja da se pokrenu unutrašnji intuitivni procesi kod recipijenta u ostvarivanju vizibilnosti¹⁷, putem arhetipskih predstava kao kolektivno-nesvesnih (potisnutih i zaboravljenih) sadržaja svesti, animističko-totemskih i drugih svojstava formi i narativa.

„Neusklađenost između nužnog i mogućeg stvara ono što obično zovemo pričinjavanjem, a u novije vreme u vidu savremenih mitologema, to se zove slika virtuelne realnosti, verujući da je to tekovina ovovremene tehničko-tehnološke standardizacije informističkog društva. Time se zaboravlja da je sliku virtuelne realnosti, njenu tipološko-arhetipsku osnovu stvorila pre mnogo milenijuma mitska, zatim religijska svest, a proširene, već kanonizovane oblike takve svesti, takođe veoma davno, uspostavila umetnost, mnogo pre ekranske slike. Pričinjavanje je, prema tome, vizibilno stanje onostranog bivanja, danas samo za one koji nisu doživeli, saživeli, osetili i shvatili davnu mogućnost bivanja mogućeg. Fenomen *čudesnog*, kao realnost postojećeg, danas, i sa slikom virtuelne realnosti već sadrži svoje konvencionalne klišeje, kao nov oblik perceptivnog i pojmovnog smisla prezentacije vidljive forme, koja i dalje ostaje samo ona i onakva, kao što je oduvek kao takva prepoznata, samo sada u ambijentalnim i drugim uslovima savremenog lociranja.“ (K. Bogdanović, 2005)

Otvarajući pitanje virtuelnog zbivanja kao egzistencijalnog i fenomenološkog pojma u ovom umetničkom radu, kroz studiju Grau Olivera (*Oliver Grau*), koji se bavi sveprisutnim vidovima virtuelne stvarnosti, ideja postavljanja posmatrača u hermetički zatvoren prostor privida nije vremenski povezan s tehničkim izumima kompjuterski stvorenih virtuelnih stvarnosti. Naprotiv, virtuelna stvarnost je u srži ljudskog odnosa

¹⁷ Kosta Bogdanović, *Poetika vizibilnog*: Vizibilno kao pojam u vizuelnoj kulturi jeste sve ono što je u vizuelnom iskustvu viđeno i shvaćeno izvan neposrednog viđenja. To znači da je vizibilno jedan oblik iskustva prenesenog iz sveta realnosti u svet uobraziljnog viđenja. Sve forme viđene u uobrazilji poreklom su iz iskustvenosti vizuelnog opažanja i razumevanja opaženog iz nekog individualnog ili kolektivnog iskustva uočavanja sveta prirodnih ili veštački stvorenih oblika. Važna obeležja vizibilnosti jesu: mesto, dimenzije, svojstva materijala i oblika u svetu njihovog postojanja izvan realnih okolnosti. U tom smislu, oblici viđeni u uobrazilji postoje izvan realnih zakona prirode i društva. Na njih ne utiču: sila teže, zakoni nastanka, održanja, energije i njenog realnog dejstva, kao ni vreme u smislu značenja sadašnje, prošle, buduće. (str. 7)

prema slikama, jer je deo fizičkog i psihološkog opažanja suštine koja se kod posmatrača javlja kao čulni doživljaj. S toga je pojam virtuelnosti mnogo bliži pojmu fiktivnog i imaginarnog, koji stoji kao opozit realnom zbivanju, a u okviru je stvarnog prostora i vremena. (O. Grau, 2008)

Pojam stvarnosti je mnogoznačan i problematičan u istoj meri kao i problem nestvarnog, s obzirom da se čini da ne postoji „stvarno“ i „nepostojeće“, već da postoji posredovanje između oba, odnosno da postoji „stvarno“ koje u sebi sadrži „nestvarno“ kao predstavljeni sadržaj. Pošto medijska umetnost, ne samo da ispituje estetske mogućnosti najnovijih metoda stvaranja slika i formuliše nove vidove opažanja i umetničkog pristupa u novoj medijskoj revoluciji, nego se bavi i posebnim istraživanjima novih oblika međudejstva i projektovanjem posrednika (slike-prozori u *Virtuelnim ogledalima*). Na taj način se doprinosi razvoju medija u ključnim oblastima. Novi umetnički mediji imaju i dalekosežan uticaj na teoriju umetnosti i slike. Između ostalog, i nova virtuelna umetnost uklapa se u istoriju umetničke opsene i uranjanja, trudeći se da analizira metamorfozu pojma umetnosti i slike koji se odnose na ovu umetnost. *Virtuelnim ogledalima* svojstven je pojam tzv. „mešane stvarnosti“ (O. Grau, 2008 : 249), usredsteđene na povezivanje stvarnih prostora i oblika njihovog kulturnog i društvenog delovanja (prozori-ogledala, prostor galerije), sa slikovnim procesima virtuelnih okruženja (slike i video projekcije). Olakšavajući snalaženje, dopuštanjem međudejstva sa novim poljima delovanja, hermetične slikovne strategije, dopunjuju se konceptom hibridnih prostora, delimično stvarnih, delimično virtuelnih. Prema Oliveru Grau, to su dijalektičke veze fizički i medijski prenesenih slikovnih prostora, gde se obično u zatamnjenom prostoru nalazi ekran velikog formata kako bi se stvorila mešana stvarnost. Na ovaj način *Virtuelna ogledala* pozivaju recipijenta u poluzamračen izložbeni prostor čime se ostvaruje dejstvo fizičkih slikovnih prostora, kao što su slike-objekti, prozori – instalacije i asemblaži u vidu vitrina i medijskih, koje podrazumevaju projektovane slikovne prostore unutar izloženih objekata.

Vizuelizacija složenih sistema, imanentna *Virtuelnim ogledalima*, uključuje različite stvaralačke mogućnosti i slikovne tehnike, koje pored tehnike uranjanja, poput interfejsa, utiču na posmatrača koji zahvaljujući veoma naglašenim, vidljivim posrednicima, postaje svestan doživljaja poniranja u unutrašnjost virtuelne predstave. Na izvestan način u *Virtuelnim ogledalima*, kao nekom obliku virtuelnog zbivanja, prostorni (ambijentalni) izgled spaja se sa senzomotornim ispitivanjem slikovnog prostora što kod recipijenta odaje utisak živog okruženja.

Interaktivni mediji izmenili su naš pojam slike u višečulni interaktivni prostor događanja u okviru određenog vremena, u kome se parametri vremena i prostora menjaju prema potrebi tako da se prostor može koristiti za oblikovanje i ogleda. Interaktivnost, kao i virtuelnost postavljaju pitanje razlike između autora i posmatrača, a samim tim i položaja umetničkog i uloge izložbi. Stvaranje proširenih slikovnih prostora u *Virtuelnim ogledalima* koji se višečulno i interaktivno doživljavaju i omogućavaju procesualne situacije (kontakt recipijenta sa prozorom-ogledalom i njegovo pomeranje u izložbenom prostoru), ističe težnju ka umetnosti performansa, s obzirom da su muzika, zvuci i igra kao motiv uključene u interaktivni prostor sa kretanjem posmatrača. Na ovaj način, uključivanjem muzike i vizuelizacije igre u interaktivni ambijentalni prostor, kategorije i teorije muzike (igre), dobijaju novi značaj.

Najambiciozniji projekti ne obraćaju se samo očima, već svim ostalim čulima, tako da se stvara utisak apsolutne prisutnosti u nekom veštačkom svetu. Ovakva vrsta virtuelne stvarnosti, prema Oliveru Grau, može se postići preko međugre hardvera i softvera koja bi u što većem obimu bila usmerena na što više čula, a prividni podaci prenosili bi se preko „prirodnog“, „pronikljivog“ i „fizički bliskog“ interfejsa. Prema takvom programu tehnika opsene, simulirani stereofonski zvuk, utisci dodira i toplote, pa i osećaj pokreta, zajedno prenose posmatraču privid prisutnosti u složeno izgrađenom prostoru prirodnog sveta, i proizvode najjače moguće osećanje uranjanja.

„Izraz „virtuelna stvarnost“¹⁸ je paradoks, protivrečnost, jer opisuje prostor mogućnosti ili nemogućnosti koji obrazuju prividna obraćanja čulima. Za razliku od simulacije, koja ne mora da bude sveobuhvatna i odnosi se prevashodno na činjenično, to jest na ono što je moguće po zakonima prirode, virtuelna stvarnost koristi strategiju uranjanja da oblikuje ono što je „dato u suštini“, ono prihvatljivo „kobajagi“ koje je kadro da otvori prostore utopije ili uobrazilje¹⁹. Virtuelne stvarnosti – sadašnje i prošle – u biti su sveobuhvatne“. (O.Grau, 2008: 26/27)

¹⁸ Oliver Grau, *Virtuelna stvarnost*: Kada je Dženor Lanijer (Jaron Lanier) skovao izraz 1989. godine, i on se trudio da spoji raznorodne oblasti istraživanja o posredniku između ljudskog bića i računara sa različitim nazivima koji sadrže utopijski san u jedan, moguće paradoksalan izraz koji bi bio prijemčiv u javnosti.

¹⁹ Oliver Grau, *Virtuelna stvarnost*: Metafora o ogledalu koju koristi Esposito ne izražava do kraja fenomen virtuelnog jer se u njemu mogu naći i činoci nemogućeg (po zakonima prirode), fantastičnog i zadivljujućeg; v. Esposito (1995, 1998).

Pojam *Virtuelnih ogledala* u ovom projektu može se sagledati kao potreba da se proizvede imaginarno ogledalo. Kao jedna vrsta kolažne, integrisane slike, ono treba da simulira iluziju zbivanja kao prizvane vizije, ali da predstavi kao alternativno ogledalo koje ne pruža neposredni, očekivani odraz. Kako Lakanovo ogledanje upućuje na pogrešno prepoznavanje totaliteta sopstva, stvarajući pogrešno viđenje celine poistovećivanjem sa vanjskom slikom, u radu autora ogledalo odražava unutrašnji osećaj sopstva, odnosno njegovo ogledanje u arhetipskoj slici kao liku, umesto njegovog fizičkog (spoljašnjeg) odraza. Na taj način, kontekstualizovanjem slike-prozora u sliku-ogledalo, postavljanjem posmatrača u prostor privida, ostvaruje se i fiktivno (virtuelno) naspram realnog zbivanja, koje se odigrava u okviru stvarnog vremena-prostora. Da bi se ograničila razlika između aktuelnog i virtuelnog, funkciju *parergona* predstavljaju projektovani ramovi vitrina-prozora (kibic-fenstera), pretvarajući prostor prozorskog stakla u ekran. Na njemu se pokretnim slikama simuliraju refleksije, a koje se u vidu silueta različitog niza slika koje teku (arhetipskih predstava), kreću od jednog do drugog, u virtuelnom ambijentu u okviru kojeg egzistiraju.

S gledišta proizvodnje slike, prema Oliveru Grau, evolucija predstavlja veliki proboj: što su složenija slučajna ustrojstva, slike su naizgled “življe”, nestalnije, promenljivije i prilagodljivije. Primena principa slučajnosti omogućava mehanizmu evolucije da stvori nepredvidive, neponovljive, prolazne i jedinstvene slike.²⁰ U nelinearnom postupku, gde se slike, posredstvom interakcije, simultano pojavljuju i integrišu, u *Virtuelnim ogledalima* omogućavaju nepredvidive vizuelne sklopove koji u pokretnoj video formi pružaju neponovljive integrisane slikovne prostore, percipirajući video instalaciju u celini, sastavljenu od više projekcija (prozora), kao jedinstvenu višekanalnu sliku u kojoj dolazi do preklapanja i prožimanja pojedinačnih slika iz jednog polja projekcije (prozora) u drugi.

²⁰ Oliver Grau, *Virtuelna stvarnost*: Evolucija slike oduzima umetniku kontrolu nad delom i dodeljuje mu ulogupasnog posmatrača nečulnih postupaka. Izvorna zamisao brzo nestaje pred navalom slučajnih slika među kojima umetnik i korisnik, slično odgajivačima, mogu samo da vrše odabir. Ima ironije u činjenici da se na ovaj način jedinstveni original ponovo vraća procesualnoj računarskoj umetnosti kao proizvod programirane slučajnosti koji postoji samo koji minut ili koji sekund. Međutim, to je kompjuterov a ne umetnikov original. Umetnik kontroliše krajnji rezultat određivanjem mehanizama odabira, koji usmeravaju međudejstva i razvoj dela u nameravanom pravcu, drugim rečima, određivanjem strategije.

Doživljaj virtuelne realnosti u *Virtuelnim ogledalima* može se uporedi sa knjigom, kada nas opisani događaj na tren izvodi iz sveta realnosti, unoseći nas u suštinu sadržaja čitanjem (gledanjem/slušanjem). Značajna je u tom smislu moć uranjanja u udaljene svetove ili objekte, što se u novomedijskom žargonu pominje kao teleprisustvo (*telepresence*), doživljaj sebe kao „tamo negde“. (K. Bogdanović, 2007: 228) Takva empatija je već poređenje iskustva sa drugim medijima, dostignuti nivo doživljaja vizibilne teleportacije sopstvenog bića (tela i duha), pri čemu čovek fizički ostaje na istom mestu, što su ujedno i bitna svojstva klasičnog virtueliteta, koja se lako prenose i u savremene medije.

ARHETIPSKЕ SLIKE

Projektovanje unutrašnjeg sveta na spoljašnji nije nešto što namerno činimo. Naše projektovanje odvija se neprestano tako da smo obično nesvesni njihovog dešavanja. Posmatrajući slike koje smo stavili u spoljašnju realnost kao odraze u ogledalu unutrašnje realnosti, mi upoznajemo sami sebe.

Govoreći sa stanovišta analitičke psihologije Karla Gustava Junga, s obzirom da je Jung razvio ideju o arhetipovima kolektivno nesvesnog²¹, projekcija je nesvestan i autonoman proces pomoću koga mi prvo u osobama, objektima i događajima iz naše okoline vidimo

²¹ K.G. Jung, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*: Hipoteza o kolektivno nesvesnom spada u one pojmove koji u početku zapanje publiku, ali ih ona ubrzo zatim prihvata i upotrebljava kao obične pojmove, kao što se to uostalom dogodilo i sa pojmom nesvesnog. Filozofska ideja nesvesnog, koja se nalazi naročito kod C.G.KARUSA (C.G.CARUS) i E.FON HARTMANA (E.V.HARTMANN), nestala je pod rušilačkim talasom materijalizma i empirizma, ne ostavljajući za sobom osetnije tragove, da bi se postepeno ponovo pojavila u okviru naučno orijentisane medicinske psihologije.

Pojam nesvesnog najpre se ograničavao na to da označi stanje potisnutih ili zaboravljenih sadržaja. Kod FROJDA nesvesno, mada ono – barem metaforički – već nastupa kao aktivni subjekt, u suštini, ne predstavlja ništa do sabirno mesto upravo ovih zaboravljenih i potisnutih sadržaja, i samo na osnovu ovih ima praktični značaj. U skladu sa tim ono (nesvesno) je prema ovom shvatanju isključivo lične prirode, mada je s druge strane, već FROJD video arhaično-mitološki način mišljenja nesvesnog.

Jedan, u izvesnoj meri, površinski sloj nesvesnog nesumnjivo je lični. Mi ga nazivamo ličnim nesvesnim. Međutim, ono počiva na jednom dubljem sloju, koji ne potiče više iz ličnog iskustva i poseda, budući da je urođen. Ovaj dublji sloj predstavlja takozvano kolektivno nesvesno. Odabrao sam izraz „kolektivno“ jer ovo nesvesno nije individualne, već opšte prirode, što znači da ono, nasuprot ličnoj psihi, ima sadržaje i i vidove ponašanja koji su svuda i kod svih individua, cum grano salis, isti. Drugim rečima, ono je kod svih ljudi samom sebi identično i time čini jednu, u svakom prisutnu, opštu duševnu osnovu nadlične prirode.

sklonosti, karakteristike, potencijale i nedostatke koji u stvari pripadaju nama. Arhetipovi, po Jungu funkcionišu u psihi na skoro isti način na koji funkcioniše instinkt. Kao sadržaji kolektivno nesvesnog, označavaju iskonske (drevne) tipove, tj. opšte slike koje postoje odvajkada. Izraz „representations collectives“, koji je Levi Bril²² (Levy Bruhl) upotrebljavao za označavanje simboličkih figura primitivnog pogleda na svet, bez teškoća se može primeniti i na nesvesne sadržaje, jer se odnosi na skoro istu stvar. Primitivna plemenska učenja, naime, govore o arhetipovima u specijalnom preobražaju. Oni ne predstavljaju sadržaje nesvesnog, već su se pre toga preobrazili u svesne obrasce koji se prenose putem tradicije, većinom u obliku tajnog učenja, koje je, u stvari, tipičan izraz saopštavanja kolektivnih sadržaja koji prvobitno potiču iz nesvesnog. Jedan drugi, poznati izraz arhetipova, su mit i bajka. Ovde se, međutim, radi o specifično utisnutim formama koje su se prenosile kroz duga vremenska razdoblja. Otuda pojam „archetypus“ samo posredno odgovara izrazu „representation collectives“, označavajući samo one psihičke sadržaje koji još nisu bili podvrgnuti nikakvoj svesnoj obradi, stoga, dakle, oni predstavljaju jednu još neposrednu duševnu datost. „Arhetip u suštini predstavlja nesvestan sadržaj, koji se putem njegovog osveščivanja i prihvatanja menja, i to uvek u onom značenju koje mu daje individualna svest u kojoj iskrsava.“²³ (K.G. Jung, 2001)

Virtuelna ogledala aktuelizuju polje nesvesnog kroz arhetipske slike u vidu pokretnih vizuelnih narativa, predstavljajući moćne sile u onim kulturnim aktivnostima u kojima se čovek izražava, kao što su mitološka, religijska, umetnička i druga, osvrćući se, pre svega, na sopstvene arhetipove, kao vizibilne spoznaje uz pomoć kojih autor ukazuje na kolektivna duhovna zbivanja. U tom smislu, arhetipski obrasci predstavljaju u *Virtuelnim ogledalima* dinamičku pozadinsku aktivnost u vidu duševnih predstava, u kojima se mogu dešifrovati (kao i u

Duševna egzistencija saznanje se samo po prisutnosti sadržaja koji su sposobni da postanu svesni. Otuda o nesvesnom možemo da govorimo utoliko ukoliko smo u stanju da dokažemo njegove sadržaje. Sadržaji ličnog nesvesnog su takozvani osećajno naglašeni kompleksi, koji čine lični intimitet duševnog života. Sadržaji kolektivno nesvesnog su pak takozvani arhetipovi.

²² Lisijan Levi-Bril; francuski filozof čije studije o psihologiji „primitivnih“ naroda su dale antropologiji novi pristup u razumevanju iracionalnih činjenica u društvenoj misli, primitivnoj religiji i mitologiji.

²³ Da bismo bili precizni, moramo praviti razliku između „arhetipa“ i „arhetipskih slika“. Arhetip predstavlja po sebi hipotetički nevidljivi obrazac, kao što je to u biologiji poznati „pattern of behaviour“. Vidi o tome /JUNG/ *Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen*.

snovima) poruke, evolutivne tendencije nesvesnog. U ovom slučaju, to je težnja za drevnim i izgubljenim, mitskim, kosmogonijskim, metafizičkim i drugim prostorima (vizibilitetima), traganjem za čudesnim (mističnim) prizorima i oneobičajenoj stvarnosti, kao izvanvremenskim, oniričnim i transcendentnim.

„Jung je ustanovio da je svest najdublji san nesvesnog i da, kada zađemo duboko u istoriju čovekovog duha, tamo gde se ona pretapa u mit i legendu, otkrivamo da je neprestano stremila sve većoj svesnosti; svesnosti koju je Jung više voleo da naziva „budnost“.“ (S. Nikols, 2005: 10) Ova „budnost“ podrazumeva sve vidove iracionalnih i neracionalnih oblika spoznaje i saznavanja, koji su u toliko vredniji zbog toga što predstavljaju mostove između neiscrpnog bogatstva još uvek neostvarenih značenja kolektivnog nesvesnog, koje je uvek spremno da pomogne u pokušajima da se proširi i ojača svest čoveka u beskrajnoj borbi protiv preteranih zahteva življenja ovde i sada.

Seli Nikols (Sally Nicholls); američka autorka knjige *Jung i Tarot*, multikulturalno istražuje arhetipsku pozadinu likovnih simbola na primeru *Velikih Arkana Vajtovog* i mnogih drugih drevnih i savremenih špilova *Tarota*, prikazujući kako je Jung u *Tarotu* pronašao moćno oruđe u veličanstvenoj avanturi razotkrivanja tajni nepreglednih unutrašnjih svetova kolektivnog duha i vođenju duše do Jedinstva i Slobode. (S. Nikols, 2005)

Kroz arhetipsko putovanje u ovoj knjizi, gde nas autorka suočava sa važnim unutrašnjim slikama našeg sopstvenog bića, autor se pozabavio analizom simbola u okviru arhetipskih predstava koje se manifestuju u poljima prozora kao projektovane slike (narativi), upućujući na iste kao nevidljive obrasce, kao sadržaje kolektivnog nesvesnog. Većina tih arhetipskih slika tekovine su srednjevekovnog, prehrišćanskog, praistorijskog i drugih civilizacijskih tokova (*ladarice, kolo, dete, majka, voda, točak, luda, vreteno, cvet...*) i ne mogu se jasno arhetipski izdvojiti kao zasebne, jer se gotovo svaka od njih sastoji od više arhetipova koji se prepliću i ogledaju, upućujući recipijenta na svoju višesimboličku konotaciju, navodeći ga da prepozna univerzalne obrazce ovih simbola kao svojstvenih podsvesti svakog pojedinca.

Ispitivanjem odnosa materijalne i vizuelne slike, odnosno njihove prepreke, sa jedne strane, i dimenzije zamišljanja, koja je uvek prisutna u procesima razmišljanja i stvaranja, s druge strane, u *Virtuelnim ogledalima* uočavaju se njeni tokovi i uticaji. Unutar te celokupne konstrukcije upisana je specifičnost „trenutka“ kao još jedne ontološke vrednosti koja otvara pitanje prostorno-vremenske dimenzije slike, ali pre svega značaj izdvajanja posebnog momenta koji kroz pokretnu sliku, upisanu u okvir statične slike, dolazi do izražaja, odnosno manifestovanja onoga što Rolan Bart uspeva da uoči na fotografiji, kao nadvladavanje zaborava. To je punktum, mesto gde se naše gledanje neke fotografije (pokretne slike) ukotvljuje, ostajući zauvek pribijeno i razapeto. To nadilazi uobičajene ideologije vrednosti i smisla, nadilazi svako konačno značenje. To je prividno ili stvarno odstupanje; biografem po kojem ćemo moći da pamtimo nečiji život, i to je elemenat na slici, počevši od kojeg smo kadri da oživimo izgubljeno. (R. Bart, 2004)

Povodom fragmenata otrgnutih iz prirode putem fotografije i filma, francuski filozof Žil Delez (Gilles Deleuze) citira Andrea Bazena²⁴: *Nije od mene zavisilo njihovo razaznavanje u tkivu spoljnog sveta; jedino ravnodušnost objektivna, koji razgrčući vadi predmet iz navika i predrasuda duhovne prljavštine, kojima ih obavija moje opažanje, mogla je u čistoti da ga izloži mojoj pažnji, a time i mojoj ljubavi. U svom već citiranom članku iz 1945, da bi okarakterisao sliku kao stvar koja postoji u svetu, jednako prirodna „kao kristal snega“: Istorijska kriza psihologije podudara se sa trenutkom u kome više nije bilo moguće zadržati jedno određeno stanovište: to stanovište se sastojalo iz smeštanja slika u svest, a pokreta u prostor. U svest u kojoj ne bi bilo ničeg osim slika, kvalitativnih i neočekivanih. U prostor u kome ne bi bilo ničega osim pokreta, rasprostrtih i kvantitativnih. Ali kako preći iz jednog poretka u drugi? Kako objasniti da pokreti odjednom proizvode sliku, kao u opažanju, ili da slika proizvodi pokret, kao u voljnoj radnji? Ako se pozovemo na mozak, trebalo bi mu pripisati čudesnu moć. I kako sprečiti da pokret već ne bude slika, makar virtuelna, a da slika već ne bude pokret, makar samo moguć? Ono što je konačno izgledalo bezizlazno bilo je*

²⁴ franc. André Bazin (1918-1958); poznati i uticajni francuski filmski kritičar i teoretičar filma.

sučeljavanje materijalizma i idealizma, pri čemu je jedan težio da rekonstruiše organizaciju svesti pomoću čistih materijalnih pokreta, dok je drugi to pokušavao organizacijom univerzuma putem čistih slika svesti. Morala se po svaku cenu prevazići ta dvojnost slike i pokreta, svesti i stvari. (F. Dos i Ž.M, Frodon, 2011 : str. 50-51)

Delez, zapravo, smešta sliku izvan alternative subjekta i objekta, tražeći u materiji i memoriji začuđujuću ideju, koju ponekada nalazimo u istoriji filozofije, a i među epikurejcima: ideja da je sadržaj misli (mentalna slika) iste prirode kao i stvari koje postoje u svetu, odnosno, da postoji homogenost između ove dve stvari. Forma koja se u *Virtuelnim ogledalima* upisuje u trajanje, (kao na primer pokretne slike plesa) uspostavlja konekciju materije sa iskustvom u vidu mentalne slike, koja se u recepciji neke pokretne slike (forme) odigrava u nama. Kroz pokretne slike, *Virtuelna ogledala* izdvajaju jednu novu, drugu, stvorenu realnost koja se, kao neka vrsta mentalnih empirijskih ili podsvesnih slika projektuje u polje prozora (slike-objekta).

Nadovezujući se na Bazenovu *Sliku-vremena*, Delez se poziva na istog, ne zbog njegove borbe da nametne dolaženje neorealizma,²⁵ niti da bi slavio činjenicu pojavljivanja jedne nove slike, već što je na izvestan način razjasnio formalnu dimenziju neorealizma u postavljanju problema na nivou stvarnosti, suprotstavljajući se ljudima koji su bili skloni da neorealizam definišu isključivo prema socijalnom sadržaju. „*Neorealizam je postavio neki 'višak stvarnosti', formalan ili materijalan. Pa ipak, nismo sigurni, da li se problem postavlja na nivou stvarnog, forme ili sadržaja. Nije li to pre na nivou 'mentalnog', u smislu razmišljanja?*“ (F. Dos i Ž.M, Frodon, 2011 : 52)

²⁵ **Neorealizam** – umetnička struja koja se razvila u zapadnoj Evropi i Sjedinjenim Američkim Državama 50-ih godina 20. veka i koja se nasuprot apstraktnom slikarstvu zalagala za figurativne elemente. Time je htela da obrađene teme budu dostupne širokoj publici. Izborom tema koje su uglavnom bile političke i istorijske umetnici ovog pravca hteli su da doprinesu obnovi društva i kulture. Glavni predstavnik neorealizma bio je Renato Gutuzo. Slične tendencije vide se i umeksičkom muralizmu. Kao stilski pokret u filmu, naglašavao je nužnost direktnog (gotovo dokumentarnog) realizma u igranom filmu: snimanje na lokacijama, korišćenje neglumaca u film. ulogama, bavljenje marginalnim društvenim slojevima (ribari, seljaci, radnici, penzioneri) i podjednako običnim kao i dramatičnim vidovima njihova života. Stilski i narativno obeležava ga sporiji razvoj radnje, ugl. lišene bogatijeg zapleta, pokušaj približavanja realnom trajanju događaja, kao i težnja tzv. globalnoj metafori, nastojanju da film u celini bude simbol određene društvene situacije.

Prema Delezu, novost neorealizma meri se u relacijama novih odnosa koje „duh“ uspostavlja između slika. U pokretnoj slici koja se istovremeno zamrzava i iščezava u *Virtuelnim ogledalima*, stvaralac (kao i posmatrač) mora da prođe kroz beskonačan niz trenutaka u kojima život na čas zamire. Ali šta on, prema Delezu, traži? Sigurno ne kliše, već unedogled rastegnuto kliširanje, onaj zaustavljeni trenutak u kome je preslikavanje forme *u toku*, u kome su pokret i preslikavanje međusobno nerazlučivo utopljeni. Upravo se taj čudesni momenat, kao oneobičenje stvarnosti, u *Virtuelnim ogledalima* odvija u pretopljenim pokretima, postepenom prelaženju sa jednog motiva na drugi, pojavljivanju i nestajanju, uspostavljajući određenu mentalnu sliku o jedinstvenoj celini, pluralizmu svetova sadržanih u jednom i prožimanju različitih vizura i narativa dovedenih u jednu ravan – totalitet.

Bergsonov (Henri Bergson) doprinosu oblasti promišljanja slike kao pokreta je svakako od odlučujućeg značaja, a time, jednako, i u razmišljanju o slici-vremenu. Naime, Bergson razlikuje dve vrste prepoznavanja: neposredno, koje se odnosi na naviku, i pažljivo, koje se oslanja na prošlost. Ovaj drugi tip prepoznavanja, slika-sećanje, nalazi se u raskoraku između opažanja i akcije sa dimenzijom afekcije. Sećanja se u funkciji sadašnje situacije i reagovanja koje će usled nje nastati, aktuelizuju kroz sliku i pokreću radnju. Slika-sećanje nema isti status u oba slučaja: neposrednog i pažljivog prepoznavanja. Ona može da igra ulogu virtuelne slike kao način kristalizovanja pažnje. Međutim, po Bergsonu slika-sećanje nije sama po sebi virtuelna, ona samo aktuelizuje virtuelnost nekog „čistog sećanja“. Ona je pokretač koji, iako ne može da povрати prošlost, ipak uspešno predstavlja trag neke stare sadašnjosti. (F. Dos i Ž.M, Frodon, 2011: 129-130)

U *Virtuelnim ogledalima* aktuelizuje se prošlost i ona sadašnjost koja je nekada bila, ukoliko se sadašnjost uobličava kao prošlost u istom vremenu u kome teče kao sadašnjost. Po Bergsonu, sadašnjost se udvostručava tokom svog odvijanja: „Ako se sadašnjost u isti mah razlikuje i od budućnosti i od prošlosti, to se dešava zato što ona sada označava neko prisustvo, a to prisustvo nestaje kada je zameni *nešto drugo*.“ (F. Dos i Ž.M, Frodon, 2011: 130) Sadašnjost se u svakom trenutku nalazi u procepu između sadašnjosti koja jeste, i one koja je bila. Ove dve dimenzije u *Virtuelnim ogledalima* koegzistiraju i prepliću se u specifičnim odnosima između prošlosti (uspomene, zaboravljenog, potisnutog) kao sadašnjosti koja je bila, i sadašnjosti koja se upravo dešava.

Lanac od tri bazične karike – folklor, tradicija, identitet – nalazi se u fokusu, kako istraživanja u okviru fenomenologije, tako i u poetskoj strukturi *Virtuelnih ogledala*. Samo traganje za fenomenom *čudesnog* kroz višegodišnji umetnički rad na polju različitih oblasti istraživanja i intencija ka unutrašnjim svetom ideja kao i potrebe za preispitivanjem tradicije i sopstvenog ideniteta, uslovalo istraživanjem autora onih sfera koja su u bliskom srodstvu sa *čudesnim (numinoznim)*, kao što su etnologija, folkloristika, kulturna antropologija, mitologija, bajke, psihologija nesvesnog i druge. Baviti se izučavanjem tradicionalnih oblika stvaranja, između ostalog i etnološke umetnosti kao što je folklor, za autora predstavlja ulazak u polje duhovne kulture, kao skupine običaja, verovanja i znanja, kao neke vrste stvaralačkog toka kao živog procesa, percipiranja sveta iz raznih priroda prošlosti, tradicija i lokalnih kultura iz kojh će se najbliže sagledati i objasniti dublji obrasci, pojave i formacije u otkrivanju fenomena *čudesnog*.

Folklor, pre svega kao osnova koju je sve teže otkriti, unapred određuje individualni i opšti razvoj etnosa i ostaje podjednako važan, bez obzira na činjenicu da se ne shvata i doživljava uvek na taj način. U svim svojim vidovima, verbalnom, muzičkom i igračkom, folklor sadrži kompletnu „bazu podataka“ – pogleda sveta na datu zajednicu i svakog njenog pojedinca zasebno. Taj svetski pogled toliko je snažan i tako neuporedivo izražen da sve ideje, zamisli, mudrost i snovi, sadržani su u igri, prevedeni u jezik muzike i pokreta, opevani u rečima, sačuvani u koracima i figurama.

Učinci i mogućnosti koje folklor može da ponudi kompozitoru (umetniku), prema rečima Izalija Zemcovskog²⁶, jesu stimulisanje stvaralačke misli, obogaćenje arsenala izražajnih sredstava kao i vraćanje muzike iz prostora čistog manipulisanja zvucima ka intonacionosti, kao osmišljenoj zvučnoj komunikaciji. „Način da se folklor i individualno umetničko stvaralaštvo posmatraju kao dva sistema umetničkog

²⁶ Izalij Zemcovski (Изалий Земцовский); ruski etnograf i etnomuzikolog. Doktorirao etnomuzikologiju na Ruskom državnom institutu za pozorište, muziku i kinematografiju, a etnografiju i folklor na Ukrajinskom institutu za umetnost, etnografiju i folklor.

mišljenja, upozoravajući da se oba sistema nalaze u nekom vidu razvoja, što znači da u sebi sadrže aktivne elemente sposobne za razvoj, ali i aktivne koji se talože u tradicionalni sloj. U tom smislu, folklor nije materijal u smislu sirovine, već celoviti umetnički koncept iz kojeg se preuzimaju znaci i komponente. Preuzimanje bilo kog elementa podrazumeva i njegovu kvalitativnu metamorfozu. Zato analiza odnosa folklor – kompozitor (vizuelni umetnik) ne sme proticati izvan sadržajne analize motiva, bez osmišljavanja, vođenja računa o principijelno različitim psihološkim osnovama narodnog i individualnog umetničkog stvaralaštva niti izvan estetičke i etičke platforme autora, razumevanja stepena bliskosti njegove umetničke zamisli folklornoj suštini.“ (V. Milošević, 2004: 143)

Baviti se folklorom u savremenom umetničkom stvaralaštvu podrazumeva otkrivanje, odnosno, zauzimanje individualne pozicije autora u atmosferi opšte zainteresovanosti za folklor. Sve češće aktuelizovanje modernih tema savremenog doba potiskuju narodni oblik stvaralaštva kao retrogradni, nižerazredni ili nacionalno orijentisan, u svakom smislu ne toliko zastupljen u vladajućim umetničko-teorijskim praksama. S druge strane, baviti se velikim temama čovečanstva, fenomenologijom, elementarnim vizibilnim pitanjima umetničkog stvaralaštva, kosmičkim i metafizičkim aspektima, kao savremeni umetnik, nezamislivo je ne pozvati se na tradiciju kao posebnu oblast izučavanja, kolevku civilizacije, a naročito folklor sa svim svojim univerzalnim jezikom simbola, arhetipskim i kolektivnim, imanentnim svim kulturama sveta.

Potreba pronalaženja umetničkog „ekvivalenta“ za ono što se iz folklorne sfere ne može transponovati, u *Virtuelnim ogledalima* govori o postupcima „pojačavanja sredstava i modela“ kao o jednoj od mogućnosti kompenzacije za „izgubljenim“. U ciljevima i namerama mojeg obraćanja folkloru, kroz uzorke lokalne kulture, autor primenjuje sa jedne strane rekonstrukciju, odnosno težnju da se uspostavi, ne puki folklorni motiv, već jedna vrsta njegove reinterpretacije, a sa druge prisvajanje, koje podrazumeva, potčinjavanje folklornih elemenata individualnoj umetničkoj zamisli. Za razliku od klasicizma i predromantizma gde se folklorna tema ugrađuje u opšteevropski stil i obrađuje prema njegovim normama, od romantizma gde se koristi da bi dočarala ambijent i bila obrađena na „nacionalan“ način, u *Virtuelnim ogledalima*, kao savremenom umetničkom konceptu, ona služi transformaciji, tj. mogućnosti novog tumačenja, reinterpretiranja preuzete melodije, plesa ili druge vizuelne i perceptivno-pokretne manifestacije (ornament, boja, kolo, teatralnost, glumački i lutkarski izraz), dovedene u komparativni ili

transkulturni odnos i narativno (slikovno i zvučno) integrisanje. Time se aktuelizuje tradicionalno u kontekstu savremene umetničke prakse, primenom i rekontekstualizacijom tradicionalnih oblika stvaranja u funkciju nove pojavnosti u ambijent umetničkog.

Tematizacija folkloru u *Virtuelnim ogledalima* podstiče lirsku i dramsku napetost, oličenu u ustaljenim obrascima nasleđene poetske tradicije u binarnosti ogledanja u kojoj „unutrašnje“ ostaje zatvoreno, zaboravljeno u okviru tradicionalnog rama (prozora-vitrine). Ono nastoji da se „otvori“, spoji arhetipsku i univerzalnu simboliku u folkloru, postavi je u transkulturalni odnos prema savremenom svetu, uspostavljajući lokalnu vezu sa globalnom slikom i značenjem. S tim ciljem, i određene folklorne manifestacije u *Virtuelnim ogledalima* u vidu predstavljene boje, geometrije i simbola, upravo se dovode u komparativni odnos sa drugim savremenim vizurama: u mikro-makro prizorima, bilo viđenim pod objektivom ili lupom posmatrača, kao prirodno nastale forme u vodi, zemlji ili na nebu, kao slučajno, podsvesno ili namerno oblikovane ljudskom rukom ili prirodnim silama, bilo da su umetnička dela, narodna radinost ili manifestovane forme geografskih, bioloških ili kosmičkih prostranstava.

FENOMENOLOGIJA IGRE

Poznati holandski istoričar umetnosti prve polovine dvadesetog veka, Johan Hoizing (Johan Huizinga), u svom kapitalnom delu *Homo ludens*, iznosi veliku građu za svoju tvrdnju da je igra element od krupnog značenja u određenju kulture. Za njega je *homo ludens*, čovek koji se igra, u svojoj kulturnoj funkciji od ne manje važnosti nego *homo faber*, čovek koji radi, izgrađuje. Smatrajući igru starijom od kulture, Hoizing zaključuje da, koliko god pojam kulture bio nedovoljno omeđen, on u svakom slučaju pretpostavlja ljudsko društvo. Već u svojim najjednostavnijim oblicima, ističe igru kao više nego čisto fiziološku pojavu ili fiziološki uslovljenu psihičku reakciju, kao fenomen koji nadilazi granice čisto biološkog, pa čak i čisto fizičkog delovanja. Ona je smisljena funkcija koja nadilazi neposredan poriv za potvrđivanjem života, unoseći u životno delovanje smisao. U tom smislu svaka igra nešto znači, a samim tim što u svojoj biti ima neki „viši“ smisao, igra odražava uvek jedan element nestvarnog. (J. Hoizing, 1992: 9)

S obzirom da se kroz vizuelizaciju određenih arhetipova u *Virtuelnim ogledalima* nagoveštava i priroda njihove metafizičke pojavnosti, metafizika u ovom kontekstu nije samo pojmovno, kategorijalno, transcendentalno, ontološki ili fenomenološki shvaćeno kao očišćeno uverenje o identitetu logosa, o njegovoj prisutnosti u sebi samome – već, kako smatra Žak Derida, učenje o dva sveta, o jednom, višem, najvišem svetu suština, bića, istina, koji je svet te metafizike, njenog mišljenja i uverenja, i o drugom svetu, svetu pojava, privida, od čulnih do transcendentalnih lutanja, svetu koji je, ipak, uprkos tome, ovaj jedini i stvarni svet. (M.Šuvaković i A. Erjavec, 2009)

Kako centralni motiv *Virtuelnih ogledala* predstavlja metafizika igre, kroz primer pojedinih ritualnih plesova slovenske tradicije, simboliku i ontologiju istih, ali i preispitivanjem izvesnih folklornih oblika i aspekata (geometrije, šare, boje, plesne figure, kinetike, muzike, veza...) i njihovog dovođenja u komparativni odnos sa umetničkim stvaralaštvom. U okviru ovog projekta, autor istražuje iste, kao bi objasnio značaj fenomena „čudensog“ prisutnog u igri kao momenta oneobičavanja, između ostalog i folklor kao posebni oblik stvaranja kroz univerzalni jezički simbolizam i transkulturni dijalog sa savremenim i drugim kontekstom umetničkog.

Uopšteno posmatrano, igra, prema etnologu i etnokoreologu Oliveri Vasić, predstavlja jednu od najsloženijih tvorevina ljudskog duha koja prati čoveka od rođenja do smrti, pomažući mu da prebrodi brojne tegobe koje ga sustižu i pružajući mu mogućnost da se iskaže, dokaže i opstane. Shvativši njenu moć čovek (umetnik) joj je dao novo svojstvo – potrebu preko koje može da iskaže svoje duhovne potrebe, želje, osećanja. Od svog nastanka igra je bila sredstvo za iskazivanjem, prenošenjem poruka, koristeći svoje elemente: pokret, korak, gest, omeđivanje prostora pokretima koji mu je bio bitan da ostvari kao svoj naum, zatim ritam proizveden igranjem ili raznim opremama ili rekvizitima. Upravo se preko igre i igranja čovek oslobađao straha, neizvesnosti, negativnog naboja, slao je poruke višim silama i bićima, regulisao opstanak u svojoj zajednici, uspostavljajući kontakt sa znanim i neznanim. Igra je čoveku od njegovog nastanka omogućavala izvestan mir i spokojstvo kao potrebnu ravnotežu u psihološkom smislu, kako bi mogao normalno da obavlja svoje osnovne aktivnosti. (Olivera Vasić, 2004: 182)

U *Virtuelnim ogledalima* tradicionalni ples koji se često manifestuje kao pokretna slika u prozorskom okviru sugerise na igru kao kosmički privid, simboličku komunikaciju, ali i na ritual koji je sve češće prisutan u savremenom baletskom pozorištu i umetničkim praksama

kao što su performans, bodi art, teatar mešanih sredstava i slično. Milan Uzelac²⁷ je, pozivajući se na fenomenologiju Eugena Finka²⁸, napisao da zagonetnost sveta igre nije u njegovoj odvojenosti od stvarnog sveta: on nema svoj prostor i svoje vreme u stvarnom svetu i vremenu, već poseduje sopstveni prostor i sopstveno vreme. Fink je smatrao da je preplitanje dimenzija stvarnog sveta i sveta igre teško objasniti nekim poznatim modelom susednosti prostora i vremena. Ono što važi za igru, važi i za umetničko delo. Nastavši u jednom stvarnom svetu, ono gradi jedan imaginarni svet, i koristeći se „realnim rekvizitima“ oblikuje svet nerealnog, odnosno, iz stvarnosti nastaje nestvarnost i nad-stvarnost kao smisao stvarnosti. Po njemu se igra kao delatnost zbiva uvek u dve dimenzije: kao delatnost igrača i kao delatnost čoveka u svetu igre, tojest u karakteru bivstvujućeg privida. (M. Uzelac, 1984)

Igru kao fenomenološko-ontološku pojavu u kontekstu umetničkog možemo sagledati kao dimenziju u kojoj su sve mogućnosti otvorene, gde imamo iluziju slobode i neograničenog početka u kojoj je upravo moguće doživeti sreću stvaranja. U igri možemo zapaziti jedno uzmicanje iz stvarnosti i prenošenje u modus nestvarnog (neizrecivog), gde se na neistorijski način život može iznova početi, jer se nalazimo u jednom imaginarnom prostoru i vremenu gde nam je prepuštena mogućnost izbora. Igra, kako Fink zaključuje, koren je sve ljudske umetnosti. (M. Uzelac, 1984) Tako se i u kontekstu i *Virtuelnih ogledala* može reći da se blizina igre (ne samo kao plesa, nego i igre kao stvaranja nekog umetničkog dela) i umetnosti ogleda upravo u postizanju imaginarnog, odnosno oneobičenja ambijenta, kroz virtuozičnost zbivanja iste.

Pojam „igre“ u filozofiji i antropologiji najčešće je razmatran u okviru analize „rada“, ali i „slobode“, „nužnosti“ i „kontingencije“. Neretko se pojam dovodio u vezu i sa temom „umetnosti“, a u novijoj filozofiji, posebno u egzistencijalizmu i nekim smerovima fenomenologije, „igra“ biva problematizovana u okviru ontologije – iz ugla samoga „Bića“. U širem smislu od antropološkog, koje igru sagledava kao važan činilac iz koje je nastala ljudska kultura, igrom se označava slobodno mikrokosmičko i makrokosmičko kretanje materije i

²⁷ Pesnik, esejista, filozof, profesor ontologije i estetike na Novosadskom Univerzitetu. Autor je brojnih monografija i udžbenika iz istorije filozofije, estetike umetnosti, estetike muzike, poetike kao i kolekcije poezije. U zborniku *Stvarnost u umetničkom delu* razmotrio je pitanje stvarnosti i nestvarnosti kao dimenzije igre i umetnosti.

²⁸ Nemački filozof, fenomenolog, sledbenik Edmunda Huserla, koji se najviše bavio upravo problemom igre.

njeno stalno preoblikovanje. Igram se preispituje postojeće i otvara realnost za mogućnost drugačijeg, čime se obnavlja obrazac kreativnog odnosa prema svetu, koji igri daje duhovno i metafizičko značenje.

Istražujući filozofske aspekte igre kao fenomena, u nacrtu za jednu ontologiju iste, kulturologa i estetičara dr Sretena Petrovića,²⁹ autor nailazi na brojna teorijska pitanja koja su ostala nerešena, a takođe bila značajna za njegov odnos prema igri i istraživanju igre kao motiva u sklopu višemedijskog umetničkog projekta. U tekstu se pre svega postavlja pitanje subjekta koji se igra: da li je to *totalni čovek*, ili *umetnik*? Ako je ipak igrač sam čovek, da li je reč o *čoveku uopšte*? *Gde se nalazi topos igre*: u sferi *umetnosti*, kao isključivom i zatvorenom krugu, ili je reč o opštoj sferi *delatnosti*? Najzad, nije li mesto igre u domenu *dokolice*? Isto tako, ostalo je neodlučeno pitanje, koje Petrović postavlja: *Koje su to duševne snage koje pokreću čoveka u igri*: da li je to *volja po sebi* ili *volja za delovanjem*, ili pak neka *volja za transcendiranjem*? Nije li to možda uobrazilja, najzad neka *viša svest poput duše u njenome totalitetu*? Na kraju: *kakve promene proizvodi u čoveku sama igra*? Da li se u igri menja njegovo celovito biće, ili samo njegova svest, volja, ili se promene odigravaju u sferi njegovog čina, u načinu egzistencije? (S. Petrović, 2011)

Razmišljajući o plesu kao jednoj od najstarijih umetnosti, inspiraciji brojnih znanih i neznanih umetnika koji su različitim medijima stvarali umetnička dela, ostavljajući za sobom i vredne plesne dokumente, u umetnikovom radu *igra (ples)* javlja se kao kružni simbol radosti življenja i pokretačke energije, kao način prividnog prevazilaženja stvarnosti, koja pojačava svest o iluziji realnog. Njena promena i nestajanje u *Virtuelnim ogledalima* implicira na samu logiku životne realnosti koja opstaje samo kroz nju, ali i na virtuelnost zbivanja. U osnovi projekta igra upućuje na fenomen *čudesnog*, u kojem i kroz koji ona jedino egzistira, predstavljajući u filozofsko-estetičkom smislu momenat „oneobičavanja stvarnosti“.³⁰ S obzirom da *Virtuelna ogledala* upućuju na širi aspekt igre povezan sa arehetipskim, nesvesnim i svesnim procesom koji se ogleda u individualno-psihološkoj i kolektivnoj ravni, motiv igre autor istražuje u narodnom južnoslovenskom nasleđu, kroz pojedine plesove,

²⁹ Zbornik radova *Tradicionalna estetska kultura IGRA*, (Sreten Petrović *Nacrt za jednu ontologiju igre*, Etno-kulturološka radionica Beograd - Svrlijig) Centar za naučna istraživanja SANU i Univerziteta u Nišu; 2011

³⁰ Dušan Pajin, *Druga zemlja – drugo nebo (Filozofija umetnosti Kine i Japana)*: Oneobičavanje, nikad viđeno i mezuraši (str. 355)

orijentisan prema lokalnoj tradiciji, upravo u vizuelnim i zvučnim manifestacijama kroz kosmološko-ontološke aspekte značenja u okviru pojedinih fenomena, boja, plesnih formacija, estetike pokreta, predočavajući prvenstveno na univerzalne principe i dijalektičke veze u transkulturnom sagledavanju stvari.

Iako smo skloni da slobodu izražavanja prepoznamo kao preduslov umetničkog stvaranja, interpretativni okviri unutar kojih se kreću različita čitanja uslovljeni su postojanjem niza distinktivnih obeležja, koja su istovremeno postavljena i kao osnova za diferencijaciju umetničkih vrsta. Lesingovo (Lessing) shvatanje³¹ da određene umetničke vrste (muzika i poezija) obuhvataju izvesno vreme, podstaklo je razvoj stava da je kod njih, zahvaljujući specifičnoj strukturi, moguće pratiti čitav proces dešavanja, dok kod onih uslovno određenih kao „prostorne“ (slikarstvo, skulptura, arhitektura) to nije moguće, već, naprotiv, prepoznavanje samo određenog trenutka. Ono čime i pesnik i slikar raspolažu zapravo su znaci. Iako se ovi znaci i načini njihove upotrebe međusobno razlikuju, oni svoja značenja ostvaruju tek u svesti primaoca. Otuda i vremenski okvir jednog prikaza ostvarenog na jednoj klasičnoj slici (u *Virtuelnim ogledalima*, slučaj uhvaćenog prizora na prozorskom staklu) ne treba tražiti samo u formalnim odlikama znakova od kojih je ona sačinjena, ili njihovim međusobnim odnosima, već umnogome i u načinu čitanja ovako ostvarenog prikaza. (S. Petrović, 2011) Tako i predstavu igre u *Virtuelnim ogledalima* možemo shvatiti kao trenutak uhvaćen fotografskom kamerom ili slikarskim potezom, ali je jednako, s promenom konvencije, možemo sagledati i kao prikaz u neprekidnom protoku vremena. Čak i onda kada slika pokazuje konkretan događaj, kao što je na primer zalazak sunca, trajanje događaja i dalje ostaje uslovljeno načinom čitanja, odnosno našom sklonošću da vreme prikazanog dešavanja stavimo u odgovarajuće okvire i na njih primenimo određene konvencije.

³¹ Zbornik radova *Tradicionalna estetska kultura IGRA*, (Dragan Čalović, *Vizuelizacija plesa*, Megatrend univerzitet, Beograd): Diferenciranje umetničkih vrsta po kriterijumu prostora, odnosno vremena, prvi je sistematski izneo Lesing (Lessing). U studiji *Laokon ili o granicama slikarstva i poezije* (1766) Lesing kao kriterijum klasifikacije prepoznaje prostorno, odnosno vremensko širenje umetničkog dela. Slikarstvo, skulptura i arhitektura, u predloženom pristupu, prepoznati su kao prostorne, dok su muzika i poezija određene kao vremenske.

Američki historičar i kritičar moderne umetnosti Majkl Frid (Fried), analizirajući modernu umetnost, suprotno Lesingovom pristupu, naglašava upravo vremensku dimenziju „prostornih“ umetnosti. U tekstu „Art and Objecthood“ (1967) Frid objašnjava da zadatak moderne umetnosti jeste da posmatrača izvede izvan svakodnevnog temporalnosti, te da ga premesti u naročito stanje pre realnog vremena.³² Na taj način Frid jasno ukazuje na konvencijsku određenost razumevanja vremena u jednom umetničkom delu. (M. Fried, 1998) U skladu sa ovim, moje istraživanje „otiska igre“ u plesovima folklornih ansambala, predstavlja ispitivanje prostorno-vremenske dimenzije, kao nevidljivih tragova koje plesači upisuju u pod, odnosno kao neke vrste estetskog privida koji se očitavaju kao momenti stvaranja u vremenu, koji prizor igre izmeštaju u jedan drugi nadčulni, nadpojavnji prostor. U ovom aspektu vreme se može tretirati krajnje relativno, gde se trenutak igre, kao prizor meditativno-kontemplativnog karaktera, izmešta u „momenat večnog trajanja“, odnosno, doživljaj večnog-sada.

Razvoj savremene umetničke teorije i prakse pokazao je da razumevanje odnosa između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, kako u samom umetničkom delu, tako i u odnosu između umetničkog dela i „svakodnevnog iskustva“, ne može biti određeno svojstvima medija u kome je to delo izvedeno. Izmena paradigme otvara mogućnost novog čitanja umetničkih dela, čime se daje podsticaj u novim pristupima u sagledavanju prikaza plesa u slikarstvu.

INTEGRALNA SLIKA KAO NOVI OBLIK

S obzirom na semantički pluralitet pojava i njihovih odnosa, pojedinačna slika, ako govorimo o savremenom pristupu slici, naročito u digitalnoj eri simultanosti i preplavljenosti vizuelnim izobiljem, posebno u umetničkim praksama kao što su prošireni mediji; video-art, foto-video-instalacija, kompjuterska umetnost i slično, pojedinačna slika ne može da ostvari punoću govora. U novim praksama, kao i u slučaju *Virtuelnih ogledala*, ona se pojavljuje ili samo kao kadar, narativ, montažna sekvenca jednog filma koja gradi sve slike ciklusa sveukupnošću

³² Fried Michael, *Art and Objecthood* (1967), y: *Art and Objecthood* (Fried), University of Chicago Press, Chicago 1998, str. 148.

svojih odnosa, svojom globalnom metaforom. Umetnici danas najčešće predstavljaju svoj rad u serijama ili ciklusima, duplim ekspozicijama, u kojima govor pojedinačnog ostvarenja nalazi svoj eho u bliskim radovima.

Integralna slika, prema Aleksandru M. Đuriću³³, zasniva se na postojanju novog oblika. Novi oblici, uz klasične kvalitete svetlosti i prostora, podrazumevaju i dubinsku strukturu, kao osnovnu strukturu integralne slike. Integralnu sliku odlikuje u kompoziciono-strukturalnom smislu postmoderni kolažni postupak. Kroz njega se u međusobnu relaciju dovode celovite slike, a ne njeni delovi. Tako odnosi vizuelnih skupova unutar likovne strukture nisu elementarni, već višeg nivoa, složeniji i manje prozirni. Što su ovi odnosi složeniji, umetnička vrednost dela je veća. Novi oblik je spona koja obezbeđuje jedinstvo različitosti. (A. Đurić, 2001: 78)

Budući da pod integralnom slikom kao novim oblikom i simultanim viđenjem Aleksandar Đurić podrazumeva paralelno percipiranje dve odvojene slike spojene u jednu celinu, ono što je u kontekstu *Virtuelnih ogledala* predstavlja imperativ, jeste fenomen integralne slike koja se u nameri autora manifestuje kroz duplu ekspoziciju. Vizuelno (montažno) preklapanje foto i video slika u vidu transparentnih i polutransparentnih slojeva (lejera) nastalih u postprodukciji, u *Virtuelnim ogledalima* obezbeđuju dubinsku strukturu, ne samo u integralnosti određenih vizuelnih celina, već postizanjem višedimenzionalnosti slike, kako kroz slojevitost vizuelne predstave, emitovane u okvire prozora, tako i kontekstualizacijom klasične slike u pojam otvorenog dela, prozora-ogledala, kao kinetičkog ili interaktivnog objekta, video-instalacije ili redimejda.

Logiku stvaraoaca i njegovo simultano sagledavanje bliskosti u različitom mora da prati i logika posmatrača, dok je oko simultano upereno na prepoznavanje sopstvenih, memorisanih sadržaja i logike autora. To nije ništa drugo nego presek skupova vizuelne percepcije i skupova stečenih uvida (znanja) u kome se izvesna slika otkriva kao tajna razumevanja likovnog dela. Dovođenjem u korelaciju ili medijsko

³³ Slikar, književnik i profesor na Fakultetu za umetnost i dizajn Megatrend univerziteta u Beogradu. Oformio je i predaje predmete Čitanje slike, Umetnost interrelacija i Epistemologija umetnosti. Objavljuje tekstove iz oblasti likovnih umetnosti, a zavod za izdavanje udžbenika iz Beograda objavio je 2001 traktat Aleksandra Đurića iz teorije savremene umetnosti naslovljen „Simultano oko“.

uodnošavanje pojedinačnih motiva, i najbanalniji predmet iz svakodnevice, duhovno oko može fenomenološki oneobičiti, kao što je u ovom slučaju motiv starog prozora (vojvođanski *kibic-fenster*), smeštenog u kontekst slike-objekta, odnosno, ogledala-portala.

„Smisao vizuelnog prizora ili pojave ne može se otkriti na pravi način njihovim transformacijama ili deformacijama, jer iskrivljeni ugao gledanja oduzima pojavi bogatstvo značenja i iskazuje ograničenu recepciju. Potpuniji smisao otkriva se tek u diskursu, relacijom nekog prizora – pojave sa drugim srodnim ili različitim prizorima – pojavama. Savremena stvaralačka poetika u tom smislu staje na stanovište *superrelatio arta*³⁴, jer su elementi strukture dati kao ontološka i humanitarna datost ovog sveta. Stvaralački gest autora izdvaja ih iz obilja vizuelnog sveta i dovodi ih u međusobnu relaciju, čime se otvara mogućnost otkrivanja dosad neposmatranih veza. Nisu, dakle, elementi strukture delo autora, već je to njihov odnos. Stvaralac je tako i prisutan i odsutan, istovremeno, u času svog *otkrića*. U sličnosti se tako uočava bliskost pojavnih oblika vizuelne datosti preko njihovih plastičkih odlika (materije, linije, boje). Tako se pojmovne kategorije koje se inače u iskustvu doživljavaju kao *različito* otkrivaju u nivou prostora slike kao blisko, slično, filozofski najšire sagledano, isto. Smisao postupka, dakle, leži u ukazivanju da se u različitosti krije klica istog, odnosno da se pokaže da različito nije tako različito kao što na prvi pogled izgleda. Što je viši stepen pojmovne, genetske razlike među predstavama ili prizorima, to je ukazivanje na osnov bliskosti manje očekivano, šokantnije, bogatije, složenije, dublje.“ (A. Đurić, 2001: 98/103)

Relacija odnosa u *Virtuelnim ogledalima* između lirskog pojanja i vizuelne predstave ladarica sa preklapanjem video sadržaja vode koja protiče ili oblaka koji se transformišu, mistifikuju i demistifikuju predstavljene, uspostavlja simboličku sliku određenog arhetipa, tj. bliskosti koja ih integriše u novo polje duhovnog zbivanja. Time fenomenološki, voda kao narativ biva oneobičena glasovima devojaka koji neprestano teku u dve preklapajuće zvučne linije, pojačavajući osećaj numinoznog, ali isto tako i preklapljeni oblaci koji otkrivaju i sakrivaju ladarice, pružaju istima oneobičenje njihove pojavnosti. Tako i nezavisne slike (statične na prozorima kao refleksije odraza) i figure (akteri) koji „prolaze“ kroz prostor slike-objekta (plesaći, dečak, ili svirač), posredstvom autora, bivaju dovodene u međusobni odnos.

³⁴ Aleksandar M. Đurić, *Simultano oko*: vid umetničkih odnosa, vezanih za fenomene iz primarne vizuelnosti označava se *superrelacijom*.

Pored dijalektičke povezanosti slikovnih prostora u komunikaciji i međuzavisnosti jednih od drugih u stvaranju integrisane vizuelne celine, *Virtuelna ogledala* karakteriše i pojam interslikovnog koji se odnosi na postmodernističku interpretaciju, po kojoj slika kao umetničko delo nastaje odnosima s drugim slikama aktuelnog slikarstva ili istorije slikarstva. (M. Šuvaković, 2011: 334) Slika dobija značenje tako što nastaje u svetu umetnosti, suočena s drugim slikama s kojima je u formalno likovnim i značenjskim odnosima, a interslikovno se uspostavlja na temelju znanja o postupcima i prirodi slikarstva, tj. citiranjem, kolažiranjem, montažom i prenosom konkretnih kompozicijskih i ikonografskih rešenja slike ili opštih naznaka slikarskog stila.

U *Virtuelnim ogledalima*, pojam interslikovnog (intervizuelnog) označava intertekstualno suočavanje, odnos, razmenu, premeštanje (smeštanje) u fenomenološkom (perceptivnom), formalnom (kompozicijskom, strukturalnom) i semantičkom (značenjskom) smislu više vizuelnih slika ili sadržaja različitog medijskog porekla (slikarstvo, fotografija, video slika, zvučna slika, objekat, kompjuterska slika). U tom smislu obuhvata vizuelno prikazivanje i zastupanje jednog medija u drugom, što je u ovom slučaju zastupljenost fotografije u slikarstvu, slikarstva u videu i fotografiji, muzike u videu i slikarstvu, fotografije u video-objektu i slično.

AMBIJENTALNA POETIKA DELA _____

Kako se *Virtuelna ogledala* ostvaruju kroz artikulaciju celine zatvorenog prostora kao umetničkog dela, postavlja se pitanje i njihovog ambijentalnog konteksta, poetike i ambijentalne estetike. S obzirom da se prostor postavke ne tretira kao pasivni omotač oko izložbenih predmeta, ambijent u funkciji umetničkog odražava i prikazuje kontinuitet površine, zapremine i prostora gde se uspostavlja sinteza više različitih umetnosti i medija (M. Šuvaković, 2011: 61), uključujući kretanje ili interaktivnost recipijenta u prostorno umetničko delo. Kako po svojoj prirodi formi i sadržaja pretenduju na intimističku postavku u okviru urbanog izlagačkog prostora, *Virtuelna ogledala* se kao umetničko,

pre svega vizuelno-zvučno, pa i prostorno delo, pojmaju u kontekstu ambijentalnog (environmental art),³⁵ razmatranjem vizibilnog u audio-vizuelnim transformacijama.

Budući da se neka opšta značenja transformacije prevode ili prenose iz raznih oblika stvarnosti, verovanja, znanja i zamišljanja u sasvim druge, često opredmećene forme, gde se zamenjuju pojmovi vremena i prostora, slike-objekti kao prozori-portali, staništa za projektovanje arhetipskih narativa kao vizibilnih spoznaja, predstavljaju oblike koji, zahvaljujući funkciji ramova, omogućuju posebnu oblast vizibiliteta sa razvijenim značenjima koje prozor simbolički postavlja. Kao zatvoreni objekti (vitrine) sa oknima kroz koje pogled prolazi u drugi ambijent zbivanja, u kontekstu ulaza (portala), u *Virtuelnim ogledalima*, u najširem smislu, simbolizuju antinomije, kao što su prodor poznatog u nepoznato, svetla u tamu, ovostranog ambijenta u onostrani, aktuelnog u virtuelni i slično. Drugim rečima, mesta su mističnih događanja, jer sliku iz realnog kontekata stvari oživljavaju kao narative u novom polju virtuelne slike. Taj virtuelni (imaginarni) prostor njihovog dešavanja postavlja pitanje i ambijentalne poetike dela, s obzirom da prozori kao polja percepcije otvaraju i pitanja vremena i prostora u kome se narativ spoznaje, bilo kao enterijer, eksterijer ili međuprostor. Posredstvo i funkcija slika-prozora kao objekata (vitrina – staništa) na zidovima izlagačkog prostora menja percepciju ambijenta enterijera u “posvećeni” prostor *čudesnog* zbivanja. U značajnom smislu aktuelizuje se pitanje vizibilne spoznaje ambijenta koji se odvija sa druge strane prozorskog stakla u nepostojećem, kao slika virtuelne stvarnosti.

Sasvim poseban vid „ovremenjivanja prostora“ određenim znakovno-simboličkim formama predstavljaju transformativne relacije između materijala, forme i njihovog značenja. (K. Bogdanović, 2007: 98) U *Virtuelnim ogledalima* transformacije koje se odvijaju u polju projekcije, u

³⁵ Pejzažna umetnost ili environmental art (eng. *environment* - okolina, okolni svet) izraz koji se koristi u opštem slučaju da bi se označila umetnost onih umetnika koji se bave ekološkim pitanjima. U okviru ove umetnosti se nalaze trodimenzionalna kompleksna dela instalirana u prostoru, često kao dela prolaznog karaktera koja ispunjavaju kompletne enterijere ili se uklapaju u spoljašnje prostore naglašavajući arhitekturu u jednom teško definišućem stanju između slikarstva, objekta u umetnosti, skulpture ili instalacije u kojem ove umetničke vrste mogu različito da se ispolje i da nastanu različite skulpture. Kao prethodnica se mogu shvatiti neka dela od umetnika posle dvadesetih godina 20. veka umetnika El Lisickog ili Kurta Švitera.

vizuelnim narativnim sintezama, kao i muzičkim formama koje naležu na slikovne prostore, uspostavljaju posebnu semantičku strukturu, doprinoseći kontekstu svojevrsnog ambijenta egzistencije, čežnje i sećanja u “svevremenu” koje nam se priviđa pre kao svet opštosti koji naslućujemo, nego kojeg prepoznajemo.

Transpozicija kao pojam i značenje (novolat. *transposito*, premeštanje, prevođenje), neodvojivi je deo procesa kreativnog mišljenja i delanja, sa kojim se rađa nova spoznaja ili mogućnost drugog, proširenog i produbljenog shvatanja i doživljaja shvaćenog. Zato su izvorna polazišta ka preobličenju, prevođenju i premeštanju početnih realiteta iz neke stvarnosti često daleko od plodova transpozicije, dakle od rezultata do kojih je moguće doći procesom preobražaja u vidove druge stvarnosti.“ U tom smislu u vizuelnoj kulturi i umetnosti uvek se nalaze razlozi da se i najapstraktnijim formama mišljenja nađu najsugestivnije predstavljene vizuelne forme koje ukazuju na „lik“ takvih pojmova, kao što su duša, sreća, ljubav, smrt i drugi. (K. Bogdanović, 2007: 112) Određeni audio-vizuelni fantazmi, podstaknuti izvesnim idealom, u ovom slučaju idealom lepote i nevidljivim snagama prirode i kosmosa kao i pojedinim kulturno-antropološkim fenomenima, bivaju opisutnjeni u novom, snoviđajnom ambijentu slike, pružajući i posebnu tipološku osnovu vizuelnim spoznajama,³⁶ koje su u funkciji arhetipskih poimanja u *Virtuelnim ogledalima*.

U pogledu usmerenosti ka umetničkom istraživanju u različitim kulturnim kontekstima, pre svega u sferama vizuelne i kulturne antropologije, etnologije i folkloristike, *Virtuelna ogledala* mogu se poimati u značenju antropološke umetnosti (anthropological art)³⁷ kao ambijentalno delo. Termin antropološke umetnosti i umetnika kao antropologa uveo je konceptualni umetnik Džozef Košut (Joseph Kosuth), da bi označio umetničku praksu koja istražuje svet umetnosti i kulturu na sličan način na koji antropolog istražuje nepoznatu kulturu. Kako se najčešća upotreba termina antropološka umetnost odnosi na ambijentalne i performativne radove kojima se rekonstruišu i simuliraju egzotični i

³⁶ K. Bogdanović, 2007: Posebno mesto negovanja uobraziljnog viđenja u renesansnoj kulturi predstavljaju vidovi “komuniciranja” sa mitskim bićima, i to često nerazdvojno od duha hrišćanske kulture. Takve je fantazme upravo podsticala sama priroda, posebni ambijenti, šumovi i brdoviti predeli, naročito sa razvijanjem hortikulture u pojedinim parkovskim kompleksima, (što je u to doba bilo posebno popularno) u koje se znatnim delom prenosio i zabavni deo dvorskih sredina. (str. 114)

³⁷ M. Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*; Antropološka umetnost, vidi: str.81

istorijski civilizacijski uzorci (M. Šuvaković, 2011: 81), *Virtuelna ogledala* usmerena su na pojedine kulturološke prakse, aspekte i oblike stvaranja kao što su ples, ritual, materijalna kultura, etnološka umetnost, mitologija. Koristeći njihovu građu, kroz odabrane motive, forme i fenomene iz prirodnih okruženja u kojima se nalaze i manifestuju, *Virtuelna ogledalala* uvode iste u kontekstualizovani interslikovni prostor dela.

Osnova izložbenog ambijenta *Virtuelnih ogledala* (oblikovani i preoblikovani prostor koji se poljima prozora-ogledala otvara i proširuje), simbolično je determinisan obrednim mestom središta primarnog značenja, projektovanom slikom koja delimičnim skrivanjem i otkrivanjem ističe mnoštvo svojstva mitsko-alegorijske predstave, kao univerzalne kolektivne vizibilne spoznaje. Metafizički ambijent celine, može se shvatiti kao izrazito subjektivni rez u značenju pogleda u dubinu istorije koja traje podjednako kao stvarnost i sećanje kroz impliciranje na određene kulturne fenomene, kao žudnja za nepoznatim, za jedinstvenom merom prirodnog reda saglasja u haosu nesaglasja kao primarne kote egzistencije.

Prema Dušanu Pajinu, kinesko „podražavanje prirode“ u jednom tipu likovnosti ogledalo se u težnji ka iluzionizmu, a u drugom tipu u prirodnosti, spontanosti i iskrenosti sa kojom je delo stvoreno ili izvedeno. Druga specifičnost jeste kombinovanje teksta i slike (u *Virtuelnim ogledalima* kombinovanje integrisanih zvučnih slika sa vizuelnim i pokretnim) – tj. praksa da umetnik u sažetom zapisu na samoj slici rečima (zvukom/slikom) zabeleži svoju inspiraciju, ili okvire iskustva koje je iznedrilo tu sliku.“ (D. Pajin, 1998: 100-101)

Ambijentalnoj poetici *Virtuelnih ogledala* u značajnoj meri doprinosi višekanalna muzička struktura koja se prepliće i utapa paralelno sa promenama i integrisanjem video slike, izaizvajući mistični (numinozni) karakter zvučnog ambijenta. Taj prostor koji možemo zvati zvučnim, prema francuskom filozofu i estetičaru Mikelu Difrenu (Michel Dufrenne), nije prostor koji je nastanjen muzikom, već prostor koji je razvijen zahvaljujući muzici. On je proživljen od strane tela u koje muzika prodire i tela koje ona oživljava, drugim rečima, prostor je proživljen ukoliko se i sama muzika živi. To je prostor plesa, ali ne koreografskog spektakla, već onog tajnog plesa na osnovu kojeg se muzika živi kao delujuća i kao ona na koju se deluje. To je ples posedovanja (...) Ta duboka prostornost ovlašćuje nas da evociramo jedan prostor-vreme, jednu suštinsku

solidarnost prostora i vremena. Polje prisutnosti i životnosti zajedno se razvijaju. A vreme povezano s ovim prostorom nije specijalizovano: to je, analogno bergsonovskom trajanju, jedno subjektivno vreme koje je proživljeno od strane tela-subjekta kojem se otvara jedan plesani, a ne jedan misleni prostor. (M. Difren, 1989 : 224)

Imajući u vidu važnost muzike u ambijentalnom kontekstu dela u kojoj audizije (auditivne vizije)³⁸ imaju funkciju „zvučnog oslikavanja“ vizuelnog/tekstualnog prostora, u *Virtuelnim ogledalima* muzika doprinosi vizibilnim spoznajama, delujući neposredno na misli i osećanja u njenom neprestanom manifestovanju, paralelno s integrisanim vizuelnim narativima. U tom smislu recipijent vidi “omuzikovljene slike”, odnosno neki vizuelni agens, što podstiče na određeno zvučno (tonsko) stanje. Muzički sklopovi, kako razmatra Suzan Langer³⁹, mogu oslikavati morfologiju osećanja jer unutarnji „fizički i duhovni život“ „poseduju formalna svojstva“ slična svojstvima muzike. (S.K. Langer, 1967) Polazeći, u tom smislu, od hipoteze da određeni muzički sklopovi mogu oslikavati (zvučno iskazati) određeni vizuelni narativ, a samim tim i specifično stanje ili osećaj vezan za isti, u *Virtuelnim ogledalima* autor pokušava da, u skladu sa vizuelnom poetikom, primeni specifične stilske i formalne muzičke karakteristike i pojedine ambijentalne zvukove, kao motive koji bi se u novointegriranoj zvučnoj konstelaciji mogli percipirati kao numinozna (čudesna) stanja – vizibiliteti, doprinoseći mitskoj dimenziji, meditativno-kontemplativnog karaktera dela.

U ambijentalnoj estetici dalekoistočnih vrtova postojala je izražena kontemplacija ambijenta u najrazličitijim vidovima – od tzv. divlje prirode, pitomog, pastoralnog ambijenta, kultivisnaog ambijenta vrta, ili ambijenta u enterijeru. Slike i tekstovi nastoje da sačuvaju, ili podstaknu te privilegovane trenutke jednog posebnog raspoloženja, koje se smatra vrhovnim dobrom života. Presudan je bio senzibilitet i na njemu zasnovan životni stil – naturalnog intimizma, ili naturalnog misticizma, zavisno od naglaska koji su mu pojedinci davali. (...) Čovek je prirodne objekte prvo sagledavao individualno, kao ugodne same po sebi i simbolične za božanske osobine. Sledeći korak ka slikarstvu pejzaža, bio je da se od tih pojedinosti formira neka celina koja bi se mogla obuhvatiti imaginacijom i sama mogla biti simbol savršenstva. To je postignuto

³⁸ K. Bogdanović, 2007: *Vizibilno u muzici*, vidi str. 159.

³⁹ Suzana Katarina Langer (Susanne Katherina Langer), (1895-1985), američka filozofkinja; pobornik je semantičkog pokreta ili teorije značenja, razvijenog u logici, u primeni na književnost pod nazivom *semiologija*, a na muziku *semiotika*, u delu *Filozofija u novom ključu*.

otkrićem vrta. U neku ruku otkriće je pogrešna reč, jer je začarani vrt (bio to Eden, Hesperide, ili Tirnanogue), jedan od najstalnijih, najraširenijih, najutešnijih mitova čovečanstva, a njegova pojava u XII veku samo je deo ponovnog opšteg buđenja imaginacije. (...) U Kini je postojao ekvivalent tendenciji „romantizovanja“⁴⁰ (na primer: predstave o ostrvu besmrtnika, vilinskim zemljama i čarobnim dolinama – što se najbolje može videti na primeru vrtova), kao i realistička tendencija, koja je uzimala stvari u njihovoj jednostavnosti. (D. Pajin, 1998: 90-93)

Virtuelna ogledalau u prostornom, audio-vizuelnom smislu, oslikavaju jedan posvećeni, kontemplativni ambijent naturalnog misticizma⁴¹, „oduhovljenih“ (sakralizovanih) formi i predstava, u kojoj muzika svojim kombinovanim stilovima i prožimanju zvučnih formi mistifikuje i “boji” predstavu, kako unutar slike, tako i ambijenta izvan nje, jer se ambijent, kroz zamračeni prostor galerije, percipira kao jedna ambijentalna celina. Zvučni ambijent u *Virtuelnim ogledalima* treba da prenese utisak drevne (arhetipske) kolektivne slike kao stanja potisnutih, nadčulnih ili zaboravljenih sadržaja svesti. Muzika je u funkciji pokretanja onoga što u emotivnoj sferi posmatrača dovodi do određenog uzbuđenja (tenzije) koje aktivira vizibilni efekat i doživljaj umetničkog ambijenta kao idealnog egzistencijalnog pribežišta. Reakcije koje muzika treba da izazove kod posmatrača, pre su predstave i sećanja na određena osećanja ili stanja, nego li sama osećanja. Prema Kostu Bogdanoviću, iz ugla Platonove filozofije, ne bismo mogli imati muzičke reakcije sa značenjem emocije da već jednom nismo doživeli pravo osećanje. (K. Bogdanović, 2007: 161)

Ovakva vrsta scenskog hepeninga, u kojoj je publika pozvana na neposredno interaktivno učešće svojim kretanjem u polje zbivanja dela, priziva na totalni sensorijum, stvaranjem polja aktivnosti, upotrebom različitih medija komunikacije. Pozivajući se na američkog umetnika i kritičara neoavangarde Ričarda Kostelaneca (Richard Kostelanetz) koji se u novom obliku umetnosti (teatar mešanih sredstava),⁴² zalagao za

⁴⁰ D. Pajin, *Druga zemlja, drugonebo*: „Romantizam je bio personalizovana alhemija koja je pretvarala stvari u ono što vam drago, dok je taoizam tragao za istinom stvari onakvom kakva je ona u stvarnosti“ (Rowley, 1974: 23) (str. 93)

⁴¹ D. Pajin, *Druga zemlja, drugo nebo*: Važan izvor umetničke inspiracije i aktivnosti bio je naturalni misticizam zasnovan na kontemplaciji pejzaža (prirodnog i slikarskog), koja se razijala u Kini na specifične načine, u rasponu od oko 1500 godina (tj. između V i XIX veka), a na Zapadu oko 500 godina (između XIV i XIX veka). (str. 101)

⁴² V. Radovanović, *Teatar mešanih sredstava(skripta za interdisciplinarnu magistarsku studiju UU)*: nove forme savremenog teatra, hepening, novo pozorište, događaj (events), aktivnosti, slikarevo pozorište, kinetičko pozorište, akciono pozorište. (...) Ričard Kostelanec pokušava da načini razliku između novog teatra s jedne strane i

interaktivnost, pre učesnička nego posmatračka iskustva, pronalazeći zajedničke odlike u novoj fizici, teoriji relativiteta i kvantnoj mehanici, prema kojima sama energija ne teče u kontinualnoj struji, već u jednom neravnomernom aranžmanu diskontinuiranih grupa čije putanje kretanja ne mogu biti precizno predodređene, u tom smislu se i prostor *Virtuelnih ogledala* shvata i doživljava relativno, u kome aktivnost publike treba da menja ugao posmatranja. Kao ambijentalno delo *Virtuelna ogledala* doprinose savremenim naporima struktura umetnosti da se nadmeću sa skrivenim oblicima prirode (mikro – makro fizike), ne samo da dovedu život i umetnost u harmoniju, već da nevidljivu okolinu (svet) učine vidljivom.

ATEMPORALNOST KAO ONTOLOŠKA DIMENZIJA DELA

Jedno od teorijskih polazišta istraživačkog rada umetnika predstavljaju *Traganja za iščezlim vremenom* francuskog romanopisca i esejiste Marsela Prusta. Pozabavivši se odnosima vremenskih komponenti: prošlo, buduće, sadašnje, kao bitnih činilaca *Virtuelnih ogledala*; povezanosti iskustva prošlog i sadašnjeg u značenju zaustavljanja vremena i njegovog izdvajanja u tzv. „čisto stanje svesti“, otvara se pitanje atemporalnosti kao egzistencijalne i ontološke dimenzije dela.

„Uz svoje blažene (privilegovane) trenutke (*moments bienheureux*), Prust vezuje: blaženstvo i čuđenje, ne-namernost i usaglašavanje sa ekstatičkom vanvremenošću. Ti trenuci za njega nisu nužno povezani sa umetničkim delima već za preklapanje sećanja i aktuelnih utisaka. Oni nastaju u spoju sadašnjeg i prošlog. Međutim, od tog pravila postoji jedan izuzetak – to je trenutak povezan sa martenvilskim zvoncima, koji se

primitivnog obreda i muzičke scene s druge. Te razlike se ogledaju u komponentama koje nove miksture koriste i radikalno različiti odnosi koji ovi elementi imaju jedan prema drugom. (...) Dok opera i muzička komedija naglašavaju poetski jezik za praćenje pesme, scenografije i igre, novi teatar uglavnom izbegava jezik reči i uključuje sredstva (ili medije) muzike i igre, svetlosti i mirisa, skulpture i slikarstva, jednako kao i novih tehnologija filma, snimljene trake, sistema pojačivača i televiziju zatvorenog kola. (...) Za razliku od starog pozorišta u kome elementi komplementiraju jedni druge (muzika jasno prati pevača ili igrača, svako se usaglašava sa ritmom drugog), u novom teatru te komponente uglavnom funkcionišu nesinhrono i nezavisno jedna od druge i svaki je medij upotrebljen zbog svojih sopstvenih mogućnosti. (...) Kostelanec razlikuje četiri osnovna roda mešanog pozorišta: čist hepening, scenski hepening, kinetički environment i scenski performans.

ne zasniva na sećanju. Taj odlomak *U Svanovom kraju*⁴³ počinje „zvonom“ koji piscu upućuju različiti utisci, pozivajući ga da odgonetne osećanje sreće povezano s njima.“ Dok se vozio ka Martenvilu, pisac je ugledao na jednoj krivini dva tornja koja su sijala na suncu. Ispunjen nenadanom radošću, on oseća da taj sjaj skriva neko značenje i kao da mu govori: „Hajde, razaznaj me u magnovenju i, ako imaš snage, pokušaj da razrešiš enigmu sreće koju ti pružam“. (M. Prust, 1983)

U najvećem broju slučajeva u *Traganju za iščezlim vremenom*, blaženi trenuci javljaju se kada se preklapaju prošlo i sadašnje. Imanentno prirodi *Virtuelnih ogledala*, cilj je i kod Marsela Prusta da se ostvari usaglašavanje sa čistim vremenom (večnim sada, atemporalnošću u kojoj nema prolaznosti) i da se prepozna, kako objašnjava Pajin, vlastito ekstemporalno sopstvo⁴⁴. Za Prusta povezivanje prošlog sa sadašnjim iskustvom značilo je zaustavljanje vremena i njegovo izdvajanje „u čistom stanju“, prepoznavanje „tog bića“ (*cet etre*) koje se hrani „suštinom stvari“. To se kod Prusta zasnivalo na nenamernom (ne-voljnom), spontanom sećanju, dok se u slučaju *Virtuelnih ogledala*, namernim integrisanjem video materijala različitog trajanja i prostorno-vremenskog toka koji poseduje, izdvaja u jedno zajedničko, sveobuhvatno vremensko stanje i trajanje koje integrisanu sliku u novom značenju i stvorenom ambijentu izdvaja u posebni vremenski i vanvremenski kontinuum. Upravo je to nadilaženje vremena i ograničenja svojstvo i Prustovih privilegovanih (blaženih) trenutaka, a koji se u umetnikovom slučaju ostvaruju u želji da se trenutna stanja stvari, kao što je uhvaćeni trenutak „otiska igre“ fotoaparatom ili naslikani momenat odraza izvesnog prizora, refleksija na prozorskom staklu, prenese (izmesti) iz realnog vremenskog stanja u kontekst vanvremenskog(večnog).

U poslednjem tomu (*Nadženo vreme*) Prust shvata da su ti trenuci bili blaženi jer je tada bio oslobođen zebnje i sumnji u vezi sa svojom budućnošću (da li je on pisac, da li „gubi“ vreme?). Tada je raspolagao vremenom izvan prolaznosti i sigurnošću koja ga je činila ravnodušnim u odnosu na smrt. „Pored zadivljenosti, prepoznavanje *ekstemporalnog* sopstva jeste drugi uslov postizanja oslobođenja kroz estetičko iskustvo.“ (D.Pajin, 2006)

⁴³ Jedan od tomova kapitalnog Prustovog dela: *U potrazi za iščezlim vremenom*

⁴⁴ D. Pajin, *Okeansko osećanje*: vanvremensko stanje bića u cilju otvaranja transpersonalnih horizontata i dostizanja totaliteta

Za Prusta, zov ne dolazi od drugog nego od ovog sveta: od sjaja sa zvonika, od azurnog neba iznad Venecije, ili zvuka kašičice i ukusa čaja i madlenica, od drveća koje ga upućuje ka saznanju sopstva. Svi ti trenuci bili su sredstvo da se uoblič i prenese (drugome) to iskustvo, da se izrazi subjekt tih trenutaka. Bez toga, za Prusta dvanaest tomova *Traganja za iščezlim vremenom* ne bi imali nikakvog smisla – bili bi samo jedna izlišna romaneskna opširnost ili puko okretanje ploče jednog već „odsviranog“ života. U samom svetu nahode se znaci i zov koji uz pomoć sećanja i prepoznavanja vraćaju čoveka suštinskom sopstvu.

Tako u *Virtuelnim ogledalima*, prozori sa simultanim vizijama, koji upućuju na simboliku elementarnih pojava (vode, vazduha, kruga, boje, pokreta, ornamenta...) kao i na nevidljivi svet koji naslućuju, prenose iskustvo saznanja sopstva, ali i načina da se unutrašnji svet i priroda umetnika, kroz komunikaciju vizelnog i zvučnog ambijenta ispolji i prenese na drugog.

U kontekstu vanvremenskog u *Virtuelnim ogledalima* važan aspekt predstavlja „otisak igre“ kao fenomen zaustavljenog vremena, kojim se umetnik pozabavio u istraživačkom radu sa folklornim ansamblima. Predstava igrača u kolu koji tokom izvođenja plesa ostavljaju trag u vremenu, upisujući nevidljivu formu u trajanje kao sopstveni pečat, sugerišu na trenutak kao dragoceni momenat u jednom vremenskom sledu i njegovo izmeštanje u vremenski neodređeno ili zaustavljeno stanje, preneto u pojam – večnog. Referišući na kružnost pokreta nogu jednog tradicionalnog plesa predstavljenog u seriji prozora, vitrina u vidu zaustavljenog trenutka (sekunde kao odraza na oknu) u vidu zamrznute slike plesa, stvorila je jedan poseban momenat uzvišenog, kao vizelni doživljaj formi i boja koje nastaju, menjaju se prilikom brzog okretanja figura. Uspostavljaju neku vrstu likovne igre i zapisa onoga što naše oko beleži u vidu slike sastavljene od niza kraćih frejmova. Ritmičko poigravanje sa delovima zatalasanih ženskih nošnji i nogu koje dodiruju zemlju pojačavaju liričnu i dramsku napetost koja se očitava upravo kroz „otiskivanje igre“ kao neke vrste zapisa, odnosno energije koja se emituje u plesu, odražavajući u estetičkom smislu dualitet neposrednog i reflektivnog, ističući dragocenost blaženih (privilegovanih) trenutaka.

Kod Prusta postoje „povoljni trenuci“ (zato su privilegovani) kada saznanje (prepoznavanje) visi u vazduhu i ceo sadržaj života/romana dobija smisao od tih presudnih trenutaka. Najpre se sadržaj javlja kao slutnja, a kad se za njim posegne, on uzmiče izvan dohvata, ostavljajući

osećanje da je propuštena prilika. Nadovezujući se na to, kašmirska meditacija, prema Pajinu, usredsređivala se na prazninu – sredinu (*madhya*) između dve sekvence – između udaha i izdaha, budnog stanja i spavanja, prošlosti i budućnosti – tu se otkriva neprolazno bivstvovanje „večnog sada“, koje je atemporalno“. Prustovi privilegovani trenuci ne mogu se namerno „izazvati“ jer su nehotični, spontani, bez predumišljaja. Oni se zasnivaju na nehotičnom pamćenju, na neplaniranom, iznenadnom superponiranju prošlog i sadašnjeg trenutka. Ali, „kao što posvećenik zena godinama meditira radi iznenadnog probuđenja, tako se i Prustovo traganje za tajnom blaženih trenutaka proteže u rasponu od oko dve decenije – od prvog do poslednjeg toma *Traganja*, da bi na kraju Marsel sagledao neprolazno biće koje povezuje prošli i sadašnji trenutak u iskustvu vanvremenog“. (D. Pajin, 2006)

Na značaj dragocenih trenutaka u životu koji se prostire iznad svakog trajanja, pružajući se u večnost, ukazuje i Ivo Andrić u svojim *Znakovima pored puta*⁴⁵: *Na mahove imam punu iluziju da mi je u strahovitoj lomljavi i prolaznosti svega oko mene dato pet minuta života na belom hlebu, da slobodno i mirno dišem i mislim. I ja koristim radosno i snažno to vreme mirnoćom biljke i ne pomišljam ni kad je počelo ni kad će završiti. A moja misao proteže tih pet minuta u beskonačnost, iznad svih pokreta, sukoba i bura i ja živim svetlim, dubokim životom misli i ne mogu ni jednom jedinom od tih trenutaka da dogledam do kraja, jer je veći od sveta i dublji od sreće.* (I. Andrić, 1980: 13)

Značaj trenutaka koji ostaju kao trag nevidljivog i *okeanskog osećanja*⁴⁶ duše, urezuju se u sećanje kao slike koje svaki put bude iste emocije, poseduju, pored atemporalnog sopstva i nadčulni karakter, upravo iz razloga što je izvor tog osećaja skriven i nepoznat, a kao takav ostavlja osećaj čudesnog i mističkog iskustva. Američki transcendentalisti⁴⁷ došli su do zaključka da je pravi život u neposrednom iskustvu

⁴⁵ (Rad, Beograd, 1980), predstavljaju Andrićevu zbirku aforizama

⁴⁶ D. Pajin, *Okeansko osećanje*: Iste godine (1927) kada su objavljena dva poslednja toma *Traganja* (11-12-*Nađeno vreme*), Romen Rolan je u prepisci sa Frojdom pomenuo okeansko osećanje kao osećanje nečeg večnog, bezgraničnog. U estetičkom iskustvu, to su blaženi trenuci, u religiji iskustvo milosti i blagodat, u filozofiji doseganje apsolutne istine sveobuhvatnog, u meditaciji poništavanje granica prostorno-vremenskih dimenzija.

⁴⁷ Thoro, Emerson, Whitman i dr., američki slikari s kraja XIX veka, proistekli iz slikarstva evropskog romantizma, razvili su naturalističko slikarstvo meditativno-kontemplativnog karaktera u kojoj su naglašavali nadčulna i mistička svojstva prirode. Najčešći motivi su bili mistični osunčani pejzaži jakih izražajnih boja, doline američke reke Hadson. Verovali su u magičnu snagu prirode i preobražaj (transcendenciju) pomoću nje.

jedinstva s prirodom u kojoj se očituje apsolutno, a da je umetnost jedno od sredstava uspostavljanja i prenošenja tog iskustva drugima. Prust je delio njihovu očaranost lepotom (prirodnom i umetničkom), ali za njega, kao i za *Virtuelna ogledala*, imaginacija, sećanje i prošlost imaju važniju ulogu nego sadašnjost i opažanje u uživanju u lepoti. Njegovo suštinsko, vanvremeno biće, kao i u *Virtuelnim ogledalima*, javlja se izvan akcije i neposrednog uživanja, onda kad bi izmakao sadašnjici, a njegovi blaženi trenuci u refleksivnom preklapanju prošlog i sadašnjeg. Ni za transcendentaliste, ni za Prusta, ni za Andrića, kao ni u slučaju *Virtuelnih ogledala*, ideja vodilja nije nekakav kvazi misticizam, već estetički put kao istinski životni poziv; podređivanje svih drugih poriva nastojanju da se odgovori zovu hijeroglifa sećanja i onoj zadrživosti sa kojom nas suočava tajna prolaznosti i lepote, ljubavi i bola, bivstvovanja i smrti. Upravo otkrića na estetičkom putu doživljavaju se kao dragocenosti, kao suštinske vrednosti, koje osvetljavaju i iskupljuju izgubljeno, iščezlo vreme života, a dalji život postaje sredstvo predaje, prenošenja – nastojanja da se ovekoveči i drugima zavešta najveća dragocenost vlastitog života.

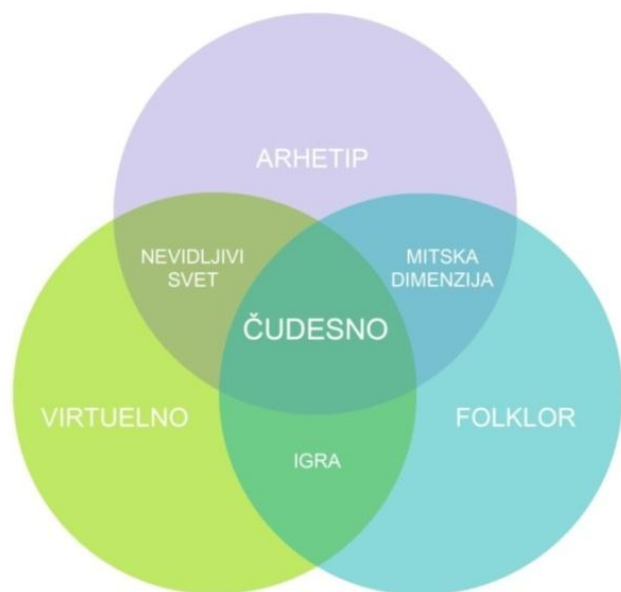
Prema nemačkom filozofu Martinu Heideggeru (Martin Heidegger) delo nastaje kao ispunjavanje (otkrivanje) istine. U tom smislu, umetnost je „samo-postavljanje-istine-u-delu“, a delo nije stvar, nego „zbivanje-istine-na-delu“. Heidegger je smatrao pojavno (fenomen) kao shvatljivo manifestovanje bitka (*Sein*) u vremenu. Vreme je horizont razumevanja i otkrivanja (gr. *aletheia*) bitka, tj. istine. Istina bitka zbiva se u mišljenju i pevanju (u filozofiji umetnosti). (D. Pajin, 2006: 9)

FENOMEN ČUDESNOG U VIRTUELNIM OGLEDALIMA

Grci su govorili da je „čudenje“ početak saznanja: i kada prestanemo se čudimo, može nam se dogoditi da prestanemo da saznavamo. (E.H.Gombrih, 1984)

Kao poetska struktura *Virtuelnih ogledala*, čudesno je postavljeno u srži zbivanja dela, a preispituje se i egzistira kroz tri osnovne sfere, kao dimenzije među kojima se uspostavlja dijalektička povezanost u ostvarivanju njegove prirode. To su virtuelnost, folklor i arhetip, koji u međudejstvu i korelacijama, otvaraju polje mitske stvarnosti, nevidljivog i igre kao metafizičke i kosmičke pojavnosti, koja u najvišem smislu

doprinosi postizanju *čudesnog*. Kroz arhaičnu, arhetipsku sliku, nadilaženje pojavnog (transcendencije), ekstazu i zanos, dinamiku i harmoničnost, igra upućuje na nevidljivi aspekt i uznošenje momenta zbivanja iz vremenskog konteksta u dimenziju nadpojavnog, bezvremenog i mitskog. Virtuelnost zbivanja ostvaruje se kroz metafizičku (imaginarnu) pojavnost, otkrivajući skrivene aspekte igre kao fenomena *čudesnog*.



6. Šematski prikaz poetske konstrukcije *Virtuelnih ogledala* gde se sfere kao polja istraživanja povezuju pojmovima koji obrazuju *čudesno* kao centralni fenomen dela.

U ovom kontekstu, *čudesno* je opisano kroz nevidljive slojeve značenja: u folkloru kao neiscrpoj bazi znakova, simbola i komponenti, u arhetipskom u kome se otkrivaju unutrašnji procesi i slike kolektivnog nesvesnog i na kraju u virtuelnom kao imaginarnom okruženju koje se kroz *Virtuelna ogledala* postavlja kao drugo polje stvarnosti, povezivanjem stvarnih prostora i oblika njihovog kulturnog i društvenog delovanja (prozori-ogledala, prostor galerije) sa slikovnim procesima virtuelnih okruženja (slike u prozorima, video projekcije arhetipskih narativa i imaginarnih ambijenata), doprinoseći višeznačnom ambijentu, u atmosferi ambivalentne prirode elementa *čudesnog*.

Rečnik uči da „čudesno“ dolazi od latinskog *mirabilia*, izvedenog od *mirror* – čuditi se: „Stvari koje se mogu ili koje zaslužuju da se gledaju“. S obzirom da je pojam *admirable* – divotno (zadivljujuće), došao do nas bez iskrivljenja, drugi pojam: *merveilleux* – čudesno, pretrpelo je tolike promene, pošto se pretpostavlja da je putanja bila različita, jer su različitosti naroda i društvenih kategorija učinile svoje. Tako se oko korena reči *mirror* – gledati pažljivo, razvila čudna porodica – ogledati se, zagledati, ugledan i, najzad, ogledalo. „Tražeći odrednice za čudesno, našli smo se pred ogledlaom, najobičnijim i najneobičnijim magijskim oruđem.“ (P. Mabij, 1973 : 25)

Prema Pjeru Mabiju,⁴⁸ pridev *čudesan* izgubio je svako značenje usled nesuvislog mešanja sa drugim superlativima. Imenica je, naprotiv, sačuvala više snage. Ona odražava skup izuzetnih i neverovatnih pojava koje predstavljaju osnovne opruge fantastičnih priča. Uobičajeni slušaoci tih priča – deca, vatrene ili melanholične osobe, žele da se otmu tužnoj svakidašnjici kako bi se preneli u svet krojen po meri njihovih želja. Međutim, kad se prevaziđe prvi emotivni udar, pažnja se ubrzo prenosi na istraživanje neznanih moći čoveka i nepoznatih vidova prirode; ona se ne zadržava uopšte na kulisama i mašineriji kojom se priče koriste. Teži se cepanju vela koji skriva čitavu stvarnost jednog nerazumljivog sveta.

Bazirajući se više na čulnost i percepciju umetničkog dela, *čudesno*, kao pojam *numinoznog* (božanskog, veličanstvenog), kao neka vrsta estetičke kategorije i kvaliteta, umetničkog dodatka ili elementa doživljaja dubljeg sloja stvarnosti, percipira se kao nešto ambivalentno, pobuđuje privlačnost, poseduje nešto očaravajuće i opčinjavajuće (*fascinans*) ili izaziva jezu, deluje preteći i sablasno (*tremendum*). „Doživljaju *numinoznog* pripada ono „sasvim drugo“ *alienum*, kao strano i otuđujuće, što ispada iz područja shvaćenog kao uobičajeno i bliskog, iz „domaćeg“ i onog što se javlja kao suprotnost, te zato puni dušu krutim čuđenjem“. S toga je *numinozno* teskobno, strahovito, jezivo i nepojmljivo“. (B. Rieken, 2005.)

Otovo (Rudolf Otto)⁴⁹ određenje pojma numinoznog uticalo je posredno ili neposredno na istraživanje pripovedanja. S obzirom na predanja Hermana Bosindžera (Hermann Bausinger) u jednom svom članku *Strukture svakodnevnog pripovedanja* govori o duhovnoj zaokupljenosti „u kojoj se svet deli na unutra i spolja, na domovinu i tuđinu, ovde i tamo; zaokupljenost duha, koji bdi na granici između tih područja kako ono spoljašnje, tuđe, „drugo“ ne bi bilo zaboravljeno na vlastitom području – ali da ga ne bi mogle razoriti onostrane sile“

Pjotr Damjanovič Uspenski, ruski mislilac sa dubokom preokupacijom za probleme čovekove egzistencije i metafizičkih pogleda, u svojoj *Potrazi za čudesnim*, izneo je slično razmišljanje i jednu zanimljivu ideju. Po njemu je ovaj pojam zapravo teško definisati, ali ta reč ima

⁴⁸ Pjer Mabij (Pierre Mabilie), (1904-1952) francuski lekar i pisac, predavao je na Fakultetu za antropologiju u Parizu. Bio je blizak Andre Bretonu i nadrealizmu.

⁴⁹ Evangelistički teolog (1869-1937)

sasvim određeno značenje. U toku svog istraživačkog rada došao je do zaključka da se iz kontradikcija u kojima živimo može izaći sasvim nekim drugim putem, različitim od svega do sada nepoznatog i uobičajenog. Nesumnjiva je činjenica da pored tankog sloja „lažne“ stvarnosti postoji još jedna stvarnost od koje nas, iz izvesnih razloga nešto odvaja, te *čudesno* predstavlja prodor u tu nepoznatu realnost. Uspenski je takođe smatrao da je svet pun tajni koje prožima tajna vremena, pa se, otuda, smisao života krije u spoznaji. (...) Najjača ljudska emocija je čežnja za nepoznatim. (P.D. Uspenski, 2007)

Kako se fenomen *čudesnog* u kontekstu umetničkog vezuje za čulni i nadčulni (metafizički ili imaginarni) doživljaj, u najširem smislu povezan je s religijskim, nadprirodnim, mističkim⁵⁰ osećajem i sinonimno je s „onostranim“, u stvaralačkoj poetici autora i dosadašnjoj umetničkoj praksi koja je obuhvatala istraživanje u oblasti slike-objekta, fotografije, instalacije ali i ambijentalne muzike, ono je od početka predstavljalo estetički put⁵¹; Prustovo „traganje za izgubljenim vremenom“. *Čudesno* se u radu umetnika pojavljuje kroz atmosferu ambijentalne narativne slike, gradeći je kao neku vrstu scenskog prizora sa posebnim, naglašenim, ali „pritajenim“ svetlom, najčešće luminističkim,⁵² poentirajući jake kontraste u postizanju mističnog efekta. Kako slika kao prizor sadrži tu dvojnost prirode *čudesnog* kroz drugačiju sliku stvarnosti u vidu oniričke, tajanstvene predstave, uslovlila je radu autora i primenu drugih medija izražavanja, otvarajući i put fenomenološkom pristupanju istraživanju. Jednu dublju studiju *čudesnog*, kao kolektivno nesvesnog prepoznavanja, koje u ovom projektu ispituje u granicama nevidljivog i vidljivog, virtuelnog i realnog, iluzije i stvarnosti, mistifikovanog i demistifikovanog, ali takođe i kroz arhetipove ljudskog staništa, folklorni motiv i njegovu simboliku.

⁵⁰ (K. Bogdanović, 2007): Prema grčkoj reči *mistikos*, što znači tajni, tajanstveni, pojam mistično prvobitno se odnosio na učenja o tajanstvenom, u koja su bila upućeni samo odabrani (posvećeni), a zatim na ono što se kao spoznaja, nadčulno, transcendentno sjedinjenje sa bićem božanstva, težnja za nepoznatim i neobjašnjivim, doživljavanje nepoznatog kao postojećeg. Otuda u novolatinskom reč *mystificator*, *onaj koji vara*, znači *obmanjivač*, što i danas ima približno isto značenje. (str. 67)

⁵¹ (D. Pajin, 2006): Težnja ka lepoti i savršenstvu kao intrinzičnim vrednostima koje čoveka upućuju preko granica sveta senki (Platon), estetička zadivljenost koja omogućuje prepoznavanje sopstva poteklog od večne vibracije (Abhinavagupta) i blaženi trenuci u kojima izranja atemporalno biće (Prušt), sve to predstavlja orkestraciju glavne teme – da se sjaj i tragedija života, samopotvrđivanje, rezignacija i samonadilaženje sažimaju u ekstazi koja otvara horizont transpersonalnog.

⁵² Slikarska tehnika u postizanju svetlo-tamnog u noćnom osvetljenju (pod svetlošću sveće, vatre, mesečine i sl.). **luminizam**(lat.), u slikarstvu, primena boje kao nositelja svetlosti i svetlosnih efekata. Vrhunac doseže u slikarstvu impresionizma.

Potreba da slika napusti standardni okvir pravougaone forme i da kroz postupak svog preoblikovanja i kontekstualizacije izađe u prostor, kao ideja da postane magičan predmet, prolaz u onostranu dimenziju, da se otvori poput prozora sa pogledom ili jedne vrste portala, pokrenulo je pitanje značenja i pitanje aktuelizacije tradicionalnih i modernih predanja koja iznova naznačuju područje numinoznog. Jedno od njih je: Zašto *numinozno* toliko privlači ljude? Kako bi se odgovorilo na to pitanje, potrebno je konsultovati analitičku psihologiju – uz psihologiju razvoja, u prvom redu dubinsku psihologiju – jer ako je ono „sasvim drugo“ tuđe i otuđujuće i pritom tajno i jezivo, tad ima veze i s potisnutim i reč je o tome da se zaviri u tamno i tajanstveno ljudske egzistencije.

Razumatrajući pojam *čudesnog* iz ugla strukturalističke teorije književnosti, Cvetan Todorov (Tzvetan Todorov)⁵³ pristupa istom, postavljajući pitanje vremena i odnosa prema vremenu kao relevantnog za razumevanje *čudesnog*. Po Todorovu, klasična definicija *sadašnjeg vremena*, na primer, određuje to vreme kao običnu granicu između prošlog i budućeg. Poređenje nije slučajno, s obzirom da *čudesno* zapravo odgovara nepoznatoj, još neviđenoj pojavi koja će se tek dogoditi – dakle, budućem vremenu. U čudnom, naprotiv, neobjašnjive stvari svodimo na poznate činjenice, na prethodno iskustvo, pa time i na prošlo vreme. Osećanje čuđenja, o kome govori Todorov, potiče od tema o kojima se govori, a koje su vezane za manje-više stare tabue. Ako prihvatimo da se prvobitno iskustvo sastoji od prekoračenja, možemo prihvatiti i Frojdovu teoriju o poreklu *čudesnog*⁵⁴. U razmatranju fantastične književnosti, Cvetan Todorov nalazi da u slučaju *čudesnog*, natprirodni činovi (karakteristični za pojam fantazije i fantastičnog), ne izazivaju neku posebnu reakciju, ni kod junaka, ni kod podrazumevanog čitaoca. *Čudesno* nije odlika odnosa prema ispričanim događajima, već svojstvo same prirode tih događaja. Ispričani događaj, koji tradicionalno pripada 'sadržaju', ovde postaje činilac 'forme'. U tom smislu, žanr *čudesnog* se najčešće vezuje za žanr bajke; drugim rečima, bajka je samo vrsta *čudesnog* i natprirodna zbivanja u njoj ne izazivaju nikakvo iznenađenje – ni stogodišnji san, ni vuk koji govori, ni čarobne moći vila. Ono što bajke

⁵³ Znameniti francuski teoretičar bugarskog porekla; lingvista, pisac, semiolog, filozofski mislilac i kulturolog, značajan za razumevanje fantastične književnosti i određenih pojmova i pravaca u istoj iz ugla strukturalističke teorije književnosti, kao što su pojmovi čudnog, čudesnog, fantastičnog, alegorije itd.

⁵⁴ Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*: Ako verujemo Frojdu, osećaj uznemirujućeg čuđenja (das *Unheimliche*) bi bi vezan za pojavu slike koja vodi poreklo iz detinjstva individue ili rase.

razlikuje jeste određeni način pisanja, a ne pripadnost natprirodnom. (C. Todorov, 1987) Prema Kosti Bogdanoviću, veoma kompleksna struktura bajke predstavlja tvorevinu u kojoj spoznaja posredstvom vizuelne uobrazilje, u značenjima „čudnovato“ i „nestvarno“, ima status normalnog i logičnog očekivanja. Pristupajući sa stanovišta psihologije, Frojd je u bajci video put u spoznaju individualnog nesvesnog, dok je za Junga ona put u kolektivno nesvesno, kao i mit, smatrajući da je u njoj sažet izraz razvojnog procesa integracije u odgovarajuću sredinu. (K. Bogdanović, 2007: 155)

Tumačeći pojam čudesnog kroz različite tipove pripovedanja, Todorov zaključuje da je *čarobno* ono koje služi za uspostavljanje veze sa drugim svetovima, te da je u *čudesnom*, kada je fantastična književnost u pitanju, imanentno mešanje prirodnih i natprirodnih elemenata. Težnja ka *čudesnom* kao antropološka pojava prevazilazi okvire studije koja se bavi književnošću. *Čudesno* je kao fenomen bilo, po Todorovu, i predmet pronicljivih knjiga, između ostalih i *Ogledala čudesnog* Pjera Mabija, na koga se poziva, u sasvim dobrom određenju smisla čudesnog: *Iza pritajenosti, radoznalosti, svih uzbuđenja koja nam pružaju priče, bajke i legende, iza potrebe da se rasonodimo, zaboravimo, da stvorimo sebi osećanje prijatnosti ili straha, pravi cilj čudesnog putovanja je, to već možemo da shvatimo, potpunije izražavanje sveopšte stvarnosti.* (P. Mabij, 1973)

Budući da čudesne priče predstavljaju pojednostavljena objašnjenja sveta, izneta poetskim jezikom, (P. Mabij, 1973: 42) one izražavaju stvarnu istoriju, društveni život onakav kakav je bio, a pre svega odražavaju stalnu potrebu ljudske vrste za strašću. Podsvest naroda, kao i pojedinca, dvostruke je prirode. Sa željama nastalim iz potreba žive puti i usmerenim ka budućnosti, mešaju se uspomene na prošlost. Ovim dvojstvom se objašnjava sve ono znanje, svoreno i slagano postepeno tokom vekova i vezano za težnje čovečanstva, na koje nailazimo u pričama i pesmama folkloru. Uranjanja u tamu ili svetlost, putovanja i otkrića nepoznatih zemalja i tome slična iskustva, empirijski gledano, oživljavaju i obistinjuju predele, likove, ili događaje s jednih od svetova poznatih iz mitologija, narodnih priča ili vlastitih snova i mašte. Čovek je retko svestan simboličkih značenja takvih iskustava, koja zapravo igraju odlučnu ulogu u njegovom životu. To potvrđuje činjenicu da se čovek ne može odvojiti od takvih svetova mašte, bez obzira na to šta radio ili mislio. U njima, kao u mnogim mitovima i religijama, večite teme: smrt i

život (eros i tanatos), uvek su dijalektički povezane. Sama smrt je nezamisliva ako nije involvirana u novi način bivstvovanja, bez obzira na to kako ga čovek zamišljao – kao život posle smrti, kao ponovno rođenje, reinkarnaciju, duhovnu besmrtnost ili uskrснуće tela. Čovekova želja da se oslobodi težine mrtvih formi, čežnje da uroni u „jutro sveta“ – potrebe da izađe van granica svog subjekta, legitimna je osnova za mnoge ekstatičke kultove. Kolektiv i zajedničko svim ljudima kroz vekove objedinjuje se u arhetipskom, koje umetničkoj praksi često biva nepresušan izvor inspiracije. (P.D. Uspenski, 1990)

Fantastične legende o mestima, prirodnim pojavama nisu toliko posledica sećanja koliko neposrednog uzbuđenja koje ta mesta i predeli izazivaju, uzbuđenja, koja Uspenski objašnjava doživljajem prodora u nepoznatu realnost. U atmosferi zbivanja mističnih doživljaja u kontaktu sa oneobičajenim pojavama, priviđenjima, oniričkim slikama i stanjima svesti, proistekla je želja za istraživanjem *čudesnog* kao opšteg kolektivnog imaginarijuma svojstvenog ovoj umetničkoj praksi.

Za razliku od čulne umetnosti, koja je kroz istoriju prikazivala neposrednu reprodukciju prirode ili predmeta slike, imaginativna umetnost⁵⁵, prema Mirči Elijade, predstavlja vizuru i umetnikov doživljaj na pomalo nestvaran, oniričan, figuralno-narativan ili apstraktan način. U slikama, pričama i simbolima svih velikih religija, mitova i legendi raznih naroda, prepoznajemo jedan univerzalni „tajni“ jezik. Nije slučajno i to što crteži i gravire starih alhemičarskih rukopisa neodoljivo podsećaju na neke ilustracije drevnih bajki. Može se zaključiti da se sve te magične slike i simboli izlivaju iz istog, zajedničkog izvora života. Upravo ono što je u alhemiji toliko trajno privlačilo psihu leži u činjenici da tu nije reč o nekim apstraktnim tvorevinama, već o mitovima i običajima koji odgovaraju dubokim ljudskim preispitivanjima i znatiželjama. Mitske predstave tako izražavaju potrebu nadilaženja suprotnosti (polarnosti) koja karakteriše čovekovu situaciju, sa ciljem da se dosegne

⁵⁵ Mirča Elijade, *Okultizam, magija i pomodne kulture*: Počeci imaginativne umetnosti sežu u daleku prošlost, u treći milenijum p.n.e., kada potiče njen procvat u mediteranskom pojasu. Tek je nedavno shvaćeno da drevna umetnička dela (menhiri, pećinski crteži, nadgrobni spomenici...) nisu rezultat nesposobnosti ili neznanja; oni predstavljaju način izražavanja savršeno određenih religioznih i duhovnih emocija. Danas su posebno privlačni, jer umetnost ponovo prolazi kroz razdoblje koje možemo opisati kao „imaginativno“.

krajnja zbilja. Karl Gustav Jung je verovao da je „Veliko delo“⁵⁶ alhemije vrlo blizu onome što je nazvao individuacijom, uobličavanjem integralne ličnosti. Ono što je srednjevekovni alhemičar, u stvari, izražavao, bilo je, po Jungu, njegovo sopstveno nesvesno, a ne istinita priroda materije. (M. Elijade, 1983.)

Otvarajući pitanje *čudesnog*, imanentnom nadčučnom iskustvu i spoznaji, otvara se i pojam *liminalnog*, kao obitavanja u onostranom prostoru,⁵⁷ što se u kontekstu *Virtuelnih ogledala* može odnositi na introspektivno, čulno bivstvovanje, a jednim delom i teleprisustvom u virtuelnom polju ambijenta dela, prizvanog iz nevidljive, metafizičke i arhetipske dimenzije stvarnosti. Prema hrvatskom književniku Aljoši Pužaru, *liminalnost* je boravak u zoni koja se u polju kulture teško ili gotovo nikako ne reprezentuje, te je valja spoznavati subracionalno i visceralno, pod ruku s ograničenim sklopom racionalnih spoznajnih operacija. Boravak u zoni *limena* (praga, međusistemske haosa, ekstatičkih modusa), ma kako privremen ili ograničen, etički je neophodan – njime se proizvode dispozicije za uspostavljanje prirodno pravednije zajednice i hipostatsku tihu transformaciju polja političkog. (A. Pužar, 2007)

Umetničkim traganjima za izrazom tajanstvenog i dubokog misticizma prirode stvari, što je, između ostalog, svojevremeno okarakterisalo i slikare Moderne, leži činjenica o promišljanju umetničkog kao o magičnom predmetu i skrivenoj duši stvari. Tako na primer zapisi koje su ostavili Karlo Kara (Carlo Carrà),⁵⁸ Pol Kle (Paul Klee),⁵⁹ De Kiriko (Giorgio de Chirico)⁶⁰ i drugi, izrazito podsećaju na isti

⁵⁶ Alhemičari su pokušavali da otkriju tajnu pronalaska kamena mudrosti, što se opisivalo kao „veliko delo“ (lat. *Magnum opus*). Grana alhemije pod imenom „Velika veština“ (*Ars Magna*), koju je razvio srednjevekovni filozof Ramon Ljulj, tvrdio je da alhemičar može transformisati samog sebe u neku vrstu svemoćnog bića.

⁵⁷ Dragana Antonijević, *Antropološko poimanje bajke kao optimističkog žanra*: U bajkama liminalno se odnosi na boravak u onostranom ili dalekom drugom carstvu gde junak prolazi ključna iskušenja: bori se s neprijateljem, obično htonskim i demonskim bićem, ili obavlja niz teških zadataka koji mu se zadaju. (vidi str. 11)

⁵⁸ Karlo Kara (Carlo Carrà) zapisao je da upravo obične stvari otkrivaju forme jednostavnosti pomoću kojih možemo da shvatimo ono više, značajnije stanje bića u kojem počiva sva veličanstvenost umetnosti.

⁵⁹ Pol Kle (Paul Klee): „Predmet se širi van granica svoje pojavnosti uz pomoć naše spoznaje da je stvar više od onoga što nam njena spoljašnjost prikazuje“

⁶⁰ Đorđo de Kiriko (Giorgio de Chirico): „Svaki predmet ima dva aspekta: prosti – onaj koji obično vidimo i koji vidi svako, i sablasni i metafizički aspekt – koji vide samo retki pojedinci u trenucima vidljivosti i metafizičke meditacije“

drevni alhemičarski pojam „duh materije“.⁶¹ Osećanje da je predmet „više nego što oči vide“, posedovali su mnogi umetnici, a najsnažnije je izraženo u delima De Kirika. Ona otkrivaju taj sablasni aspekt stvari i snolika su prenošenja stvarnosti, koja kao vizije nastaju iz nesvesnog. Upravo tu mističnu pozadinu umetnosti nijedan umetnik nije jasnije osetio, niti o njoj govorio s više strasti od Kandinskog.⁶² Po njegovom mišljenju važnost velikih umetničkih dela svih vremena ne leži na površini, u spoljašnjosti, već u korenu svih korena – u mističkom sadržaju umetnosti. (Likovne sveske 5. i 6., 1996)

Prema Bogdanoviću, pojam i značenje *čudesnog* u sadašnjem vremenu, sada već imaju svoju izbrušenu granicu fleksibilnosti i variranja u širokom prostoru između čudesnog i realno postojećeg. Značenje i zbilja *čudesnog* bitno su izmenjeni tokom XX veka u odnosu na skoro sve pamtljivo vreme pre toga. Danas nije nikakvo čudo što je, na primer, po mitskoj priči Zevs vodio ljubav sa Ledom pretvorivši se u umiljatog labuda, nego je istinsko čudo to što nakon toliko vekova Zevs više nema. To što hoćemo često i da sanjamo o postojanju svoga živog bića, je po pravilu, uvek samo ono što je nekada, negde bilo priželjkivano ili sa strane došlo kao strasno, iznenadno i nepoželjno. Na ono što se u snu vidi ili doživi kao budućnost, već smo navikli kao na proročanska relativisanja nejasne egzistencije. San i java prizvani u svoj postojeći okvir sada i ovde, samo su oblik kompleksnijih relacija mogućnosti života i življenja. Kao takvi slažu se u memoriju "moranja opstanka" u vidu statistike dnevnih izveštaja o mnogim patnjama, malo radosti i skoro zabranjenim čežnjama. To bi se moglo nazvati uprisutnjenošću totalno zadatih normi, kao proklamovani režim emancipovanog oblika življenja, u kome lako prepoznatljivi vidovi masovno shvatljivog moderniteta, polako ali sigurno zatiru teško stečena dostignuća delatne, moralne i opšteljudske autentičnosti. Zato prošlost, ma kakva ona bila, hoće svoje mesto poređenja u standardima svesti o postojanju sveta prirode, uverenja i težnji, da se zapamćeno i nekad doživljeno ne izgubi u pukom formalizmu određenih datuma, za koje se u sve novijim događanjima veruje da su sudbonosni za opstanak i za način opstanka sveta. Menja se samo suštinski odnos brzine u odnosima trajnog i prolaznog u prostoru - vremenu, u odnosu na statičnost klasičnog vizuelnog nasleđa. (K. Bogdanović, 2005)

⁶¹ Verovalo se da prebiva u neživim stvarima, kao što su metal i kamen (Delo-*Umetnost, alhemija*, Božo Vukadinović)

⁶² Vasilij Kandinski (Василий Кандинский): „Umetnikovo oko trebalo bi uvek da bude okrenuto prema njegovom unutrašnjem životu, a njegovo uvo da uvek osluškuje glas unutrašnje nužnosti. To je jedini način da se izrazi ono što nalaže mistična vizija“

Fenomen *čudesnog*, kao realnost postojećeg, danas, i sa slikom virtuelne realnosti već sadrži svoje konvencionalne kliše, kao nov oblik perceptivnog i pojmovnog smisla prezentacije vidljive forme, koja i dalje ostaje samo ona i onakva, kao što je oduvek kao takva prepoznata, samo sada u ambijentalnim i drugim uslovima savremenog lociranja. S obzirom da se menja samo suštinski odnos brzine u odnosima trajnog i prolaznog u prostoru - vremenu, u odnosu na statičnost klasičnog vizuelnog nasleđa, u umetnosti danas, postavlja se pitanje ne toliko slobode predstavljanja ličnih poetika i sredstava u ostvarenju dela, koliko pitanja smisla umetničkog dela. Koliko god je umetnost 20. veka skoro histerično tragala za slobodama svake vrste, toliko umetnost u 21. veku teži unifikaciji koju nameću standardi tehnologije ekranske slike, bez obzira na sve šire mogućnosti u elaboriranju njenog virtueliteta, jer su kreativne mogućnosti zavisne od rezolucije zadatih standarda digitalizacije.

Posredstvom *čudesnog* kao nedokučivim i neopipljivim dimenzijama umetničkog dela, *Virtuelna ogledala* poseduju višestruku moć delovanja, kako kroz strukturni, plastični i predmetni sloj slike – objekta (vizuelne i zvučne forme), pre svega u neobičajenoj transformaciji i predstavi slike kao prozora – inicijacije, reanimiranog kroz metaforu ogledala – portala, tako i kroz nevidljivi (vizibilni) sloj u kome se, kroz siimultanost/interaktivnost integrisanih vizuelnih i zvučnih narativa, ostvaruje celokupnost čulnog (imaginativnog) utiska. Integrisana slika u kojoj se narativ obraća gledaocu u potrazi za onim dalekim, nedohvatnim, „čudesnim“ prizorom i osećanjem duše, imanentna priroda subjekta otvara prodor u nesvesno i otkriva nam ono što pripada onostranosti – neizrecivom. Efekat *čudesnog* postiže se kroz naglašenu aluzivnost projektovanih figura i situacija, prizivanje tradicije kroz manje ili više eksplicitne asocijacije na prethodna (stečena) saznanja i odnos prema konkretnim motivima (kibic-fenster, ogledalo, točak za pređenje, obredni ples, voda) i kroz varijacije, napetost, oneobičenja i iznenađenja proizvedena poigravanjem sa očekivanjima gledaoca (slušaoca).

Zaključak:

U okviru ovog poglavlja izložena je i razmotrena celokupna konceptijska shema Virtuelnih ogledala, kroz pojmovne, motivske, fenomenološke, semiotičke, medijske i interdisciplinarne aspekte. Ulazeći u različite naučno-teorijske prakse, pokušao sam da sagledam celokupnu poetsko-estetsku strukturu „Virtuelnih ogledala“, način na koji određene discipline, narativi i oblasti istraživanja funkcionišu i integrišu se u višemedijsku funkcionalnu celinu; pre svega kroz kontekst slike-objekta i funkciju rama koji sliku prozora pretvara u polje ogledala za „prizivanje vizija“ kroz dejstvo integralne slike kao novog oblika. U okviru osnovnog sadržaja rada, autor je predstavio funkciju arhetipskih slika kao projektivnih, podsvesnih sadržaja kolektivnog nesvesnog, razmatrajući i ulogu mentalnih i vremenskih slika, kao i zvučnog ambijenta kroz koji se ostvaruje izmeštanje iz aktuelnog medijskog zbivanja u polje virtuelne stvarnosti i prostor izvanvremenskog dešavanja u delu, razmatrajući kontekst atemporalnosti i ambijentalne poetike „Virtuelnih ogledala“. „Čudesno“ kao polazna koncepcija i tema doktorskog umetničkog projekta otvara važna ontološka pitanja, imanentna, kako za publiku i umetnika, tako i za samo delo u različitim, tematski implementiranim sferama istraživanja i kulturološkim praksama, kao što su folklor, bajke, arhetipovi, muzika, ples, ritual, slikarstvo i druge.

METODOLOŠKA RAZMATRANJA

Kao neophodnu sponu između teorijskog znanja i umetničkog višemedijskog dela, u okviru ovog poglavlja, autor predstavlja čitav metodološki postupak koji obuhvata proces geneze rada kroz hibridni metod primenjen u istraživanju, sintezom kvalitativnih, kabinetskih i empirijskih metoda rada, udružujući saznajne postupke naučno-umetničkih praksi sa tehničko-izvođačkim iskustvom i umetničkim delovanjem na polju više različitih medija.

Kao savremena interdisciplinarna studija, projekat „Virtuelna ogledala“ predstavlja korespondenciju između vizuelno-antropoloških (etnografskih) istraživanja kao kvalitativne terenske metode lociranja, dokumentovanja, proučavanja, saznavanja, indeksiranja i prikupljanja umetničke građe, zatim fenomenološke metode u okviru kabinetskog istraživanja motiva, simbola i pojava kao posebnog načina sagledavanja, pripreme i obrade podataka spremnih za dalji protokl i autorske umetničke prakse kao empirijske metode sprovedene kroz izvođački postupak.

U okviru eksperimentalne metode primenjene u procesima strukturisanja medijskih i konceptijskih sistema, autor predstavlja vizuelne (šematske i grafičke) prikaze različitih procesualnih, montažnih i tehničkih postupaka, sprovedenih kroz više medija i softvera u finalizaciji interaktivne, video i ambijentalne instalacije.

Posebnu pažnju posvećuje celokupnom procesu stvaranja umetničkog rada, koji obuhvata kompletnu realizaciju „Virtuelnih ogledala“ u više faza njihovog nastanka: predprodukcije, produkcije, postprodukcije i pripreme istih za izlaganje. To podrazumeva tehničko-tehnološku realizaciju slika-objekata, strukturisanje zvučne medijske linije, montažne i interaktivne metode u video radu i izvođačko-tehnički metod i finalizaciju celokupne ambijentalne postavke u galerijskom prostoru kao završnog višemedijskog dela.

Metodološko-istraživački postupak, kroz studiju i analizu znanja i veština akumuliranih u različitim umetničkim i kulturnim disciplinama kreće se u više faza istraživanja u okviru projekta. Kroz implantaciju hibridnog metoda autor pokušava da pronikne u dublje strukture proučavanih fenomena različitim aspektima sagledavanja i povezivanja, kao i raznovrsnim motivima inkorporiranim u prostornu višemedijsku celinu, pružajući nova saznanja i primenu istih na savremeni umetnički koncept. Kao interdisciplinarno delo višemedijske umetnosti, koja označava shvaćenu umetničku delatnost združivanja (sinteze) medija različitih po dejstvu na čula (vizuelno, zvučno, kinetičko, vokalno), s obzirom na vrstu znakova (npr. muzički, vizuelni, govorni) i na skladištenje i obradu signala (audio/video, digitalni multimedij), opseg združivanja medija u *Virtuelnim ogledalima* obuhvata sve vidove od puke istovremenosti do stapanja u umetničku celinu, dok integrisanje različitih kulturoloških praksi, obrazaca i oblika stvaranja doprinosi uspostavljanju novih veza, relacija, značenja, tumačenja, rekonstruisanja i reinterpretiranja stvarnosti i drugih odlika savremene umetničke koncepcije.

Aktuelizovanjem i primenom više sfera istraživanja kao što su ples, ritual, ambijentalna estetika, etnološka umetnost, fotografija, fenomenologija slike, muzika i ostalo, kao i njihovim dovođenjem u međudejstvo, hibridni metod doprinosi integrisanju kvalitativnih metoda istraživanja u cilju otkrivanja novih oblika pojavnosti unutar poetsko-koncepcijske strukture umetničkog dela. U tom smislu izdvajaju se kulturno-antropološke i etnografske (terenske) metode rada u istraživanju, proučavanju i dokumentovanju folklornih, plesnih, teatarskih, pokretnih, vizuelno-zvučnih, arhitektonskih i drugih oblika i elemenata materijalne i nematerijalne kulture, zatim fenomenološke (kabinetske) metode kroz različite studije slučaja i teorijska istraživanja i empirijske metode rada koje podrazumevaju iskustva u umetničkom, stvaralačko-izvođačkom procesu, intuiciju, zanatsko-tehničke sposobnosti i eksperimentalnost, neophodnih radi ostvarenja originalnog, konzistentnog i složenog umetničkog projekta višemedijske preokupacije.

Hibridnom metodom kao praksom sinteze i integrisanja različitih diskursa, funkcija i vizura u umetničko-istraživačkom radu (etnografija, fenomenologija, semiologija, analitička psihologija, metafizika, umetnička praksa i ostale), autor pokušava da postigne širu, meta-relaciju

(metajezik), kao višu platformu sagledavanja, spoznavanja, višekontekstualnog čitanja i pozicioniranja umetničkog dela, kao i njegovog dovođenja u komparativni odnos sa drugim kulturno-umetničkim praksama. Kroz akumulirana praktično-teorijska i intuitivna saznanja i veštine, doprinosi jednom novom eksperimentu približavanja onih posebnih oblika stvaranja svojstvenih svim kulturama sveta u kojima se prepoznaje jedinstveni, univerzalni jezik unutrašnje prirode (kosmosa/boga/čoveka) i umetnosti svojstvenih čoveku, ukorenjenih u arhetipskom. Tako folklor, igra, ritual, teatar, narodna pripovedanja, bajke, mitologije, lirsko pojenje i slično, predstavljaju neiscrpnu bazu podataka koja se uvek i iznova, kao i u slučaju *Virtuelnih ogledala*, preispituje, otkrivajući nova značenja i kontekste, transkulturalna sagledavanja, analize, dijalektički ih povezujući u novi umetnički prostor egzistencije.

U teorijskom i praktičnom promišljanju i povezivanju više naučnih i kulturno-umetničkih obrazaca, kao i tradicionalnih i modernih oblika stvaranja, hibridni metod omogućuje autoru da sa više pozicije prepozna suštastvene univerzalne kodove komunikacije, otkrivanjem zajedničkih nevidljivih niti i njihovog prožimanja u cilju integrisanja više perceptivnih polja kroz višemedijski oblik umetničke vokacije. Budući da potiču iz velike baze međusobno povezanih podataka, naučno-umetničke činjenice i njihovi ustanovljeni odnosi čine u *Virtuelnim ogledalima*, kao hibridnoj formi, osnovu sa kojom se upoređuju druge pojave i na taj način postaju smislene. Pronalaženje načina da se medijski i (re) interpretativno uobličiti i iskaže narativ kroz uspostavljanje odnosa imaginarnog-realnog, vidljivog-nevidljivog, lokalnog-globalnog, tradicionalnog-modernog i drugih zbivanja, postavlja pred publiku ontološka pitanja – ideju da čovek poseduje neku trajnu i zasebnu suštinu koja služi kao osnova preispitivanja sveta i sopstvenog identiteta. Istražujući prostore na granici postojećeg i nepostojjećeg, vidljivog i nevidljivog, virtuelnog i aktuelnog, u središte zbivanja postavlja se fenomen *čudesnog*, koje u svojoj potrebi za razumevanjem uvek iznova poziva na ispitivanje ontološke baze sveta, a time i novom preispitivanju neizrecivog.

Kao postmodernističko delo, *Virtuelna ogledala* predstavljaju konstrukciju jednog heterogenog i hibridnog polja različitih slikovnih (interslikovnih) modusa u montaži, sintezi, preklapanju, kolažiranju, fragmentiranju slike i zvuka i drugim postupcima u eklektičkom modelu postmodernističkog dela.

VIZUELNA ANTROPOLOGIJA KAO KVALITATIVNI METOD RADA

Antropologija, kao konglomerat brojnih grana – poznatim pod različitim imenima i uspostavljenim u raznim zemljama kao kulturna ili socijalna antropologija, društvena antropologija, etnografija, arheologija, lingvistika, fizička antropologija, folklor, društvena istorija i antropogeografija – prihvatila je eksplicite i implicate, odgovornost za sastavljanje i čuvanje zapisa o običajima koji nestaju i ljudskim bićima koja naseljavaju ovu planetu, raspolažući pouzdanim materijalima koji će moći ponovo da se reprodukuju i iznova analiziraju. (...) Imajući u vidu da su kulturne promene svetski proces koji pogađa sva društva, poređenje rekonstruisanih, tradicionalnih i kulturno izmenjenih okruženja postaje izuzetno važno, navodeći publiku, kao i umetnike da sebi postave suštinska pitanja o čovečanstvu i njegovoj budućnosti. (P.Hokins, 2014)

Vizuelno-antropološka istraživanja⁶³ kao kvalitativni metod, kroz upotrebu slika/prikaza za opisivanje, analizu, i interpretaciju slikovnih aspekata kulture, uključujući arhitekturu i materijalnu kulturu, kao i komunikaciju i interpretaciju ljudskog ponašanja – kinezije, proksemije i drugih oblika telesne komunikacije (gesta, emocije, plesa, znakovnog jezika), pruža uvid u jasno sagledavanje i pozicioniranje fenomena unutar *Virtuelnih ogledala* koji ulaze u interdisciplinarno polje istraživanja. Budući da podrazumeva upotrebu videa i audio medija kao pomoćnih i neophodnih medijskih sredstava u vidu dokumentarne fotografije, filma i video zapisa za snimanje etnografskih i antropoloških žanrova, kroz terenski rad pružaju slikovno korišćenje različitih aspekata kulture kao izvora etnografskih podataka, šireći horizonte izvan dosega zapamćene kulture. Studija kao nativni, profesionalni i amaterski audio/vizuelni prikaz utemeljuje se na ličnom, društvenom, kulturnom i ideološkom kontekstu (SVO, 1984), doprinoseći kvalitativnim rezultatima istraživačkog rada u vidu materijala, odnosno građe namenjene daljoj umetničkoj obradi i primeni na umetnički koncept.

⁶³ Džej Rubi (Jay Ruby) 1969 započeo je konferencije o vizuelnoj antropologiji u sklopu Američke Antropološke Asocijacije (AAA). Society for Visual Anthropology (SVO) – društvo za vizuelnu antropologiju (Jay Ruby, Sol Worth). 1984. godine definisali su svoju delatnost. Rezolucija o vizuelnoj antropologiji potpisana je na 9. međunarodnom kongresu antropoloških i etnoloških nauka u Čikagu septembra 1973.

Film i video tehnologija danas neizostavni su izvori saznanjnih naučnih i umetničkih podataka. Pružaju pouzdane podatke o ljudskom ponašanju kao i informacije za koje još ne postoje teoretski ili analitički alati prenoseći ih nezavisno od jezika, čuvajući tako jedinstvene funkcije našeg promenljivog načina života za buduće naraštaje. Današnje vreme je vreme, ne samo velikih promena, nego i sveopšteg širenja uniformnosti i gubitka kulturnih raznolikosti. Kako bi zaustavili taj proces i ispravili kratkovidan pogled na ljudska društva kojem on vodi, nužno je, ne samo da zabeležimo nasleđe ljudskog roda u svom njegovom bogatstvu raznolikosti, već pre svega, kulturološkom praksom da uspostavimo konekciju tradicije sa savremenim kontekstom, u ovom slučaju vezu između folklora kao svojevrsnog oblika stvaranja i savremene umetničke delatnosti, uvođenjem etnološke umetnosti u koncept i prostor umetnikovog ambijenta, što je od značaja za proširenje same kulturološke prakse.

7. Dijagram predstavlja funkciju umetnika kao vizuelno-antropološkog istraživača, gde se umetničkm praksom, kroz metode rekonstrukcije i prenošenja istraživnog kulturnog fenomena u virtuelni prostor dela, kontekstualizijom u novo polje značenja, proširuje kulturološka praksa.



S obzirom da vizuelna antropologija koristi programe snimanja, sastavnih oblika tradicionalnih kultura, urbanih i ruralnih u svim delovima sveta, kroz sistem lociranja, sakupljanja, čuvanja i indeksiranja sve postojećih etnografskih snimaka, u ovom projektu oni bivaju podvrgnuti savremenoj metodi rekontekstualizacije (reinterpretacije) slike-prizora, sadržaja, vremena, prostora i drugih aspekata. U funkciji su ispitivanja konkretnih lokalnih prostora, tradicija, fenomena koji se dovode u korelaciju sa univerzalnim, estetičkim, simboličkim,

transkulturnim i globalnim obrascima u cilju proširenja vidokruga komunikativne mreže i raznovrsne interaktivne opcije u procesima vizuelizacije kulturnih i društvenih pojava.

Osećaj potpunosti koju stvara filmska (video) slika možda proističe, prema američkom etnografskom filmskom umetniku i vizuelnom antropologu Dejvidu Makdugalu (David MacDougall), iz bogatstva dvosmislenosti fotografske slike. Slike počinju da se pretvaraju u oznake predmeta koje predstavljaju; međutim, za razliku od reči, pa i piktograma, one učestvuju u fizičkom identitetu predmeta jer su nastale kao neka vrsta njihovog fotohemisjskog otiska. Slika, stoga, neprekidno potvrđuje prisustvo konkretnog sveta unutar komunikacionog sistema koji stvara značenje.⁶⁴ (...) Snimatelj kadrira sliku radi očuvanja, poništavajući time mnoštvo slika koje bi se upravo u tom trenutku i na tom mestu mogle oblikovati. Slika postaje dokaz, kao neka krhotina. A kroz poricanje svih drugih mogućih slika ona postaje odraz misli. U toj dvojnoj prirodi krije se magija koja može tako lako da nas zaseni. (P. Hokings, 2014: 52-53)

U skladu sa ovim, zastupljeni posmatrački film (terenska foto i video istraživanja lokaliteta za prikupljanje umetničke građe) zasniva se na izboru. Umetnik se zapravo ograničava na ono što se pred njegovom kamerom događa spontano i prirodno. Bogatstvo ljudske prirode, kao i sklonosti da govore o svojim iskustvima ili drugim jezicima komunikacije kojima iskazuju svoj duh, kao što su različiti oblici stvaranja (u ovom kontekstu folklorno), obezbeđuje uspešnost ovog načina ispitivanja. U ovoj vrsti istraživanja, najveći deo antropoloških poslova na terenu podrazumeva, pored posmatranja, aktivno traganje za informacijama kod onih koji ih mogu pružiti. Posmatrački filmski stvaralac, u tom kontekstu, lišen je mnogih kanala koje ljudi obično koriste pri istraživanjima. Ono što će on razumeti, kao i njegova publika, zavisi od spontanosti kojom će snimani iskazati obrasce svojih života u trenutku dok ih on snima. U tom smislu, kamera je tu u rukama predstavnika jedne kulture koja susreće drugu, a etnografski materijal dokument o susretu filmskog stvaraoca s tim društvom.

⁶⁴ P.Hokings, 2014: Filmska slika snažno utiče na nas svojom potpunosti, delimično i zbog preciznog prikazivanja detalja, ali još više zbog prikaza kontinuuma stvarnosti koja se proteže izvan okvira slike, zbog čega nam se, paradoksalno, čini da nije isključena. Nekoliko slika stvara svet. Mi ne vodimo računa o slikama koje su mogle postojati, ali nisu. Najčešće nemamo pojma šta bi one mogle da predstavljaju. (str. 52)

Pristupanjem autora metodama vizuelne antropologije, preokupacija tradicijom kao kolevkom, ali i nekom vrstom matrice iz koje potičemo i formiramo se, doprinosi u značajnom smislu uključivanjem okružujuće materijalne i duhovne kulturne baštine kao sfere u koncept i prostor umetničkog delovanja. Istraživanjem pojedinih lokaliteta na kojima umetnik crpi građu za vizuelne i zvučne motive *Virtuelnih ogledala* (Južni Banat, Hrvatska Posavina, Moslavina i Podgrmeč), naknadno primenjujući eksperimentalne metode u radu, gde iste u medijskom strukturisanju dovodi u određene relacije, sinteze i kontekste, pokušava da doprinese postizanju jedinstvene i svojevrsne ambijentalne celine, ostvarujući karakter dela u čijoj je osnovi fenomen *čudesnog*. S obzirom da je *čudesno* u tešnjoj vezi s mističkim, kao nadčulnim doživljajima, u ovaj fenomen autor pokušava da pronikne kroz različite vizibilne spoznaje koje otkriva u specifičnim arhaičnim predmetima, vizuelnim i zvučnim prizorima i formama (vojvođanski *kibic-fenster*, ogledalo, površina vode, točak preslice, oblaci, višeglasno pojanje ladarica, folklorni moslavački kostim, posavski virtuozni *drmeš*, ornamentika i druge), kroz tragove (otiske) i odraze (refleksije) u prostoru-vremenu, uspostavljajući vezu sa dalekim, arhetipskim, mitskim i izvanvremenskim. Posredstvom antropoloških fenomena, tehnologijama vizuelne antropologije, prikupljenih i kroz umetnički koncept obrađenih podataka u vidu audio, foto i video sadržaja, autor hibridnom metodom istražuje navedene odlike u relacijama između aktuelnog, kao stvarno postojećeg i imaginarnog, kao virtuelne stvarnosti, ispitujući i odnos i vizure lokalne kulture i potkulture prema aktuelnoj i globalnoj stvarnosti, ali i njene uloge, kao rekonstruisane stvarnosti u virtuelno polje umetničkog rada.

Istraživačko snimanje kao vizuelno-antropološki metod u radu umetnika moćna je alakta za proučavanje prošlih događanja zahvaljujući jedinstvenoj sposobnosti digitalne video slike da sačuva objektivnu, po prilično dobru kopiju vidljivih pojava. Prema antropologu Ričardu Sorensonu (Richard E. Sorenson), zahvaljujući dobijenim snimcima, u stanju smo da napravimo prozore, ma kako mali bili, kroz koje ćemo posmatrati protekle događaje. Upravo vrednost tih prozora zavisi od toga kako su napravljeni i dokumentovani. S obzirom da je gotovo nemogući pokušaj stvaranja „potpunog“ zapisa i o najmanjem događaju, ono što vizuelni antropolog jedni može da zabeleži i sačuva, jesu samo uzorci posmatranog fenomena. (P. Hokings, 2014: 71-72)



8. Otkrivanje specifičnih fenomena u materijalnoj kulturi kroz vizuelno-antropološko istraživanje i primenu fenomenološke metode, odabirom tradicionalnog prozora, nem. *kibic fenster*, sa lokaliteta južnog Banata, kao uzorka u daljoj obradi i uvođenju istog u prostor savremenog umetničkog koncepta, kroz dalji metod rekontekstualizacije prozora u polje imaginarnog ogledala-portala. Na ovom primeru, hibridnom metodom autor istražuje mogućnost višeslojnog sagledavanja motiva prozora i slike koju beleži fotoaparatom, ispitujući relacije između aktuelnog i virtuelnog zbivanja, kao i odnose i vizure lokalne kulture (potkulture) prema transkulturnoj i globalnoj slici, predstavljajući je kao rekonstruisanu stvarnost u virtuelnom polju umetničkog. (snimak stare vršačke kuće iz secesionističke epohe)

Budući da vizuelna antropologija broji više strategija uzimanja uzoraka,⁶⁵ onaj koji je primaran ovom projektu, jeste strategija programiranog uzimanja uzorka, gde je snimanje određeno sa unapred razrađenim planom, zasnovano na spoznajnim okvirima i konceptu značenja. Imajući u vidu da je metod primenjen prvenstveno u etnografskom radu sa folklornim ansamblima na lokalitetima grada Zagreba, Beograda i u selu Donja Obreška u severozapadnoj Moslavini (Hrvatska), strategija digestivnog traganja primenjena je na istraživanju napuštenih stambenih objekata i tradicionalnih vojvođanskih prozora (*kibic-fenster*) na lokalitetu grada Vršca i banatskog sela Kuštilj. Digestivno traganje omogućuje da umetnik, tokom uzimanja vizuelnih uzoraka i dokumentovanja događaja koja su strana njegovim ustrojenim formatima i uobičajenim instiktima snimanja, zahvaljujući ovakvoj taktici gde isti svesno ulazi u „bela polja“, to jest, ona mesta i događanja koja ne prepoznaje, proširuje svoje sveukupno viđenje (u početku, po malo naslepo). Praveći istraživačke digresije, umetnik prodire u oblasti i situacije koje su inače van opsega njegove pažnje, svesti i razumevanja, a koje se nalaze u međuprostoru njegovih gledišta i naklonosti. U tom smislu, ova vrsta uzimanja uzorka zahteva od istraživača-umetnika da svoju pažnju sa očiglednog skrene na novo – čak i ako mu ono izgleda beznačajno, nenormalno ili besmisleno (hvatanje prizora refleksija/odraza na prozorskim staklima), proširujući na taj način opseg vizuelnih uzoraka preko onoga što je na početku planirano i dalje od neodređenog obima uobičajenih i neizrečenih sklonosti. Proširiti posmatranja i uzimanje uzoraka na ivične oblasti našeg razumevanja i pažnje, pa samim tim izvan pretpostavki i navika, prema Sorensonu, znači svesno dodati nepredviđenu, međuprostornu vizuelnu informaciju uzorku istraživačkog filma, što se u *Virtuelnim ogledalima* očituje otkrivanjem posebnih vizuelnih celina plesnih izvedbi koje fragmentarno zaokupljaju posmatrača svojevrsnim likovnim, kinetičkim, simboličkim i drugim vrednostima upravo u skrenutim pogledima sa totala na detalj. Time se omogućuje otkrivanje novih nepredviđenih vizuelnih pojava podesnim daljem protokolu eksperimentalnog medijskog i interslikovnog komplementiranja.

⁶⁵ P.Hokings, 2014: Osnovna trostrana strategija uzimanja uzorka zasniva se na: oportunističkom uzimanju uzoraka, programiranom uzimanju uzoraka i digestivnom traganju. (str. 72)



9. Primer uzimanja uzoraka, svesnim dodavanjem nepredviđene, međuprostorne vizuelne informacije, tokom istraživačkog filma. (SKUD Ivan Goran Kovačić, koreografija moslavačkih plesova)

Važan deo vizuelne antropologije i u ovom projektu predstavlja rekonstrukcija, kao osnovna želja da se delimično rekonstruišu delovi tradicionalnog ponašanja, kao dela društvenog procesa koji je prešao u rutinu (premeštanje prozora u kontekst slike/ogledala u polje umetničkog delovanja). Vizuelni antropolog, u ovom slučaju, višemedijski umetnik u ulozi etnografa istraživača, nastoji da rekonstruiše kulture, pokušavajući na svojevrsan način da preokrene proces akulturacije i spase za potomstvo osnove tradicionalnih ponašanja, što svojim pojavljivanjem na ekranu daju dodatnu dubinu i smisao određenom načinu života. Lirska muzička pratnja, što je u izvesnom smislu zastupljena

kroz zvučnu strukturu i u *Virtuelnim ogledalima*, može pojačati emocionalni utisak i proširiti romantični ambijent (u *Virtuelnim ogledalima* posebnu mističnu crtu oniričnog zbivanja, što doprinosi ostvarenju željenog poetskog i ambijentalnog karaktera dela). Prozori kao povod motivi, pa i folklorni ples, premeštanjem u polje umetničkog, dobijaju upravo novi kontekst i novu pojvnost, gde posredstvom umetnika, čoveku do tad nevidljiva svojstva predmeta u njihovom stvarnom okruženju, bivaju animirana, oneobičena i probuđena u novoj interpretaciji jezika umetnosti.

ETNOGRAFSKO ISTRAŽIVANJE FOLKLORA

Etnografsko istraživanje tradicionalnog oblika koje uključuje konvencionalni terenski rad, kao i ona savremenog oblika kod kojih je na snazi premeštanje terena u virtuelni prostor, primarno podrazumevaju i učestvovanje u dnevnim ljudskim aktivnostima (folklorno plesna i pevačka praksa) unutar određenog, obično dužeg vremenskog razdoblja, posmatranje, slušanje i postavljanje pitanja. Etnografija, kao opisni (deskriptivni) deo etnologije, nauke koja opisuje i proučava materijalnu, društvenu i duhovnu kulturu (život, običaje, verovanja i drugo) pojedinih naroda, predstavlja sakupljačku, muzejsku delatnost etnologa, podrazumevajući (u ovom slučaju) prikupljanje svih dostupnih podataka koji omogućavaju osvetljavanje istraživačkog problema sa svih relevantnih aspekata. (P. Spasojević, 2011)

Kako se u terminološkom smislu etnografija istovremeno odnosi na terenski rad kao i na pisani produkt istraživanja, njen konačan cilj, između ostalog, više je usmeren na razumevanje temeljnih ljudskih vrednosti i fenomena. U *Virtuelnim ogledalima* etnografija kao vizuelno-antropološki i kvalitativni metod istraživanja doprinosi otkrivanju dubljih, smislenih, slojevitih, perceptivnih, likovnih, vizuelno-zvučno-kinetičkih i drugih aspekata u okviru proučavanih oblika stvaranja etnološke umetničke prakse kroz folklor, ornamentiku, arhitekturu, ritualni kostim, obredne tradicionalne igre, etnokoreografiju, etnomuzikologiju i drugih sfera, integrisanih u poetsko-medijsku konstrukciju i ambijentalnu estetiku dela.

Obzirom da su savremena etnografska istraživanja sve više interdisciplinarnog i subdisciplinarnog karaktera, usled čega dolazi i do značajnih promena na planu poimanja i definisanja etnografske prakse, primena interdisciplinarnosti u *Virtuelnim ogledalima* otvara vrata

metodološkim izazovima koji uključuju nove žanrove pisanja kao i rezultate savremenih tipova etnografije, pre svega njene primene u intermedijalnom umetničkom konceptu, dobijajući novi katakter. U skladu sa tim, fikcija, poezija, naracija i literarna karakterizacija postaju ravnopravno delo istraživačkog stila, analize i prezentacije. Shodno tome i savremeni etnografski tekst, kao i savremeno umetničko delo, biva fragmenisan, raznolik, uronjen u naracije savremene metateorije, u smislu postmoderne, poststrukturalističke, postfeminističke, postkolonijalne, te oblikuje mnoštvo novih istraživačkih metoda, analiza, perspektiva, načina gledanja i interpretacija.

Etnografskom praksom u istraživanju plesnog folklora iz kojeg će se konstruisati i različiti entiteti i arhetipovi, autor je pokušao da sagleda, između ostalog, i pojam folklorne fantastike u celini, koja je na izvestan način ukorenjena kao arhetip u pojedincu bilo koje tradicije, odnosno kulturne sredine koja utiče na formiranje unutrašnjeg (imaginarnog) sveta, tojest formiranja vizibilnih spoznaja njegovog duhovnog bića, što je u ovom slučaju slovenska kulturna tradicija kao inspiracija u kreiranju mitskog prostora dela, kroz odabrane uzorke iste. Kroz rad sa pojedinim nacionalnim ansamblima i kulturno-umetničkim društvima na konkretnim lokalitetima, autor uviđa značaj u tome da se saznanje o životu i odlikama neke ljudske zajednice ne može postići posmatranjem sa satrane, sa distance, jer za ovakvo saznanje nisu dovoljni podaci o spoljašnjim pokazateljima, već razumevanje onoga što se iza njih krije i odnosa ljudi iz proučavane sredine prema sopstvenom životu (onom aspektu kulture koji se proučava). U tom smislu, kao istraživač u ulozi umetnika-etnografa, nastoji da stekne „unutrašnje znanje“ nasuprot prethodnom „spoljašnjem“, pokušavajući da razume šta, kako i zašto rade pripadnici ispitivane kulture (podkulture)⁶⁶ (P.Spasojević, 2011), otkrivajući značenja i eksplicirajući pretpostavke koje oni prihvataju. Metode kojima se autor unutar etnografske prakse služi, pored terenskog snimanja i fotografisanja, selektivnog posmatranja, praćenja ponašanja učesnikavi vizuelnih događanja tokom plesnih izvedbi, predstavljaju razgovori i intervjui sa pojedinim članovima, radi neposrednijeg i potpunijeg saznanja o pojedinostima koje se u daljem tumačenju i shvatanju

⁶⁶ P. Spasojević, *Pojam kulture*: Pod **podkulturom** podrazumevaju se one kulturni sadržaji i oblici koji se vezuju za pojedine društvene, slojeve ili sredine (seoska, gradska, radnička, istočnjačka ili balkanska itd.). Pod tim se podrazumevaju i neki niži, manje važni, često šire nepriznati oblici kulturnog stvaralaštva (narodna kultura, naiva i sl.). Predstavnici elitizma u kulturi najčešće se sa prezirom odnose prema ovoj kulturi. Ali, to ne znači da treba odbaciti sve oblike kulturnog stvaralaštva, sem vrhunskog. Ostali oblici kulture samo su put vrhunskom stvaralaštvu.

ispostavljaju od važnosti za fenomene proučavanja unutar plesa kao odabranog motiva. Upravo razumevanje i uživljanje predstavljaju način kojim etnografski pristup metodologiji prevazilazi deskriptivnost i korača od opisa pojava pojedinačnih fenomena ka teorijskim uopštavanjima.

Ispitujući pojam identiteta kao neke vrste kontinuiteta u vremenu i prostoru i bitnih karakteristika neke pojave, koji upućuje, kako na istovetnost, tako i na različitost, autor se pozabavio pitanjem etnosa, kao tradicije i vrste kolektivnog identiteta, odnosno načina na koji grupa definiše sebe, tojest, način na koji ih definišu drugi. U tom razmišljanju postavlja pitanje: *Ko smo / šta smo mi?*, tražeći odgovor u plesu kao sredstavu komunikacije i razmene energija među ljudima, koji istovremeno stvara i biva stvoren kulturnim identitetom. U zavisnosti od fizičkog okruženja i simbolike koja se tom okruženju i njenim komponentama pridaje, zajednički element određene zajednice, oko koga će se folklor formirati, predstavlja i ritualno ponašanje u određenom prostoru, ali i stil koji odražava ili pokazuje „večnu formu“ kolektivnog mišljenja i kolektivnog osećanja, pa i kompleks osobina na koje se članovi zajednice oslanjaju u markiranju sopstvenog identiteta.

Istražujući folklornu i etnokoreografsku baštinu južnoslovenskih prostora, kao komparativnu studiju ali i fenomen u okviru umetničkog rada, autor odabira autentične uzorke u fenomenološko-estetskoj preokupaciji kostima i koreografije određenih panonskih mikroregija u središnjoj Hrvatskoj i njihovih funkcija u ekstatičnom karakteru na primeru tradicionalnog plesa *drmeš*, u kome se postiže izvestan virtuoizitet, savršenstvo izvođenja, ali i estetički momenat oneobičavanja stvarnosti. Takođe zvučne zapise otiskivanja nogu igrača autor istražuje na balkanskom podneblju, podgrmečkog lokaliteta Bosne i Hercegovine. S obzirom da opsežno pristupa istraživanju, kroz saradnju sa profesionalnim folklornim ansamblima i pojedinim kulturno-umetničkim društvima, uz literarnu pomoć publicista, etnologa, folklorista, koreografa i solista ansambala, značajno doprinosi interdisciplinarnoj studiji igre i njenih fenomenoloških, metafizičkih i transkulturnih aspekata i vrednosti, opredmećenih na svojevrsan način inkorporiranih u višemedijsku ambijentalnu instalaciju. Etnografskom istraživanju, na terenu

severozapadne Moslavine⁶⁷, konkretno u selu Donja Obreška, autor se, pre svega, kao umetnik u ulozi etnografa, koncizno pozabavio ovom mikro-geografsko-kulturnom plesnom celinom kao delom koreografije posavskih plesova panonske Hrvatske, kao njegovom prvobitnom inspiracijom u vizuelizaciji plesa u slikarstvu. Kroz terensko istraživanje ovog polja narodne radinosti u okviru autentičnog seoskog ambijenta, praćenjem i beleženjem narodnog kostima, veza, ornamentike, plesne kinetike, muzike, formacija i obreda u igrama, autor pokušava da dopre do unutrašnjeg i jasnijeg sagledavanju dubinske i narativne strukture virtuoznog plesa *drmeš*, kao i različitim formacijama kola, plesnim figurama, odskakivanju, ali, pre svega, određenim fenomenima i semantici zapleta, smislu, značenju i porukama narativa, koje autor percipira u posebnom polju doživljaja (nad) stvarnosti koje potom unosi u prostor dela.

Budući da se sve više polaže na kolaborativne pristupe unutar akcionih i sudelujućih istraživanja, u pristupu umetnika u funkciji vizuelnog antropologa – istraživača, kroz praćenje i beleženje izvedbi muzike, pesama, plesova, kostima i drugih elemenata KUD-ova i folklornih ansambala, autor kreće od posmatranja celine, neselektivno, nastojeći da očuva celinu i jedinstveni karakter proučavanog, a toj je u ovom kontekstu metafizika igre i vizuelni fenomeni tradicionalnih obrednih plesova, kroz upoznavanje sa svim onim manifestacijama zastupljenim u izvođenju, a koje imaju estetsku i simboličku funkciju, doprinoseći njenoj metafizičkoj pojavnosti. Do ove konkretizacije autor pokušava da dođe kroz identifikovanje značenja koja su relativna za kulturu koju odabira kao predmet proučavanja, posmatrajući je u kontekstu šire kulture kojoj ona pripada. Otkrivajući njena značenja kao svojevrsnu originalnost, razumevanjem funkcija narodnih plesova i njihovih

⁶⁷ Odlaskom na ovaj lokalitet, u selo Donja Obreška sa solistkinjom ansambla Lado, Valentinom Šepak Molnar, autor je imao priliku da na licu mesta načini audio i video snimke pesama i kola snimljenih na otvorenom ruralnom prostoru, kao i da obavim neophodne intervju sa pojedinim članovima kud-a, kako bih u bliskom kontaktu sa muzikom i plesom koji uživo izvode svirači i plesači, u potpunosti doživeo ambijentalnu manifestaciju ovog folklor, načinio kvalitetan materijal za video montažu, ali i došao i do značajnih informacija kako bih se bolje upoznao i upotpunio sliku o *drmešu* kao tradicionalnom plesu i njegovoj ontologiji, primarnoj za umetničko-istraživački projekat. Budući da se kroz publikacije hrvatskog etnologa prof. Slavica Moslavac i folkloriste Gorana Kneževića, na polju ovog regiona, detaljno pozabavio tipologijama narodnih nošnji, običaja, prirodom i plesnim strukturama kao i folklornim stvaralaštvom uopšte, autor više pažnje kroz metode i analizu projekta, usmerava na fenomenološke karakteristike istih radi njihove same funkcije u plesu, kojim se u najviše pozabavio, kao i simboličkim karakteristikama narativa u okviru istog.

različitih formacija, ekstaze i zanosa, simbolike kostima, boja i šara, načina pevanja, kretanja i emocije izvođača, autor pronalazi njihove skrivene, vanvremenske, alegorijsko-metaforičke i druge oblike, koji, uneti u slikovni (interslikovni) prostor dela, doprinose višeculnom i višeznakovnom *Virtuelnih ogledala*.



10. Istraživanje folklornog plesa na terenu severozapadne Moslavine (Hrvatska), selo Donja Obreška 2013. god.

Upravo na primeru folklornog amaterizma u okviru autentičnog ambijenta, za razliku od savršeno usklađene koordinacije pokreta i jasno definisanih i dobro uvežbanih koreografskih izvedbi profesionalnih ansambala unutar scenskog, može se zapaziti izvesna sloboda u izražaju plesa, odnosno ideal prirodnosti, spontanosti i lakoće u kojoj se, kao takvoj, postiže savršenstvo u izvođenju kroz male primetne razlike koje ga čine bogatim (kao na primeru KUD-a Obreška). To su upravo netipizirani uzorci plesača, za razliku od onih kakvi se postavljaju u profesionalnom ansamblu, istovetnih jedni drugima, po kostimu, šminiki, visini, držanju, osmehu, nalik špilu karata, oslikavajući jedan isti lutkarski model (prototip) figure kao i njeno ushićeno teatralno stanje. Pomerajući taj savršeni red i sklad, upravo u različitim starosnim grupama, visinama, malim razlikama u vezu i šarama nošnji, fizičkoj konstituciji, ostvaruje se i autentičnost upravo u harmoniji suprotnosti i različitosti koje na koegzistentan način korespondiraju u naturalnosti izgleda, gesta, kretanja, glasa i teksta koji igrači izgovaraju tokom šetanih

kola i *drmeša*, koji u ovom slučaju deluje u mnogome autentičnije i prirodnije. Tu autentičnost autor otkriva i u likovnosti prostorne kompozicije koju učesnici događanja grade, a koja se upravo zasniva na bogatstvu i suprotstavljanju više prisutnih elemenata, putanjama određenih plesom kao i funkcije pozadinske slike ambijenta u kome se ples odvija, na koju, poput kolaža, naleže pokretna slika igrača, ostvarujući svojevrsnu prozaičnost i slikovnu sintezu sa okolnim prizorom.

Ono što se ispostavilja kao neotuđiva priroda, iskazuje sav patos, uznosi emociju i erotski naboj u plesu, jeste pre svega uloga muzike kao pokretača i jedne vrste okidača na koju se priključuje energija učesnika u igri, izazivajući puno snažniju motivaciju, pružajući još jednu dimenziju čulnog i imaginativnog u kinetičko-zvučnom doživljaju same muzičko-plesne forme, koja je takođe mimetičkog karaktera jer podražava sve ono iskazano tekstom pesme i vizuelnom senzacijom, što oslikava prirodu, okolinu, zavičaj, ljubav prema voljenoj osobi i slično⁶⁸. Upravo prepušteni muzici (primer KUD-a Obreška iz Donje Obreške), pokreti tela igrača više nisu podložni njihovoj volji, već se povinuju impulsu koji se oslobađa jedino onda kada su prepušteni toj aktivnosti. Muzika zapravo ima funkciju neke vrste opijuma i vibracije kojima se telo samostalno prepušta, kako bi se ostvarilo podražavajući, ekstatički i kinestetski kvalitet i doživljaj tokom plesnog izvođenja. U tom smislu, isecanjem vizuelnog aspekta igre i njenog premeštanja u imaginarno polje prozora-portala, prenosi se sva energija proizvedena muzikom, tako da se u tom smislu može govoriti i o oprisutnjenosti muzici koja, iako zvučno nije prisutna, ostaje kao otisak u vizuelnoj predstavi igre, a koja joj upravo omogućuje veličanstven momenat ushićenja, plesnog zanosa i virtuoznosti, koju autor prepoznaje i uvodi u delo kao momenat oneobičenja i forme-mistike.

⁶⁸ G. Knežević, 2009: *Bez violina nema pravog drmeša*, često sam čuo tu uzrečicu u razgovoru s kazivačima. U istinitost te tvrdnje uvjerio sam se i kao plesač, te mogu kazati da puno snažniju plesačku motivaciju i raspoloženje proizvodi zvuk violina od npr. zvuka tambura. To je prepoznao i narod jer se običaj plesanja drmeša skoro u potpunosti prostorno podudara s tradicijom sviranja na violinama. Violinisti su i osobno stvarali melodije za drmeše, a narod ih je po njima i nazivao: Ivekov drmeš, Jurekov drmeš, Pesarov drmeš i sl. Za vrijeme izvođenja drmeša u prvom tempu, nije se običavalo pjevati, ali stvoreno je nekoliko prekrasnih pjevanih melodija koje se izvode kao uvod u drmeš da bi kasnije muzikaši istu melodiju ubrzali i započeo bi pravi drmeš

Ono što je autora u etnografskom radu privuklo, kroz niz primera koji izazivaju asocijaciju igre kao primarnog fenomena istraživanja, kako u sklopu plesnih vizuelnih manifestacija, tako i u fenomenološkoj preokupaciji i percipiranju umetničkog stvarnja uopšte, predstavljaju čarobna isprepletanja ukrasnih motiva, drugim rečima ornamentika u vezu geometrijskih i floralnih formi. Budući da je u preistorijskoj etnografskoj umentosti ornament primarni umetnički izraz, isti tek u kulturnim umetnostima prima sekundarnu, ukrasnu vrednost. Kada Hojzing govori o „čarobnom“ isprepletanju ukrasnih motiva, neizrazivo nam priznaje, da ukrasni motivi imaju dublje značenje, što i njihova funkcija u slikovnom prostoru *Virtuelnih ogledala* potvrđuje, a kojeg često nazivamo simboličkim. (J. Huizinga, 1992) U tom smislu, autor pažljivim percipiranjem istog u polju folklornog kostima, njegovim izdvajanjem, isecanjem, povezivanjem, implicitno-asocijativnim metodama uklapanja u arhetipsko-metaforičke strukture narativa, upućuje na numinozna (čarobna), pre svega simbolička značenja, kao izraza duhovnog doživljaja. Ono što je fenomenološkim pristupom etnografskoj praksi bio imperativ, u pronalaženju zajedničkih okvira, i folklornom ornamentu i plesnoj praksi u celini, predstavljaju simboli kruga, cveta i mandale koje autor, kao pre svega interkulturalne arhetipske spoznaje (teograme / psihograme / kosmograme), uvodi kao značajne i sveopšte simbole sveta, čoveka i kosmosa.

FENOMENOLOŠKI PRISTUP ISTRAŽIVANJU

Ulazeći u interdisciplinarno polje umentosti, filozofije, analitičke psihologije, folkloristike i estetike u *Virtuelnim ogledalima*, autor primenjuje fenomenološki metod, da bi iz pozicije umetnika-istraživača sagledao dubinsku (unutrašnju) strukturu proučavanih predmeta, kako bi iste, fenomenološki oneobičene, kroz novi kontekst i međusobni odnos u umetničkom delu, uveo u polje nove pojavnosti i percepcije. U tom smislu, značajni doprinos ovom kompleksnom radu, pružile su semiotika⁶⁹, fenomenološka estetika⁷⁰ i transkulturna filozofija umetnosti⁷¹. (D.

⁶⁹ Dušan Pajin, *Simbolizam i semiotika (Skripta za specijalističke studije, modul 2)*: Čarls Moris (Morris, 1901-79 – američki mislilac) je razvio **semiotiku** (opštu teoriju znakova) i shvatanje umetnosti kao jedne vrste jezika. Tako je nastala semiotička estetika, kao deo semiotike. Analiza estetskog znaka (tj. znaka koji nosi umetničku poruku, ili informaciju) jeste poseban slučaj u sklopu opšte analize znakova. (vidi, str. 16-18)

Pajin, 2006) S obzirom da je za fenomenologiju, prema osnivaču Edmundu Huserlu (oko 1901, delo *Logička istraživanja*), karakteristična, pre svega, intencionalnost, tojest, usmerenost, kao bitno obeležje svesti, koje omogućuje pojavljivanje smislenih sadržaja, davanjem smisla (*Sinngebung*) sadržajima svesti – nasuprot mnogolikosti i višeznačnosti čulnih i mentalnih sadržaja,⁷² ona po svojoj prirodi teži ka spoznaji suštine predmeta, otkrivajući skrivena značenja stvari, bića i pojava. (D. Pajin, 2006: 7)

Zastupajući u značajnoj meri ovaj pristup istraživanju koji se zalaže za povratak samim stvarima, kako bi karakter (skrivena duša) stvari mogla da dođe do izražaja, u osnovi je obraćanje pažnje na svest, u kojoj se predmet oblikuje kao sadržaj svesti. Fenomenologija omogućuje sagledavanje korelacije subjekat-objekat, kao osnovnog odnosa u čovekovom iskustvu sveta, a i pruža mogućnost, kao u primeru *Vitruelnih*

⁷⁰ Dušan Pajin, *Fenomenološka estetika (Skripta za specijalističke studije, modul 2): Fenomenološka estetika* smatra da je osnovni zadatak otkrivanje suštine (koja postoji) i stoga se usredšteđuje kako na suštinu estetskog iskustva (umetnički doživljaj) i ono što ga razlikuje od drugih iskustava, tako i na suštinu umetničkog dela (ontologija umetnosti), tj. na ono što razlikuje to delo od ostalih objekata (koje čovek stvara, ili koje postoje u prirodi). Za fenomenološko-estetski pristup, kao i za fenomenologiju uopšte važna je intuicija, koja omogućuje sagledavanje onog u estetskom što je pojedinačno i neponovljivo, a što je za umetnost važnije od opštih pravila i onog u domenu opšteljudskog opažanja i zapažanja. Uvođenje intuicije u okviru ovog istraživačko-stvaralačkog procesa ne znači prepuštanje slučaju ili proizvoljnosti, nego ispitivanje fenomena koji iskazuju ono što je bitno, a mogu biti obuhvaćeni intuicijom. Uz pomoć takve intuicije fenomenolozi otkrivaju i određene slojeve u umetničkom delu, konstituišući ontologiju umetnosti – biće umetničkog predmeta. (str. 8)

⁷¹ Dušan Pajin, *Transkulturalna filozofija umetnosti-komparativna estetika (Skripta za specijalističke studije, modul 2): Transkulturalna filozofija umetnosti* nam otkriva da u različitim tradicijama nalazimo shvatanja koja se odnose na neke zajedničke teme, ili pitanja filozofije umetnosti (ili estetike), pošto je afirmisano saznanje da u kategoriju umetnosti ulazi i ono što je stvarano u Africi, Aziji, ili Južnoj Americi, kao i u Evropi. Transkulturalnost – kada je reč o filozofiji umetnosti, odnosno estetici – najčešće je ograničena na Evropu i Aziju, jer u tim tradicijama nalazimo relevantne tekstove za te teme (tumačenje smisla i suštine umetnosti, teorijsko shvatanje stvaralaštva, ili teorije pojedinih umetnosti itd.). U tom smislu transkulturalnost se vezuje za poređenja i uočavanja sličnosti i razlika u evropskoj, indijskoj, kineskoj i japanskoj tradiciji. U tom kontekstu, kako u Aziji, tako i u Evropi, određene kategorije (lepo, uzvišeno, ukus, prolaznost, jednostavnost, posebnost) su shvatane kao opštije (egzistencijalne vrednosti) koje imaju i svoju primenu (značenje) u sklopu filozofije umetnosti i estetika, a postojala je i tendencija da se umetničko iskustvo i i vrednost definišu kao deo jednog posebnog životnog stila i sistema vrednosti, u sklopu kojeg umetnost i estetičko (umetničko) iskustvo predstavljaju posebno važan aspekt (ili smisao) života. Transkulturalna filozofija umetnosti nastoji da na neki način odredi suštinu umetnosti, ili estetičkog iskustva, njegov smisao i značenje, kao i specifičnost umetničkih dela u odnosu na druge ljudske tvorevine. Nastoji da se uvedu neke podele ili rangiranja umetnosti. Transkulturalna filozofija umetnosti je zapravo otkrila ograničenja evrocentričkih shvatanja umetnosti. (vidi str. 26-30)

⁷² Dušan Pajin, *Fenomenologija i ontologija umetnosti (Skripta za specijalističke studije, modul 2):* Intencionalnost objašnjava i duhovni integritet i trebalo bi da prevaziđe tradicionalno dvojstvo duha i tela. (str. 7)

ogledala, isključivanje onoga što za prirodu (ontologiju) dela nije bitno, a to je istorijski i društveni kontekst (ili veze) u kome se dati predmet pojavljuje.

Kao važne komponente fenomenološkog traganja za suštinom predstavljaju dve redukcije – ejdetska i fenomenološka. Prva treba da omogući prodor ka suštini (*eidosu*) predmeta, a druga da pročisti svest, otkrivajući na koji način svest oblikuje svoje sadržaje i dohvata (ili zahvata) predmete i kako sagledava suštinu (*Wesens-schau*). Uz ideju redukcije ide i teza o „arheološkoj“ komponenti u fenomenologiji, koja otkriva skrivene osnove misli i svesti. Tako se i proces saznanja (suštine) ne odvija ni preko dedukcije, ni preko indukcije, već preko intuicije, koja uključuje i (auto) refleksiju onog što smo evidentirali u tokovima naše svesti. Kao i drugi pravci, fenomenologija se razvija delom kroz vlastite teze i stavove, a delom kroz suprotstavljanje (opoziciju) nekim drugim stanovištima. (D. Pajin, 2006: 7)

Primenjujući višedisciplinarnost sa fokusom na ontološki okvir dela, umetnik pristupa istraživanju koncepcijskih, opažajnih i kulturnih činilaca likovne, zvučne, prostorne i druge fenomenologije, fokusirajući se na različite vidove konstrukcija, prikazivanja i interpretacije individualnog doživljaja stvarnosti u simboličkim strukturama, pojmovnim konvencijama i narativnim modelima (folklor, igra, ritual, prozor, ogledalo, arhetip, vizibilnost), prvenstveno u kontekstu razumevanja poetičkih dejstava i njihove konvencije u sklopu savremene umetničke prakse i medija. Ulazeći u polje transmedijskog kao autorske pozicije, koji se odnosi na širok opseg stvaralačkih metoda i pristupa koji strateški prevazilaze postojeće medijske odrednice, ispitujući metarelacije⁷³ u kojoj jedan medij (na pr. muzika) pretežno interpretira (tumači) drugi (vizuelni narativ), ali ga i nagoveštava (V. Radovanović, 2009), u okviru video instalacije, eksperimentalne muzike i ambijenta u celini.

Fenomenološkim pristupom u istraživanju, metodom sagledavanja i oneobičavanja netipičnih, nesvakidašnjih, zaboravljenih (ili napuštenih) objekata, predmeta ili pojava, namera autora je da iste poveže i uvede u poetsku strukturu slike kao motive (narative) u svojevrsnom simboličkom značenju i funkciji fenomena *čudesnog*. Tu podrazumeva sledeće: motive tradicionalnih kućnih prozora urbanih i ruralnih sredina,

⁷³ Vladan Radovanović, *Teorija i modeli višemedijske umetnosti I*: nastaje kada jedna linija govori o drugoj, objašnjava je (interpretira). To se događa kada je jedna od dve ili više medijskih linija verbalno-semantička, napisan ili govoren tekst.

lokaliteta Južnog Banata (vojvođanski *kibic-fenster*) i Posavske Srbije (tradicionalni prozor kao rekonstruirani objekat, redimejd i točak preslice kao video sadržaj), zatim folklorne kostime i plesove s lokaliteta severozapadne Moslavine i Hrvatske Posavine (kroz video sadržaje u izvođenju hrvatskog nacionalnog ansambla *Lado*, KUD-a *Obreška*, KUD-a *OSS Posavski Bregi*, HKUD-a *Osijek 1862*, FA SKUD-a *Ivan Goran Kovačić*), zvučne narative otisaka tradicionalne igre podgmečkog područja Bosne i Hercegovine (audio zapis izvedbe srpskog nacionalnog ansambla *Kolo*), arhetipske predstave *Lude*, *Ladarica*, *Deteta* i *Točka* (autorski i pozajmljeni video materijali), zvučne zapise koji ulaze u sadržaj muzičkog ambijenta dela (izvedbe hrvatskog nacionalnog ansambla *Lado: Bratec kosi livadu zelenu* i *Gore, gore sončece*, muzički sauntrek (saundtrack) *Story of the Bride and Groom* iz filma *Kompanija vukova (The company of wolves)* britanskog filmskog kompozitora Džordža Fentona i autorska ambijentalna elektronska kompozicija *Alchemy*), vizuelne formacije satelitski snimaka obradivih i prirodno nastalih različitih površina Zemljine kugle (autorski snimljeni foto materijali posredstvom programa za praćenje satelitskih snimaka zemljine površine Google Earth-a), kao i prirodne formacije i elemente u vidu oblaka, površine vode, plamena vatre, krošnji drveća, folklorne ornamentike i drugih (autorski načinjeni i autorskim pravima na umetničko korišćenje dobijeni video snimci).



11. Prostori napuštenih objekata (seoskih kuća) snimljenih u južno-banatskom selu Kuštilj 2011. god.



12. Fenomenološki oneobičeni prostori napuštenih objekata snimljenih u južno-banatskom selu Kuštilj 2011. god.

Narativima projektovanim u polje prozorskog stakla, kao nosiocima *Virtuelnih ogledala*, koji su u funkciji arhetipskih slika i ogledanja unutrašnjeg čovekovog bića (ladarice, točak, dete, igra, cvet, svirač i druge), autor posebno pristupa, ispitujući njihovu ulogu u okviru proučavane kulture, kao i izvan nje, pronalazeći univerzalna, duhovna, metafizička, kosmološka, komparativno-estetska, transkulturna i druga svojstva istih, o čemu je više reči u analizi rada.

Fenomenološki pristup gotovo da se očituje u svakom segmentu *Virtuelnih ogledala*, kako kroz slikarski, u genezi slike-objekta-instalacije, likovnim i vizuelnim tehnikama radi postizanja konkretne atmosfere, impresije i željenog dejstva na izložbeni ambijent, tako i u prirodi i ostvarivanju posebne poetike mističnog i snolikog u zvučnoj medijskoj strukturi, video slici i celokupnoj konstelaciji medijskih jedinica, njihovog integrisanja i komplementiranja unutar višemedijske postavke. Kao pristup u okviru kabinetske metode rada, kroz više studija slučaja i

naučnih disciplina, fenomenološki princip sagledavanja primaran je i u okviru teorijskog istraživanja formi i narativa unutar dela. U odnosu na pojedinačna, segmentarna pristupanja istraživanju sadržanih elemenata, motiva, simbola i fenomena u *Virtuelnim ogledalima*, koji doprinose celokupnom poimanju i jednoj široj i sveobuhvatnoj fenomenologiji *čudesnog*, u poetičko-teorijskom smislu, autor usmerava pažnju na značaj imaginativne umetnosti (vizibilnog) i njene funkcije u vizuelizaciji arhetipskog kao kolektivnog imaginarijuma, ispitujući ulogu slike-objekta (prozora-portala) kao polja za projektovanje slojevitih narativa. U metodološkom smislu, oslanjajući se na fenomenološki pristup istraživanju teme doktorskog umetničkog projekta, autor u literarnom traganju povezuje studiju o numinoznom Berna Riekenu sa fenomenološkom estetikom i transkulturnom filozofijom umetnosti Dušana Pajina u ispitivanju ambijentalne estetike, povišenog doživljaja stvarnosti u delu i dejstva pojedinih motiva, nadovezujući se na značaj *forme-mistike* u delu *Poetika vizibilnog* Koste Bogdanovića, otkrivajući različite oblike vizibilnih spoznaja, kao što su mitska, religijska, personifikacijska, alegorijska i druge, postavljajući u srž zbivanja dela arhetipsku dimenziju kroz analizu istih u okviru analitičke psihologije Karla Gustava Junga. Ovom metodom percipiranja stvarnosti, fenomeni koji se proučavaju, pojavljuju se u posebnom perceptivnom, prostorno-vremenskom okviru, ističući pre svega mistički i metafizički karakter predmeta, što je od značaja za ontologiju *Virtuelnih ogledala*. U literarnom smislu, studija o arhetipskom i vizibilnom, sprovodi se u kontekstu savremenog medijskog dejstva na čula, postavljajući fenomen virtuelne stvarnosti (Oliver Grau) kao novi oblik egzistencije.

Nadovezujući fenomenološki metod na vizuelno-antropološka istraživanja folklorne plesne tradicije, autor posebnu pažnju posvećuje motivu ritualne igre, kroz studiju holandskog istoričara umetnosti prve polovine dvadesetog veka Johana Hojzinga (Johan Huizinga) (*Homo ludens, O podrijetlu kulture u igri*), etnokoreologa Olivere Vasić (*Obredne igre na teritoriji bivše Jugoslavije*), kulturologa Sretena Petrovića (*Nacrt za jendru ontologiju igre*) i Dragana Čalovića (*Vizuelizacija plesa*) i metafiziku plesa u filozofiji umetnosti Indije Dušana Pajina, istražujući njene aspekte u kontekstu modernog vizuelnog i muzičkog jezika, kao jednog od načina za inicijaciju i doseganje totaliteta, oneobičavanja stvarnosti u formacijama univerzalnih kružnih simbola, nadovezujući se na filozofiju Eugena Finka u delu Milana Uzelca (1984). Baveći se fenomenološkim aspektima istraživanih plesnih uzoraka, u okviru pojma *otisak igre*, autor ispituje i vremensku komponentu „večnog

momenta“, izlažući tvrdnje američkog historičara i kritičara moderne umetnosti Majkla Frida (Michael Fried) (*Art and objecthood*) koji ističe zadatak modernog umetnika da posmatrača izvede izvan svakodnevne temporalnosti. U tom smislu kao poseban fenomen *Virtuelnih ogledala* izdvaja se traganje za posebnim, izvanvremenskim trenucima (Marsel Prust)

EMPIRIJSKI METOD

Lična sagledavanja i sklonosti nalaze se, prema Sorensonu, između neizdiferenciranih i strukturiranih informacija i sadrže u sebi po malo od svake. U otkrivanju i tumačenju podataka, nastalih na terenu, od izuzetne važnosti je pojedinac-istraživač, oštrog oka, zainteresovan za odabranu oblast i podstaknut sklonostima, utiscima i delimično oblikovanim idejama. Zapisi do kojih dođe tokom istraživanja, oslikavaju ranu fazu formulisanja ideja i podataka na osnovu čulnih utisaka, omogućuju njihovu dalju analizu i prilagođavanje naknadnim idejama i usaglašavanju sa opšteprihvaćenim estetskim formama. (P. Hokings, 2014: 117)

Autorskoj praksi kao primarnoj komponenti umetničko-istraživačkog projekta, autor pristupa promišljanjem i organizovanjem narativnih događanja unutar slika-objekata, koja se međusobno prožimaju i komuniciraju unutar celokupne višemedijske slike, interakcijama i stanjima (doživljajima) izazvanim aktuelizovanjem i artikulacijom specifičnih kulturnih fenomena (zbivanja). To je prvenstveno intuitivan i ličan postupak kojim poetsko mišljenje i umetničko iskustvo prenosi na sliku, muziku i ambijent, da bi iste kroz različite vokacije i medijsku sintezu oprisutnio i učinio pristupačnim široj publici. Uz istraživanje *čudesnog*, kao elementa doživljaja stvarnosti u delu, kao i predispozicije u okviru celokupne umetničke prakse, veoma važan faktor predstavlja intuicija kao posebna saznajna sposobnost, koja je za umetnika neizostavna kao mogućnost da se pristupi onome što je izvan racionalnog (pojmovnog) uvida, što izmiče ili je nedostupno diskurzivnom mišljenju i artikulaciji.

Zbog toga se, „umetnost i umetnički talenat nekad povezuje, a nekad izjednačava sa intuicijom⁷⁴ (sa pronicanjem koje je u stanju nešto da dokuči, ali ne može o tome da pruži racionalno objašnjenje, ili dokaze)“. (D. Pajin, 2006: 6)

Intuicionizam, kao empirijski metod u umentičkom istraživanju, omogućuje autoru unutrašnje neposredno opažanje/otkrivanje suštine (elementarnog) u proučavanju različitih fenomena, jer se zasniva, pre svega, na ličnom doživljaju, kako bi u njima prepoznao univerzalno ogledalo života i vremena. Trag koji umetnik za sobom ostavlja kao svedočanstvo unutrašnjih misaono-intuitivnih procesa i doživljaja sveta i predmeta koje istražuje, pružaju istom bogatstvo u izrazu, ali i jedno duboko iskustvo i saznanje, koje umetničko delo čini originalnim upravo zbog njegove neponovljive autentične jedinstvenosti (svojstvenosti). U *Virtuelnim ogledalima*, u tom smislu, autor u središte postavlja pojam vremenske dimenzije, kao važan spoznajni element bitan za ontologiju samog dela. Vremenska dimenzija ključna je i za umetnost koja se otvara za jednu igru prisustva i odsustva (mistifikacije i demistifikacije), transformišući posmatranje dela, u smislu preinačenja vremenskog događaja u *Virtuelnim ogledalima*. Uvođenjem ove dimenzije, naročito u predstavi plesa, ali i drugim arhetipskim slikama, autor postavlja i pitanje stvarnosti, odnosno virtuelnosti samog zbivanja, počevši od situacija snimljenih u relanom vremenu i prostoru, do, umentičkom slobodom, transponovanih, transformisanih, raskadriranih, fragmentisanih u meta-vremenski okvir.

Teorijska, poetsko-estetska, istorijska, umetnička, filozofska i druga disciplinarna saznanja do kojih je autor došao tokom prethodnih istraživanja i praktičnog delovanja na polju umetnosti i medija, predupređuju temeljnija i ozbiljnija pristupanja ovom projektu, jasnijim uspostavljanjem medijskih, koncepcijskih, motivskih, likovnih, poetskih, tehničkih i drugih funkcija, međudnosa i dijalektike, na osnovu

⁷⁴ Dušan Pajin, *Intuicionizam (Skripta za specijalističke studije, modul 2)*: Anri Bergson je među prvim misliocima afirmisao **intuiciju** kao onu spoznajnu sposobnost koja omogućuje saznanje onoga što je procesualno, pojedinačno, osobeno, stvaralačko i živo, za razliku od intelekta (razuma) koji nam omogućuje samo saznanje onogšto je mrtvo, anorgansko, diskontinuirano i nepomično. Iz tih razloga se intuicija vezivala za umetnost – kako iz ugla stvaraoca, tako i recipijenta. Umetnost koja se (kao stvaranje) oslanja na intuiciju i intuiciji se obraća – za razliku od nauke – otkriva, prema Bergsonu, (pravi) život prirode i čoveka, omogućujući nam da sagledamo stvarnost (u slučaju *Virtuelnih ogledala* prepoznavanje unutrašnjih pra-slika kao živih entiteta u nama samima), a ne posredovano i umrtvljeno, kroz pojmove i kategorije razuma, kao stečenih normi i logičkih sistema u promišljanju. (str. 6-7)

stečenih praksi u onim sferama u kojima sebe intuitivno prepoznaje i otkriva smisao. U skladu sa tim, kao empirijski metod, u ovaj projekat ulaze celokupna iskustva autora i ostvareni ili započeti pojedinačni koncepti, narativi i strukture koji segmentarno započinju ili se jednim delom nadovezuju na *Virtuelna ogledala*, unoseći stečeni stav umetnika, njegov afinitet, senzibilitet, gestualnost, razmišljanje u slikama kroz više medijskih delovanja i prevođenja iskustva iz jednog medija u drugi, pokazujući u krajnjem produktu i integralnu prirodu umetničkog dela kao sopstvenog odraza bića. Intuicija kao urođena sposobnost, upravo daje smernice i okvire kretanja, upućujući na nesvesne, vizionarske i imaginarne preokupacije umetnika „nevidljivim svetom“, a koja se očituju kroz prirodu dela, tehničko-tehnološke sposobnosti, izvođačke segmente i stvaralački proces uopšte.

U najširem smislu, kao umetnički empirijski metod može se istaći pre svega umetnikova namera da stvori delo onirične, mistifikovane i vizibilno mitske realnosti, kao i potrebe da slika treba da upućuje na novu pojavnost posvećenog prozora-portala ili magičnog ogledala za prizivanje vizija. Potreba autora očituje se u svojevrsnoj nameri da delo koje postavlja pred publiku treba da poseduje terapeutsku, meditativno-kontemplativnu i mističku funkciju transcendirajućeg, da ostvaruje u izvesnom smislu lirski intimizam prirode, uvodeći posmatrača u posebno prostorno polje bivstvujućeg, zadržavajući u umetničkom smislu prirodu poetskog u funkciji savremenog dela ambijentalne i interaktivne preokupacije. Upravo metode kojima to pokušava da ostvari brojne su stečene prakse na polju slikarstva, kroz različite tehnologije kojima ostvaruje visoki stepen realiteta narativa u prostoru slike, ali i drugim iskustvima oblikovanja trodimenzionalnih ambijentalnih rešenja u vidu objekata u prostoru i instalacija u kojima uvodi i stvarne svetlosne efekte, scenografiju, autorsku muziku, kinetiku i kombinovana likovna iskustva. U tom smislu, *Virtuelna ogledala* kao višeslojan medijski rad uključuju više umetničkih sposobnosti, koje autor u ovom slučaju primenjuje na gotovim objektima (prozorima), slikarskim površinama, video i audio materialima, primenjujući tradicionalne principe slikarstva, lirizam i mistifikaciju kroz audio-vizuelnu strukturu određenim stilskim, formalnim, atmosferskim i drugim karakteristikama, razne tehnike montaže (isecanje, maskiranje, preklapanje, usporavanje, dodavanje svetlosnih i drugih vizuelnih i akustičkih efekata) video slike i fotografije u

softverima namenjenim za video produkciju, imajući paralelno u vidu promišljanje kroz višemedijsko kontrapunktiranje i funkciju svih uposlenih medijskih linija u celokupni ambijentalni senzorijski prostor.

EKSPERIMENTALNE METODE U STRUKTURISANJU DELA

Eksperimentalne metode u procesu rada ostvarene su na više nivoa i faza u umetnikovom procesu stvaranja dela. Kao neophodne, u strukturisanju medijskih linija i njihove međusobne sinteze, autor primenjuje različite tehničke poduhvate, probe i mogućnosti u postupcima integrisanja i kolažiranja slike, metamorfoze i transformacije zvuka, video montaže i vizuelno-zvučnog kontrapunktiranja, radi odgovarajućih, željenih rešenja, sprovodeći ih, kako kroz pojedinačne medijske linije (video-sliku, muziku, kolažnu sliku i asemblaž), tako i njihovom integrisanju u sklopu celokupne višemedijske celine. U tom kontekstu, „rezanje“ koje vrši montažerovo „sečivo“ određuje novi redosled, kombinaciju i krajnju soluciju. U *Virtuelnim ogledalima*, rezultat je snimljena konstrukcija nekih vidova lokalne kulture, odabranih fragmenata koji ulaze u slikovni prostor dela, uprkos pažnji i opreznosti umetnika, podrazumevaju i visok stepen subjektivnog izbora. U skladu sa tim, *Virtuelna ogledala*, kao delo antropološke prirode, kroz upotrebu različitih montažnih i postprodukcijskih postupaka, mogu se pojmati i kao selektivne sinteze kulturnih podataka u kojima video projekcija koja koristi sadržaje istih, postaje i lično tumačenje lokalne kulture.

Strukturirane informacije proističu iz uobičajenog načina posmatranja stvari koje autora okružju, u skladu sa idejama, konceptima, vrednostima koje je stekao obukom i koje su ograničene načinom mišljenja i sposobnostima koje su rezultat njegove evolucije. Upravo to, umetniku omogućuje da se simbolično bavi stalno prisutnim pojavama koje ga se tiču, tako što će ih organizovati u posebne kategorije i obrasce koje može obrađivati koristeći zakone jezika i logike. Među strukturalnim alatima koje mu omogućavaju da analizira i organizuje pojave kako bi ih tačno preneo i upotrebio, bitnu ulogu imaju vremenske i prostorne pretpostavke. Obzirom da veliki deo naše savremene nauke počiva na otkriću pouzdanih načina merenja posmatranih pojava u odnosu na predodređeni jednoliki protok vremena i određenu geometriju prostora.

Upravo na tim konstantama počiva tačno prenošenje disciplinarnih (tehničkih) rezultata, kao i provera njihove valjanosti. U mnogim vrstama studija, kada je reč o konceptima, deobe, razlikovanja, širenja i prenošenja, fizičko i vremensko razdvajanje dobijaju ključnu ulogu.

13. Primer slike-prozora sa refleksijom na staklu



14. Slika-prozor sa dodatim narativom



15. Slika-prozora sa dva integrisana narativa



U okviru strukturisanja vizuelne medijske linije, kroz pokretne sadržaje u poljima slika-prozora, autor primenjuje pojedine metode integrisanja određenih vizuelnih celina kroz pojmovno i znakovno povezivanje narativnih oblika i manifestacija, ali i preklapanjem određenih vizuelnih celina radi transformisanja prostora slike, odnosno njenog izmeštanja u polje „druge“ stvarnosti. S obzirom da integralnu sliku odlikuje u kompoziciono-strukturalnom smislu postmoderni kolažni postupak, kroz koji autor, u međusobnu relaciju, dovodi celovite slike, pre svega u preklapanju postojeće slike kao snimljene refleksije unutar prozorskog okvira i narativa (arhetipske predstave) u vidu višeslojne pokretne video slike.

16. Primer korelacije između simbolike zida i narativa vatre koji fenomenološki oneobičava predstavu prozora kao portala (predmeta inicijacije)



Simultano sagledavanje bliskosti u različitom mora da prati i logika posmatrača, dok je oko simultano upereno na prepoznavanje sopstvenih, memorisanih sadržaja i logike autora. To podrazumeva presek skupova vizuelne percepcije i skupova stečenih uvida (znanja) u kome se izvesna slika dešifruje, odnosno, otkriva tajna razumevanja likovnog dela. U tom smislu, dovođenjem u vezu, korelaciju ili medijsko uodnošavanje pojedinačnih motiva, jednostavan predmet svakodnevice, duhovno oko fenomenološki oneobičava, što je u ovom slučaju motiv prozora, smeštenog u kontekst slike-objekta, odnosno, ogledala-portala, čemu dodatni efekat pruža zid umesto stakla, koji postaje metafora

ograničavanja pristupu ambijentu, a u projekciji narativa otvara prostor imaginacije. U tom smislu primenjen je metod rekonstruisanja, preoznačavanja ili kontekstualizovanja, uspostavljanjem vizuelnih relacija, semantizacija i analogija.



17. Primer povezivanja kružnih simbola posredstvom različitih narativa (točak preslice, narodni ornament, kolo, formacije na površini Zemlje)

18. Primer mistifikovane predstave mitskih Ladarica u peozoru, posredstvom narativa četiri elementa.



19. Primer narativa koji integriše sve prizore jednom sveobuhvatnom predstavom plesa kao manifestacije radosti življenja i metafizike u pojavljivanju forme-mistike.



„Smisao vizuelnog prizora ili pojave ne može se otkriti na pravi način njihovim transformacijama ili deformacijama, jer iskrivljeni ugao gledanja oduzima pojavi bogatstvo značenja i iskazuje ograničenu recepciju. Potpuniji smisao otkriva se tek u diskursu, relacijom nekog prizora – pojave sa drugim srodnim ili različitim prizorima – pojavama (primer relacija između igre i neba, kola i vatre, ili ladarice i potoka).



20. Primer uspostavljanja odnosa između različitih narativa, transformisanjem vizuelnog prizora

Izdvajanjem iz obilja vizuelnog sveta i dovođenjem u međusobnu relaciju, otvara se mogućnost otkrivanja dosad neposmatranih veza. U sličnosti se tako uočava bliskost pojava oblika vizuelne datosti preko njihovih plastičkih odlika (materije, linije, boje). Tako se pojmovne kategorije koje se inače u iskustvu doživljavaju kao *različito* otkrivaju u nivou prostora slike kao blisko, slično, filozofski najšire sagledano, isto. Smisao postupka, dakle, leži u ukazivanju da se u različitosti krije klica istog. Što je viši stepen pojmovne, genetske razlike među predstavama ili prizorima, to je ukazivanje na osnov bliskosti manje očekivano, bogatije, složenije ili dublje. U tom vidu uspostavljanja veze sa različitim vizurama koje autor dovodi u određenu relaciju radi prožimanja univerzalne ideje o pluralizmu svetova i kosmičkih principa u prirodi, primenjuje se poređenje u mikro, srednjim i makro planovima, različitim vizuelnim perspektivama, arhetipskim slikama, kao i lokalnih (ornamentika, predstave plesova) naspram globalnih predstava (prirodno nastalih manifestacija i formacija) u kojima se otkrivaju slični momenti.



21. Primer sučeljavanja različitih vizura: lokalnog i globalnog na kojima se ukazuje na bliskost oličenu u kosmičnosti prizora. Leva fotografija predstavlja trenutak uhvaćen tokom izvedbe jednog tradicionalnog plesa, a desna predstavlja snimak galaksije iz satelita.



22. Primer makro i mikro narativa kao prirodno i namerno stvorenih likovnih formi. Leva slika predstavlja snimak reke iz satelita, a desna vez na ženskoj narodnoj nošnji kao primer podražavanja prirodnih formi.



23. Primer otkrivanja sličnosti narativa u vidu geometrijskog zapisa među različitim vizurama. Levo - površina asfaltnog puta i trave u obliku kopče ili lanca. Desno - detalj slične geometrijske šare kao deo folklornog kostima.

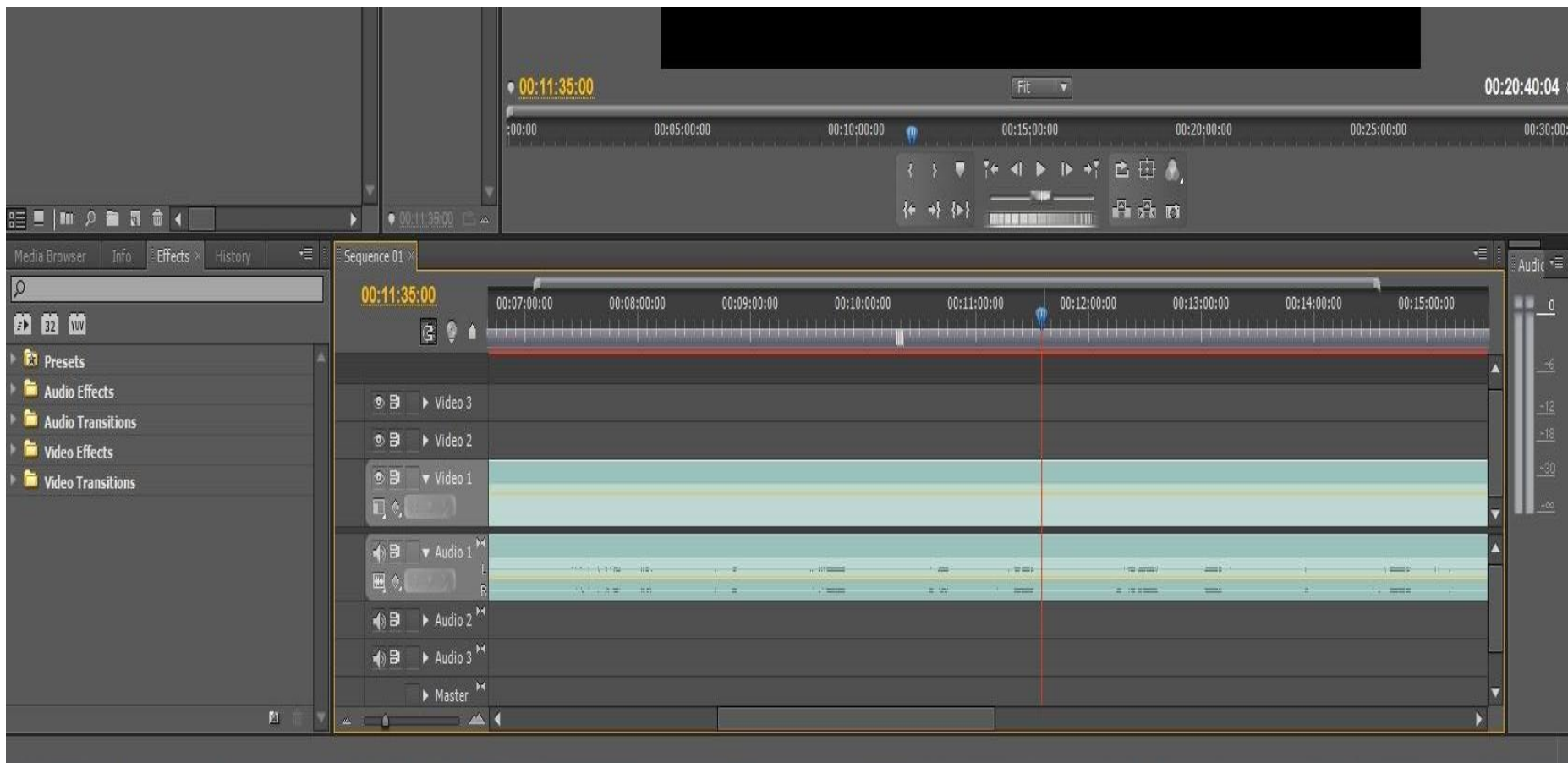
Radi postizanja atemporalnosti u izvesnom smislu, izdvajanjem pojedinih prizora iz realnog vremenskog kontinuuma u posebno vremensko stanje, u okviru montažnog postupka primenjuju se tehnike usporavanja slike (slow motion). Tako u situacijama prolaska dečaka (arhetip deteta) kroz prozore, autor reanimira doživljaj detinjstva, prenoseći sliku istog u vanvremenski kontekst kroz zaustavljanje kretanja, kao i na primeru detalja nošnji tokom plesne izvedbe, u kojoj, usporavanjem video slike, želi da zaustavi trenutak igre u kojoj će poentirati metafizički momenat, stavljanjem akcenata na formacije i boje koje se manifestuju prilikom brzog okretanja jedne tradicionalne igre.



24. Predstava dečaka u hodu u vidu siluete koja pretrčava kroz sva četiri prozora kao symbol vremenske dimenzije i arhetipa večnosti.

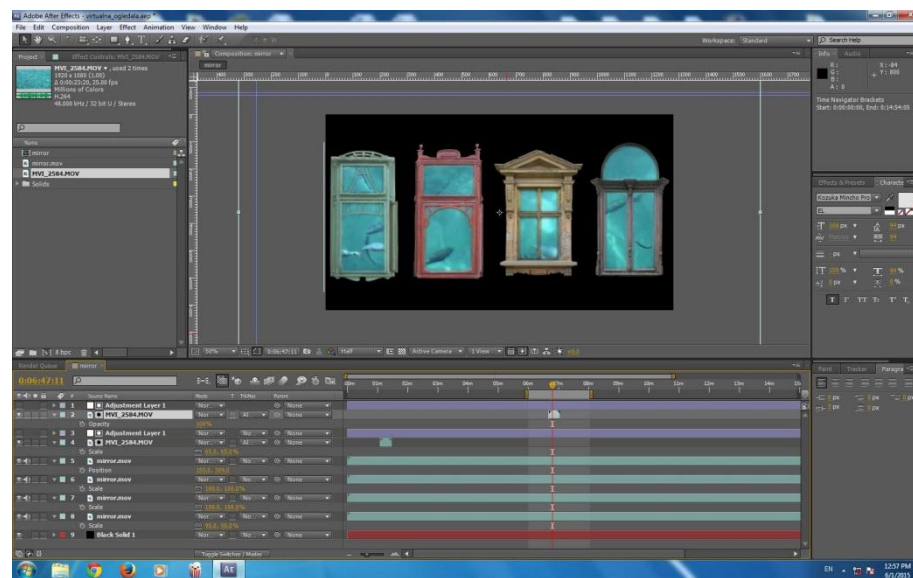
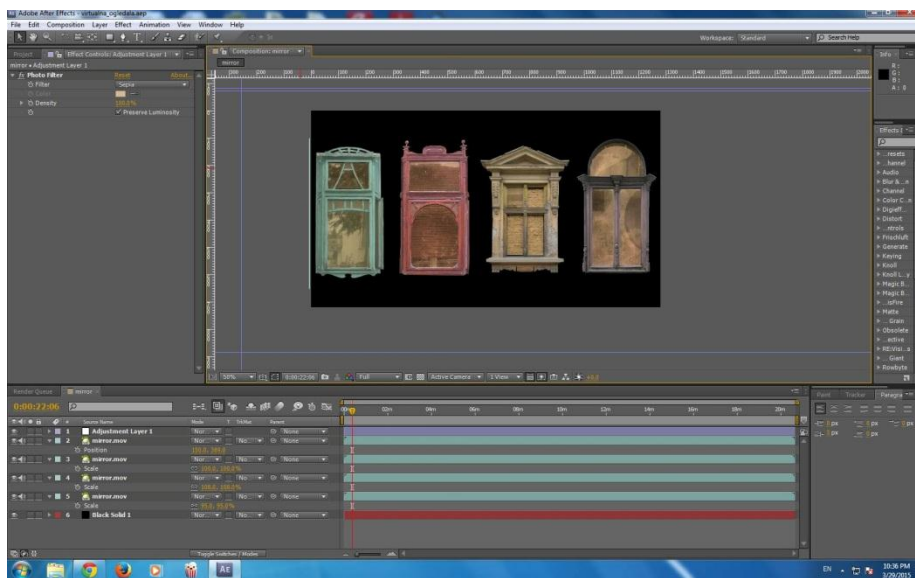
U zvučnoj medijskoj liniji koja je u funkciji sinteze medija, koja naleže na pojavljivanje pokretne slike – vizuelnog narativa, višekanalna je. U montažnom postupku strukturisanja video instalacije, autor sprovodi simultano pojavljivanje zvučnih sadržaja u okviru svakog prozora pojedinačno. Transformacija zvuka u okviru eksperimentalne metode odvija se posredstvom neparalelnog preklapanja dva, tri ili više zvučnih sadržaja, u zavisnosti od pojavljivanja pokretnih narativa u svakoj od slika – prozora (video kanala), posredstvom programa Adobe Premiere, interaktivnom postavkom. U okviru nje, recipijenti kao učesnici, posrednici u stvaranju novih zvučnih kombinacija (koji aktiviraju zvučno-vizuelnu promenu) određuju promenu zvučnog ambijentlanog karaktera, koji se nelinearno odvija u nekoj vrsti zvučne metamorfoze. Sve varijante obrađenog zvuka (dve vokale izvedbe: *Bratec kosi livadu zelenu* i *Gore, gore sončece* folklornog ansambla Lado, instrumentalna tema *Story of the Bride* iz filma *Kompanija vukova (The company of wolves)* britanskog filmskog kompozitora Džordža Frentona, autorska instrumentalna kompozicija *Ogledalo* i pojedini ambijentalni zvuci iz prirode) zasebno su snimljeni u nekomprimovanim WAV kontejnerima sa stereo rezolucijom od 44.1 kHz i brzinom prenosa podataka od 1411 kbit/s. Bilo koja od ove tri varijante zvuka može da se koristi u instalaciji samostalno ili u kombinaciji sa jednom ili obe preostale varijante, zavisno od konkretnih uslova. Zvučnu obradu pojedinačnih kompozicija u vidu utišavanja i pojačavanja zvuka (fade in/fade out) kao i primenjenih akustičnih efekata (reverbe/delay) autor je sproveo u okviru programa Sound Forge, verzija 7.0, integrišući ih u montažnm radu, posredstvom softvera Adobe Premiere, verzija CS6.

S obzirom da je u svom funkcionalnom integrisanju muzika jednim delom mimetička, jer podražava vizuelne narative (arhetipske slike) kroz odabrane zvučne forme (medijske linije), posredstvom interakcije koja se ostvaruje u kontaktu slike-objekta sa recipijentom, ostvarene u softveru Max/MSP/Jiter, verzija 5.1.9, omogućuje igru kombinovanja (neparalelnog medijskog uodnošavanja) koje se ostvaruje u vidu simultanog dešavanja; (preklapanja) više zvučnih celina koje prate vizuelne sadržaje prozora. U tom smislu, postavka (montaža) muzike sprovedena je na dva načina: kao integrisana zvučna struktura u okviru ambijentalne video instalacije i kao interaktivni video rad u prostoru.



25. Grafički prikaz paralelnog strukturisanja zvučne medijske linije tokom montaže video materijala kao radnog procesa u interfejsu programa Adeobe Premiere CS6

Montažne postupke video slike autor primenjuje u nekoliko vidova. U pripremi fotografskih JPEG fajlova koja uključuju vizuelnu obradu slike (isecanje, maskiranje, dodavanje svetlosnih i drugih vizuelnih efekata) sprovodi u programu Adobe Photoshop, verzija CS6, u okviru paketa Adobe Creative Master Suite, serial 5. Postavljanje fotografija prozora (kibic-fenstera) kao četiri video kanala u okviru kojih primenjuje i montažne postupke animirane (pokretne) slike u poljima postavljenih prozora, sprovodi u softveru Adobe After Effects, verzija CS6, i okviru paketa Adobe Creative Master Suite, serial 5.



26. Prikazi radnih procesa u okviru softvera Adobe After Effects. Primena menjanja ambijenta unutar prozora tehničkim postupcima kolorisanja i integrisanja snimljenih video materijala u preklapanju postojećih sadržaja, sprovodeći metod integrisanja slike.

Video fajl kao završni produkt (video rad) realizuje se u dva oblika prezentacije: kao video rad u AVI formatu sa MPEG-2 kodekom (standardnim za DVD format) i kao interaktivna postavka realizovana posredstvom softvera Max/MSP/Jitter, verzija 5.1.9. Prvi je, posredstvom kompjuterskog programa Adobe Premiere, verzija CS6, produžena i snimljena u trajanju od 20 minuta i 34 sekunde, u neprestanoj (loop) verziji, koja omogućuje gotove, programski postavljene, simultane vizuelno-zvučne sadržaje kroz sva četiri video kanala – projektovane na polja namenjenih objekata, isečenih po obliku prozora koja se na njih projektuju. Projektovanje se odvija posredstvom video plejera i video projektora, koji gotovu video kompoziciju u okviru jednog video kanala emituje kao četiri polja na površini zida. To omogućuje percepiranje video instalacije kao četiri zasebna video rada, s obzirom da se slika koja se projektuje odvija samo u okviru četiri jednako odmerena prozora.

Kao druga opcija prezentacije jeste interaktivna video instalacija koja se realizuje u okviru softvera Max/MSP/Jitter, verzija 5.1.9, kao nelinearna, koja se projektuje posredstvom istoimenom softvera, projektora i postavljenih video kamera koje daju signal za pokretanje video sadržaja. U ovom slučaju interaktivne postavke pokretni, video sadržaji (arhetipske slike) koji se odvijaju u poljima projektovanih prozora (kibis-fenstera) aktiviraju se posredstvom posetilaca u vidnom polju kamere (na 1,5 m udaljenosti od slike prozora) koja daje signal programu za aktiviranje video slike. Na ovaj način eksperimentalni metod rada ostvaren u vidu interaktivnosti koja omogućuje bezbroj kombinacija integrisanja vizuelnih i zvučnih celina, neparalelnim medijskim kompletiranjem, posredstvom recipijenta, što utiče i na još jedan momenat u vizuelnoj prezentaciji, a to je da prozori, koji posredstvom istih nisu aktivirani, deluju na posmatrača kao napušteni (prazni) objekti, a tek njihovim uključivanjem, oni ostvaruju kontekst virtuelnih ogledala, kao projektivnih polja za otkrivanje vizija.

Razmišljajući o prostoru tokom kolažnog i montažnog postupka video slike, ali i u dočaravanju protoka vremena, ono što je uticalo na autorovo isecanje i izmeštanje figura plesača u „drugi“ prostor jeste nemogućnost utvrđivanja doba u kojem se figure u plesu odvijaju, što naglašava neophodnost sagledavanja unutar posebnog vremenskog okvira, definisanog umetničkom imaginacijom. U tom smislu simultanog pojavljivanja slika, koje kao da izviru iz onostrane prirode ulazeći u svet stvarnog, posredstvom vizuelno-zvučnog kontrapunktiranja, umetnik želi da postigne mitsku dimenziju prostora koja se uvek smenjuje, preoblikujući predstavu jednim snoviđajnim prizorom u drugi.



27. Prikaz video rada sa neaktiviranim prozorima.



28. Prikaz video rada sa aktiviranim prozorima kao poljima projektovanih narativa.

Montažnim postizanjem nelinearnog sistema u pokretnoj predstavi kružnog plesa gde autor kombinuje nekoliko različitih momenata cikličnog kretanja igre, integrišući različite (mikro i makro) planove, tehnikom pretapanja, postiže u izvesnom smislu efekat morfovanja⁷⁵, čime pokušava da stvori utisak da igra nema ni početak ni kraj, implicirajući na ekstatički momenat i zanos kojem su plesači prepušteni tokom igre. Ovaj efekat produžavanja plesa autor je sproveo transponovanjem iz jedne slike koja se odvija u pokretu, u drugu, u okviru softvera Adobe After Effects. Nezavisno od montažnog postupka u toku postprodukcije, kao najznačajniji ostvareni vizuelni efekat plesa snimljen kamerom, posebni vizuelni kvalitet pružaju manifestacije nošnji koje se tokom brzog okretanja u kolu (tzv. vrtnje) menjaju gubljenjem svoje jasne forme (lepezaste linije zatalasanih suknji i boja izvezenih cvetova), pretapajući se u više njih u jedinstvenu apstrahovanu sliku kružnih i „vijanih“ (nepravilno kružnih) putanja.

⁷⁵ Morfovanje je likovni postupak koji se lako identifikuje kao digitalan, mada se analogno morfovanje može pratiti još od kompozitnih portreta Francisa Galtona polovinom 19 veka, preko video spota Godleya & Cremea za pesmu Cry iz 1985 do velikoformatnih kompozitnih portreta Thomasa Ruffa devedesetih godina 20 veka. Algoritme i tehnike digitalnog morfovanja, koje kombinuje vektorske i bit-map transformacije, razvila je američka umetnica Nancy Burson tokom osamdesetih godina 20 veka, a popularizovao ih je 1991 video spot Johna Landisa za pesmu Michaela Jacksona Black or White. (str. 1)



29. Vizuelizacija plesnih sadržaja u prelaznim momentima pretapanja i kretanja forme kroz sva četiri polja prozora. Na ovim predstavama u funkciji je podražavanje prirodnih oblika u postizanju totemsko-animističkog vizibiliteta.



30. Postizanje kosmičkog prizora brzim cikličnim kretanjem koje u postavci pozora u zamračeni ambijent galerije stvaraju utisak kretanja ambijenta u krug.

Uspostavljajući integralnu sliku u vizuelnom i zvučnom smislu, ostvaruju se skupovi audio-vizuelnih celina, preklapanjem jednih preko drugih. Naglašavanje pojedinih muzičkih deonica, odnosno zvučnih formi koje podvlače vizuelni narativ, pružaju i neposredno ostvarivanje sinestezijske transpozicije⁷⁶ (V. Radovanović, 2009) koja omogućava, pored fizičkog, istovremeno i fiktivni (vizibilni) karakter višemedijskog dela, u kome se paralelno sa zvučnim i vizuelnim medijem ostvaruje i imaginarno kretanje; odnosno fiktivni kinetičko-kinestetski kvalitet dela. Budući da je rad, pored simultanog kretanja zvučnog i vizuelnog sadržaja i interslikovnog, pretpostavljen i u interakciji sa recipijentom, ista omogućuje uvek nove kombinacije vizuelno-zvučnih celina, menjajući iznova i ambijent slika-prozora.

STVARALAČKI PROCES I VIŠEMEDIJSKO KOMPLETIRANJE

Kao osnovu projekta (proširenu video instalaciju) čine više modula: fotografija, video, zvuk i posredstvo digitalnog multimedija. Pored video instalacije, kao sastavne ambijentalne celine koja integriše statičnu i pokretnu sliku i muziku, *Virtuelna ogledala* uključuju i medij slike-objekta, a u skladu sa njim i dva modula: klasičnu sliku na drvetu i asemblaž. Svaki od tih modula realizuje se obradom polaznog materijala prema jednom ili više unapred određenih skupova kriterijuma – protokola. Svi moduli su otvoreni za razvoj novih protokola i stvaranje novih sadržaja. Sadržaji svih modula organizovani su u različite konfiguracije (slike-objekti, video instalacija, asemblaži) u odnosu prema prostornim, svetlosnim i drugim materijalnim uslovima i željenoj atmosferi prezentacije, pri čemu svaka konfiguracija (slika-objekat) dejstvuje i kao zaokružena celina. Zasniva se na kombinovanju različitih principa, postupaka i tehnika u kompjuterskom tehnološko-medijskom okruženju koje omogućava fleksibilnost u predprodukciji (priprema i izrada slika-objekata i muzika), produkciji (montaži foto/video slike i zuka),

⁷⁶ Vladan Radovanović, *Teorija i modeli višemedijske umetnosti I*: Fiktivna višemedijska umetnost ili sinestezijska transpozicija jeste realna jednomedijska umetnost. U vezi s tim treba skrenuti pažnju na jednu pojavu na kojoj se fiktivna višemedijska umetnost oslanja, a koja igra nezanemarljivu ulogu i u realnoj višemedijskoj umetnosti. To je osećaj sinestezijske. Sinestezijska, na koju se ovde misli, izvedena je iz istoimene psiho-fiziološke i čulno-automatske pojave sa-oseta ili sekundarnog oseta koji nastaje kada (spoljašnja) pobuda jednog čula, pored odgovarajućeg oseta, istovremeno izaziva reakciju, oset, i nekog drugog čula, uz korespondentnost bar u pogledu ritma i intenziteta. Najčešći je slučaj kada jak zvuk izazove „svetale“ u zatvorenim očima. Na jednom višem, duhovnom nivou, čitave strukture sročene u jednom mediju mogu izazvati predstave složenih struktura zasnovanih na nekom „unutarnjem“ čulu (vizija, audizija, taktilizija, smisao, odorizija).

postprodukciji (višemedijskom i interaktivnom kompletiranju) i prezentaciji (ambijentalnoj postavci). Kao takva, istovremeno zahteva i pažljivu proceduralno-tehnološku anticipaciju, detaljnu pripremu, učenje novih tehnika i konceptijski skoncentrisanu izvedbu.

Predprodukcija obuhvata istraživanja, procedure i postupke na teorijskom i praktičnom umetničkom planu koje je potrebno obaviti da bi se stvorili uslovi za produkciju i postprodukciju. Podrazumeva pripremu materijala za izradu slika-objekata u slikarskoj tehnici ulja na drvetu, izradu objekata u vidu kombinovane tehnike (asemblaža), pripremu video sadržaja i muzike i obradu istih za intermedijски montažni postupak.



31. Situacije u vidu slikovitih prizora koje nastaju kao refleksije na staku prozora snimljenih fotoaparatom u kojima umetnik pronalazi inspiraciju za stvaranje imaginarnih ogledala.

Proces nastanka slike-objekta autor je započeo terenskim istraživanjem, dokumentovanjem prozora (vojvođanskih *kibic fenstera*) kao motiva i konstruisanjem istih u formu klasične slike i video instalacije. Kako prozor deli dve strane prostora, na spoljašnji i unutrašnji (enterijer i eksterijer), koji se na površini stakla spaja u jednu sliku, poput ogledala, omogućio je autoru binarnost ogledanja zahvaljujući staklu, koje u zavisnosti od svetlosti, refleksije, ali i ugla iz koga se prizor posmatra, stvara uvek novi prizor-refleksiju. Istovremeno na prozorskom oknu na kome se reflektuju odrazi dva ambijenta, uspostavlja se i integralna slika kao manifestacija duple ekspozicije, koja na snimljenoj fotografiji prozorskog stakla, odnosno odrazom slike koja se odvija u oku posmatrača (prolaznika-fotografa), omogućuje narativ u vidu fragmentisanih

slika koje se menjaju (nestaju, transformišu) sa kretanjem, odnosno promenom ugla gledanja. Upravo taj odnos prema viđenom, otvorio je u istraživanju autora i pitanje odnosa imaginarnog i realnog, kao i pitanje prostora nepostojećeg vremena, odnosno, odnosa trenutnog – prolaznog, otkrivajući u prozorima polja imaginarnih ogledala koje će naknadno sa priključenom video slikom imati funkciju u postizanju interslikovnog i višeslojnog karaktera dela.

Kao građu za sadržaje *Virtuelnih ogledala*, gde autor na terenu odabira uzorke prozora kao specifične forme na koje će projektovati narative (pokretne slike), predstavljaju i video materijali nastali u više faza vizuelno-antropološkog istraživanja, kako uzoraka folklornih plesnih tradicija, motiva iz prirode, tako i video snimaka prirodnih formacija i elemenata (satelitske fotografije Zemljine površine, video snimci vode, fragmenti snimljenih narodnih ornamenata, točka preslice koji se okreće ili dečaka koji trči i slično), koje autor prikuplja, obrađuje i uključuje u dalji proces rada. Obzirom da kroz pojedinačne, lokalne primere i uzorke na kojima istražuje plesne fenomene, teži ka univerzalnom i globalnom sagledavanju simboličkog značenja, pokušavajući da, između ostalog, ostvari i jedan lični interpretativni okvir u koji unosi svoju imaginarnu prirodu, kako u sopstvenom viđenju prizora kroz arhetipsko, tako i u odnosu koji uspostavlja između plesa kao motiva sa ostalim figurama-simbolima, koje uklapa u poetsku strukturu rada.

Iz ovoga je proistekla ideja da situacije na prozorskom staklu, predstavljene u vidu nepokretne (statične) slike, autor oživi sadržajima pokretnih slika u vidu animiranog ili video narativa, što pokreće i pitanje reinterpretacije slike, ali i njenog medijskog ograničenja i mogućnosti. U jednoj takvoj vrsti pružanja ekstatičke otvorenosti za transcendentno, u želji da prodre upravo u stanje zaustavljenosti vremena, bilo je neophodno oživeti površinu platna (predstavljenog prozora) kao filmsko platno, tj. polje koje će stvoriti efekat nadpojavnosti prizora, izmeštanjem iz svog realnog vremenskog konteksta u polje umetničkog ambijenta, čime odabrani motiv, transponovanjem, dobija novu dimenziju.

Slike-objekti izrađene su u približno prirodnoj veličini snimljenih prozora u dimenzijama 150x80cm na pripremljenoj, izrezbarenoj po obliku i grundiranoj drvenoj površini (medijapanu) debljine 1cm. Kao samostalni i pridruženi medij slike, ovi objekti (ulje na drvetu) kao i asemblaži u vidu vitrina, osmišljeni su kao dopuna (sintezijska umetnost) ambijentalnoj postavci.



32. Asemblaži u vidu drvenih ormarića (vitrina) sa fragmentisanim narativima, realizovanih u kombinovanoj tehnici.

Objekte na koje će se projektovati video slika, kao podloge (video bim), autor je pripremio po izrezbarenom obliku prozora penaste PVC ploče (forex)⁷⁷, koje će biti postavljene po veličini projektovanih prozora, kako bi se stvorio utisak da je u pitanju objekat u prostoru (instalacija), ali i efekat stvarnih prozora na zidovima izlagačkog ambijenta, čime se postiže karakter proširene video instalacije.

Asemblaži u vidu drvenih kutija (vitrina za ključeve), dimenzije 35x20cm, tehničkim postupkom preoblikovane u prostor (ram) za smeštanje slika i 3D kolaža, podrazumevaju proces toniranja drveta, izrade vizuelnih narativa u likovnoj tehnici kolaža, mini skulpture, klasične slike i scenografske makete. Zamišljeni u postavci kao minijaturne kompozicije, predstavljaju pojedine i procesualne segmente koji se manifestuju na slikama-objektima i video instalaciji. Rekonstruišući gotove objekte (namenske kutije, ormariće za ključeve, ramove za slike i slično) u izložbeni materijal, preoblikujući njihov unutrašnji prostor namenjen za sadržaj narativa, umetnik omogućava da se crtež ili slika postave u više slojeva (layer-a), jedan iza drugog u različitim rastojanjima, što pruža unutrašnjoj konstrukciji slike poigravanje sa perspektivom i iluzijom prostora. Tako osmišljene slike u vidu scena, figura ili mikro-makro narativa, prostorno spakovane u sadržaje

⁷⁷ Ploče dobijene penastom ekstruzijom (istiskivanjem), standardne strukture. Površina im je uglavnom mat, ali može biti i sjajna sa jedne ili obe strane. Služi za kaširanje fotografija, postera

kutija, izlaze iz okvira standardne slike i postaju, na ovaj način objekti – skulpture. S obzirom da ove drvene kutije mogu uključiti i instaliranje svetla sa unutrašnje strane, radi postizanja scenskog prizora, ali i korišćenja foto ili video instalacije unutar ramova (prozora), one se kao objekti mogu tretirati i kao neka vrsta asemblaž-instalacija.

Proces predprodukcije u muzičkoj liniji obuhvata istraživanje, odabir i pripremu i obradu muzičkih kompozicija koje ulaze u sadržaj video instalacije. Kao primarne muzičke kompozicije u rad ulaze: dve integrisane lirske izvedbe hrvatskog folklornog ansambla Lado u vokalnom sastavu (*Bratec kosi livadu zelenu* i *Gore, gore sončece*), samostalna tema *Story of the Bride nad Groom* iz filma *Kompanija vukova* iz 1984. (*The company of wolves*), britanskog filmskog kompozitora Džordža Frentona i autorska elektronska instrumentalna kompozicija *Ogledalo*. Kao sekundarne, koje će se uključivati paralelno s pojavljivanjem odgovarajućih vizuelnih narativa (točak, voda, zvuk udaraca nogu plesača i slično), predstavljaju snimljeni ambijentalni zvuci iz prirode koji upotpunjuju zvučni ambijent *Virtuelnih ogledala*.

Kao zvučnu pripremu u vidu obrade i zvučnih efekata, autor je primenio u okviru softvera Sony Sound Forge, verzije 7.0. snimljenih u nekomprimovanim WAV kontejnerima sa stereo rezolucijom od 44.1 kHz i brzinom prenosa podataka od 1411 kbit/s.

Proces **produkcije** odnosi se na likovne tehnike sprovedene u izradi slika-objekata, pripremu i izradu video sadržaja u okviru video instalacije kao primarne medijske linije u višemedijskoj instalaciji. Postupak montiranja video sadržaja sproveden je u okviru softvera Adobe After Effects, verzije CS6, paketa Adobe Creative Master Suite, serial 5.

Koristeći klasičnu slikarsku tehniku – ulje na dasci, autor je pristupio što realnijem prenošenju utiska refleksija, prethodno snimljenih fotografskim aparatom. Koristeći u tehničkom smislu četku i špahtlu kao alate, lazurnim potezima pokušao je da postigne dubinu prostora koja se manifestovala na prozorskom oknu u vidu transparentne slike (duple ekspozicije), dok špahtlu koristi za materijalizaciju grubih površina oštećenog drvenog rama koji je u tehničkom smislu zahtevao drugačiji pristup kako bi se predstavila patina vremena vidljiva na prozorima. Postižući u izvesnom smislu foto efekat, pojedine partije oslikanog stakla, autor ostavlja kao polu dovršene, ekspresivnije oslikane, kako bi slika, kao mediji, dobila na kvalitetu u vidljivim tragovima slikarskih poteza i svežine u nepotpunoj zapašenosti islikanih partija.

Dočarati protok vremena i zvuka predstavlja svakako jedan od najvećih izazova u slikarstvu, a za autora i jedno novo iskusto u predstavi plesa kao „momenta večnog zbivanja“ koje se odigrava u poljima asemblaža i video radu. Ipak, kada je reč o prikazima plesa, onda se ovakav zahtev postavlja kao neizostavan. Prikazati ples, prema autoru podrazumeva „hvatanje“ posebnog momenta u kome je moguće oživeti svu dinamiku kretanja. Na taj način, ostvaren umetnički prikaz dobija i svu punoću i logičku zaokruženost.

Na materijalu folklornog plesa kao narativa u *Virtuelnim ogledalima*, umetnik primenjuje izmeštanje plesača u jedan redukovani (virtuelni) prostor koji se odražava u staklu prozora, a koji mestimično nastanjuju slike putujućih oblaka, vatre koja gori ili vode koja protiče, imajući funkciju mistifikovanja arhetipskih predstava koje se montažnim video postupkom pojavljivanja i nestajanja, smenjuju (plesaći, svirač, dete, vile, točak preslice i druge).



33. Primer video narativa mitskih ladarica preklapljenih video materijalom neba i vode koji su u funkciji mistifikacije ambijenta.

Integriranje video slika svojevrsnim preplitanjem omogućilo je da spajanje određenih narativa poetira izvesne fenomene i arhetipove, a koje pojedinačni snimljeni elementi, bez dovođenja u komparativni odnos i medijsko uodnošavanje, ne bi u jasnoj meri i u ovom kontekstu zadovoljili postavljeni zadatak. Tako se, na primer, pojava igre u vidu kola dovodi u paralelni odnos sa emitovanjem točka koji se okreće, kao sveopšteg kosmičkog simbola kružnosti, omogućujući igri metafizičku pojavnost ali i relativizam vremena, kao i pojava paralelnih mikro i makro planova izvesnih geometrijskih šara koje se dovode u vezu i značenje, upućujući na odnos lokalnog plana naspram globalnog pogleda kao i pluralizma sveopšte međuzavisnosti svetova, ili pak sama integrisanost slika koja u interaktivnosti otvara pitanje virtuelnog i imaginarnog naspram realne stvarnosti. Dubinska struktura integralne slike emanira na taj način i složen poetski govor zasnovan na figurama poređenja, što je i njena osnovna stilska figura.



34. Mikro plan narodnog ornamenta koji upućuje na kružni kosmički princip.

Postprodukcija u umetničkom projektu podrazumeva strukturisanje i višemedijsko funkcionalno kompletiranje. Kao završna video instalacija, obuhvata realizaciju projekta u okviru softvera Adobe Premier i After Effects, verzija CS6, paketa Adobe Creative Master Suite, serial 5., postavljena kao klasična video projekcija i kao način interaktivne postavke u okviru programa Max/MSP/Jiter, verzija 5.1.9.

Video sadržaj koji se projektuje na svaki „prozor“ pojedinačno, u slučaju interaktivne postavke, nelinearnog je karaktera i u zavisnosti od montažnog postupka, broja kadrova, foto i video materijala, rezultiraće uvek novom kombinacijom (redosledom) u kontinuitetu, postepenim preklapanjem foto i video sadržaja, sve dok je prozor „uključen“, odnosno, dok je posmatrač u vidnom polju kamere, ispred slike – objekta.

Zvučni medij će biti integrisan u video sliku, takođe nelinearan, i sadržaće više zvučnih i muzičkih sekvenci koji će se, u zavisnosti od sadržaja videa, smenjivati, pojačavati i nestajati, paralelnim i neparalelnim uodnošavanjem.

Dominantna medijska linija u ovom višemedijskom delu jeste vizuelno-prostorna instalacija (ambijent galerije i slike – objekti), koja pozicijom slika – prozora rekonstruiše ambijent galerije u imaginarni prostor prozora kao posvećenog ambijenta inicijacije.

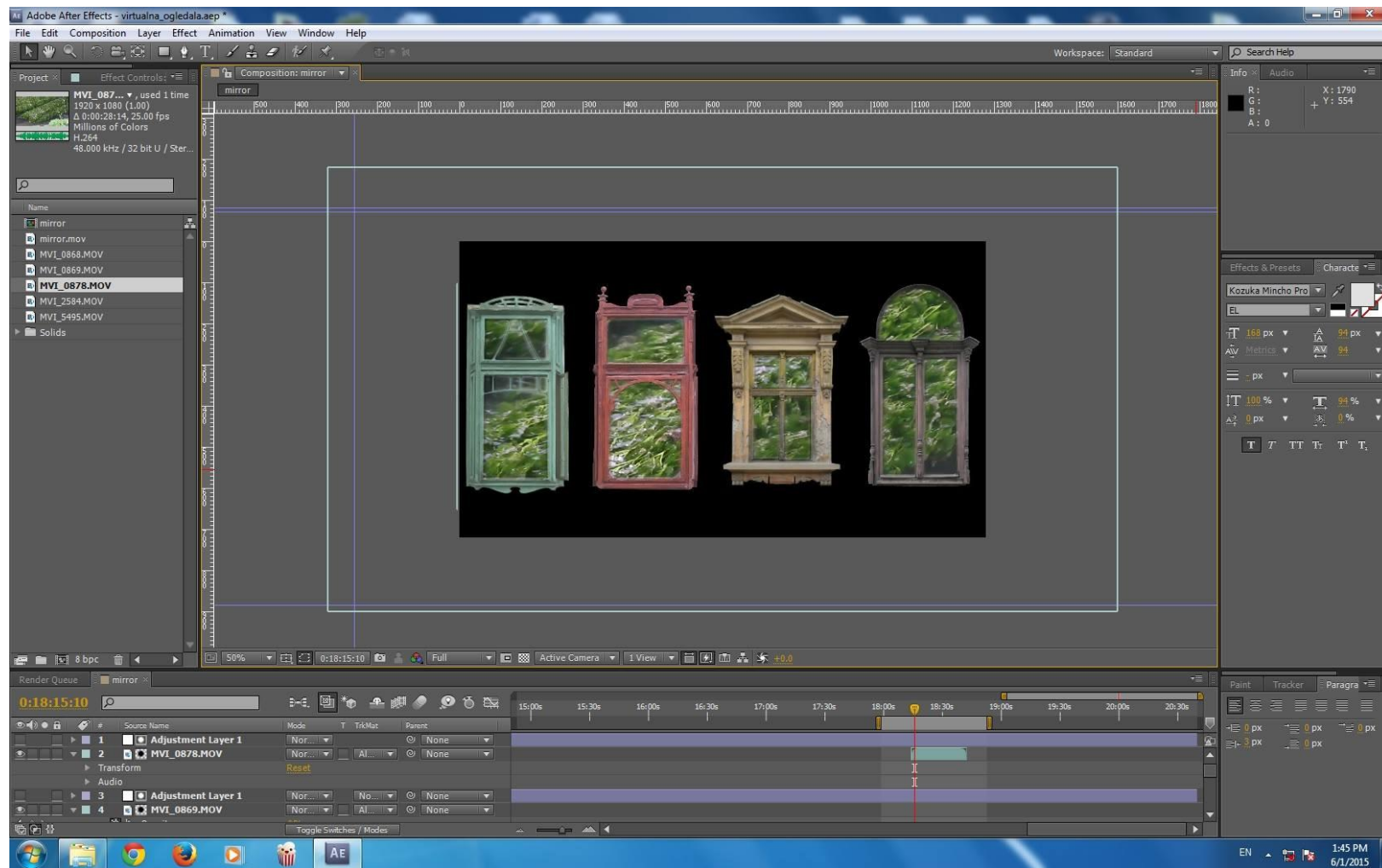
U paralelnom uodnošavanju vizuelnih medija primenjena je parametarska intuitivna analogija (V. Radovanović, 2004) gde se odnosi između medijskih linija grade prema shvatanju, delovanju i logici, kao i sinestezija (V. Radovanović, 2004) koja podrazumeva „privatno“ relacioniranje medijskih linija i događaja (na primer, u odnosu tonaliteta, značenja, boje i drugog.). Parametarsku naučnu korespondentnost (V. Radovanović, 2004) autor primenjuje u paralelnom uodnošavanju video slike sa muzikom, gde odnos između medijskih linija ustanovljuje na osnovu merenja, poređenja i fiksiranja odnosa parametara vizuelno-zvučnih.

Virtuelna ogledala nameću pitanje funkcije slike, odnosno, njene dramatično izmenjene funkcije, jer u kontekstu virtuelne stvarnosti, slika biva višestruko (višedimenzionalno) opredmećena, ne samo kao prozor u imaginarnu stvarnost u okviru tradicionalne (statične) slike ili pokretne (video), već upravo interaktivnošću dvostruke (pokretno-statične) novoformirane slike kao projektovane na okvir (oblik prozora) koji izlazi u prostor, postavši objekat u vidu ambijentalne video instalacije, koja na novi način, uz posredstvo medija savremene tehnologije i interaktivnosti, pruža novu interslikovnu funkcionalnost. U ovom slučaju virtuelna stvarnost koja se doživljava gotovo u celosti preko čula vida,

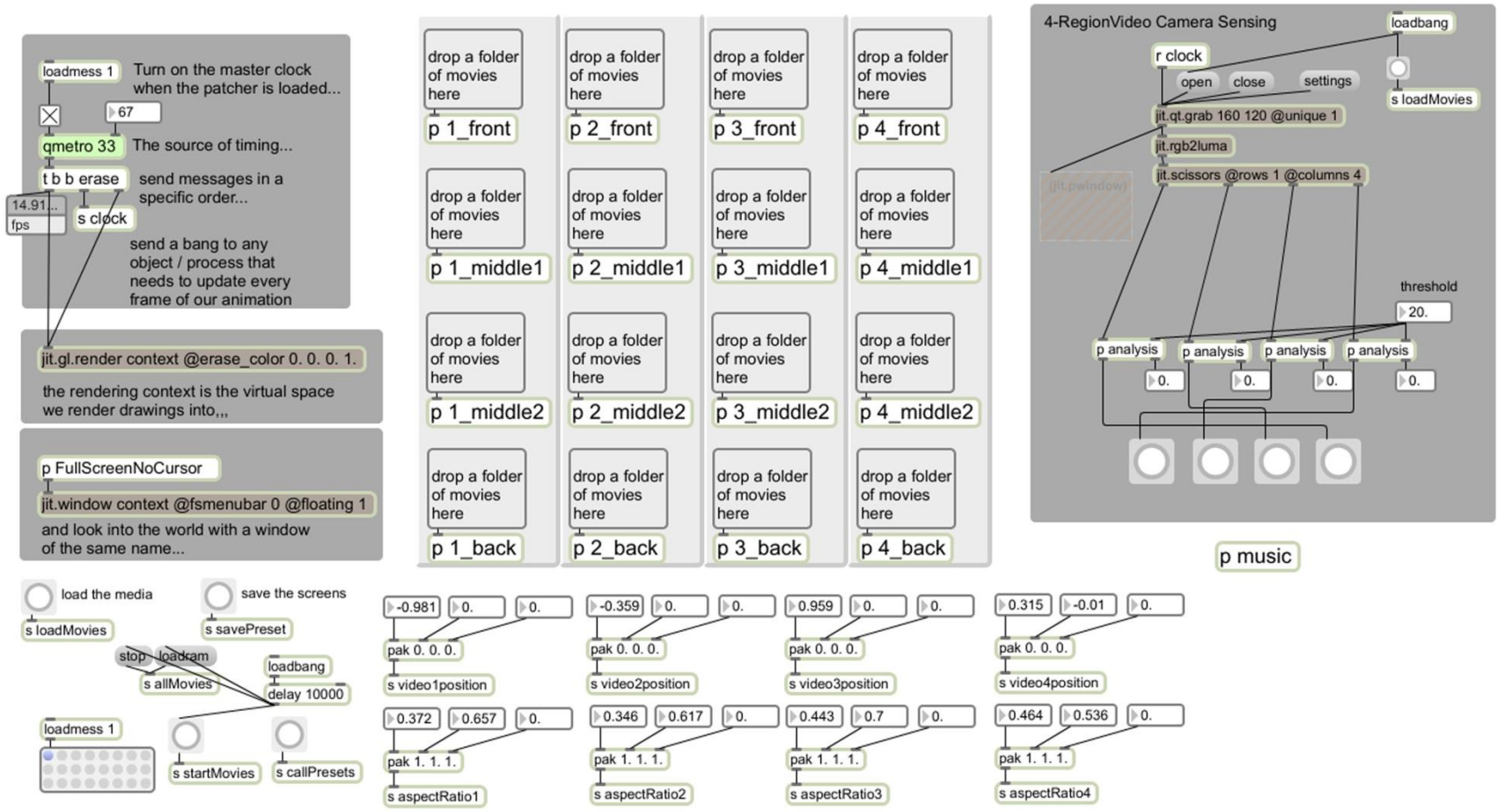
ali i uz pomoć zvučnog medija, hermetički odvaja posmatrača od svih spoljnih vidnih utisaka, obraćajući mu se preko predmeta, šireći perspektivu stvarnog prostora u prividni prostor, poštujući odnose srazmera, svetla i boje, poput panorame, kako bi slika prividno bila izvor stvarnosti. Drugim rečima, namera je da se uspostavi veštački svet koji, kao ambijent slike u *Virtuelnim ogledalima*, u celosti ispunjava posmatračevo vidno polje prostora privida, u kojem vlada jedinstvo vremena i mesta. Virtuelni prostori uranjanja posmatraču nude mogućnost da se spoji sa slikovnim medijumom koji svojom sveukupnom vizuelno-prostorno-zvučnim senzacijama, deluju na (nad)čulne utiske i svest.

Muzika kao druga po redu medijska struktura, u *Virtuelnim ogledalima*, kao vizuelno-zvučnom ambijentu, odvija se u više paralelnih celina, tzv. muzičkih narativa, dovedenih u međusobnu, integrisanu zvučnu celinu. Svaka od celina ima svoju imanentnu prirodu stvari koju oslikava, odnosno vizuelnih manifestacija na koje naleže (uodnošava se), a koje je dodatno semantizuju, uključujući je u prostor (ambijent) slike. Tako u jednom narativu koji se pojavljuje u polju prozora, autor izvodi muziku na harmonici u vidu dokumentovane video slike, u drugom autorska kompozicija, (izvedena u elektronskoj formi) kao samostalna muzička forma, naleže na izvesne vizuelne sadržaje (motive), kojima pojačava efekat čulnog utiska, ali i značenjskog medija, koji se zahvaljujući vizuelnoj semantizaciji zvuka i medijskom uodnošavanju, posredno (nevidljivo) pojavljuje u kontekstu (značenju) tog narativa.

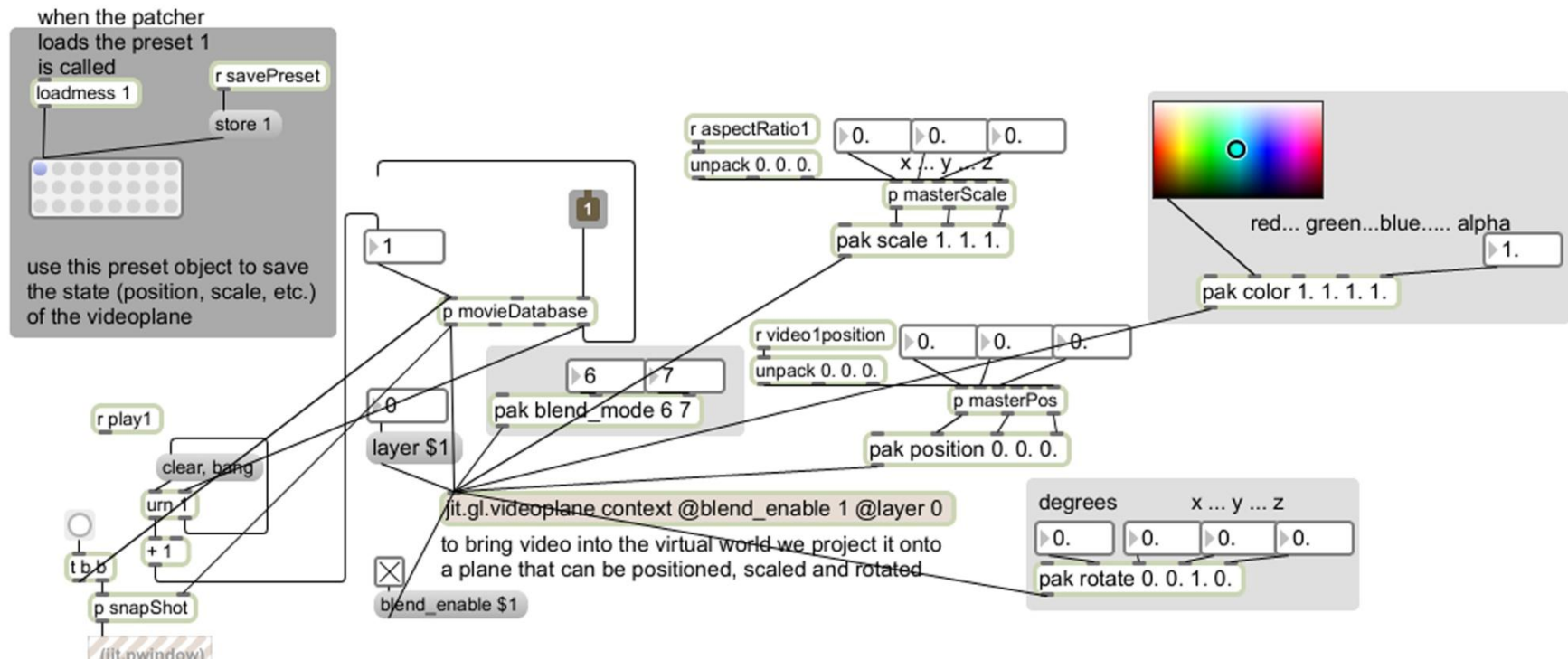
Treći vid pojavljivanja jeste govorna muzika, odnosno muzika kao semantička forma u jendom vidu zvučne poezije koja se prostire kao višeglasna (polifona) struktura, u duhu lirskog, tradicionalnog slovenskog pojanja, mističkog karaktera, u ostvarivanju ambijentalne celine *Virtuelnih ogledala*, jer, neprestano, uz povremena i blaga stišavanja i pojačavanja (odsustvo i prisustvo), ova integrisana višeglasna melodija teče kao forma (ali i narativ jer je u pitanju pesma Ladarica koje se pojavljuju i kao vizuelne predstave) kroz ceo vremenski prostor dela. Na taj način, zvučni medij podražava vizuelni i obrnuto, uspostavljjajući metarelacije (V. Radovanović, 1987), pružajući posmatraču/učesniku totalni sensorijum u kretanju kroz izlagački ambijent. Kao krajnji rezultat uspostavljaju se različiti oblici vizibiliteta, od mitskog, personifikujućeg, alegorijskog, animističko-totemskog i drugih, upućujući recipijenta na prirodu fenomena *čudesnog*, imanentnog poetici ovog umetničkog dela.



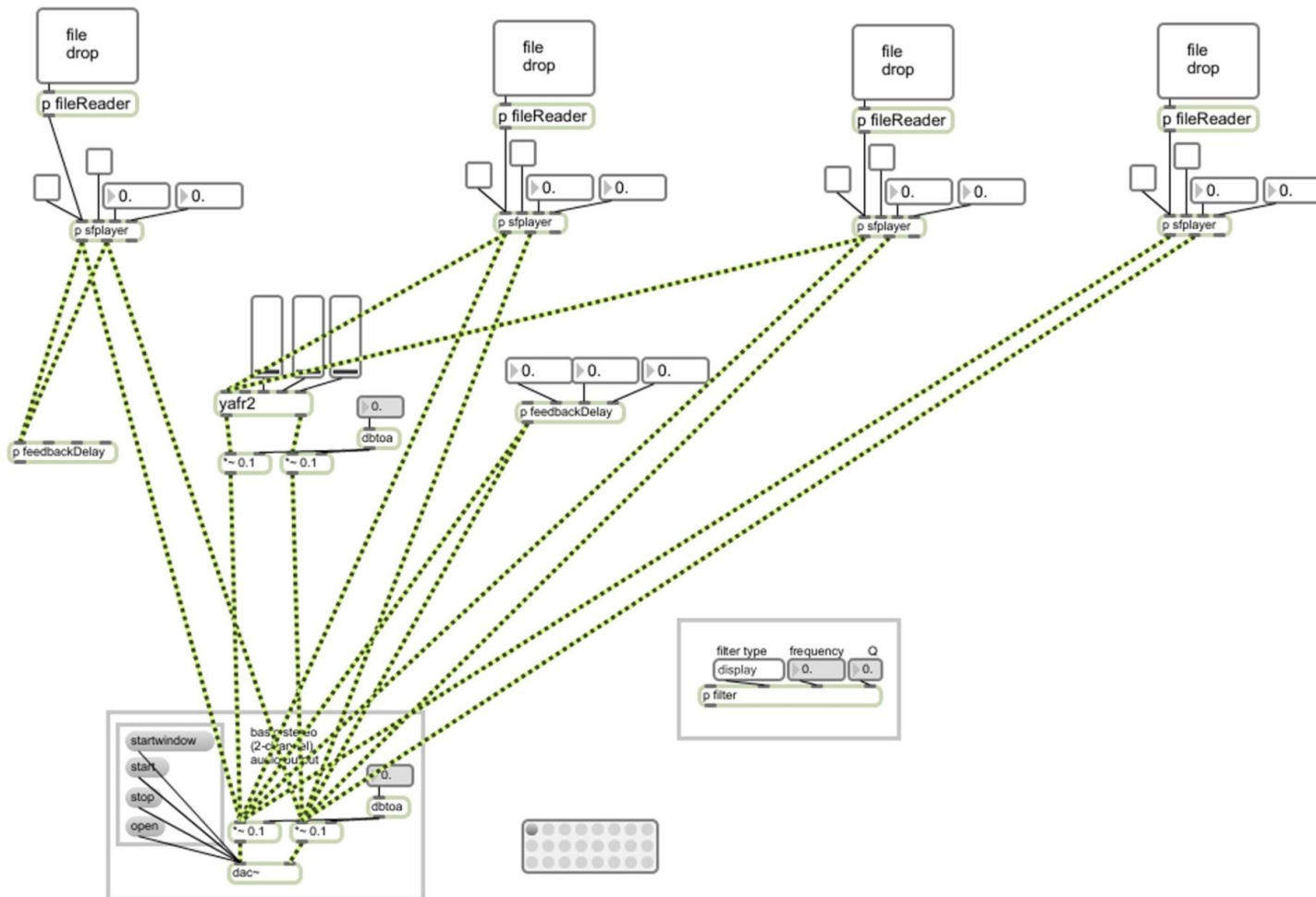
35. Vizuelni prikaz postprodukcijskog postupka u okviru softvera Adobe After Effects u komplementiranju slike vizuelnim efektima animiranja boje, svetlosti, dodavanja različitih filtera i slično.



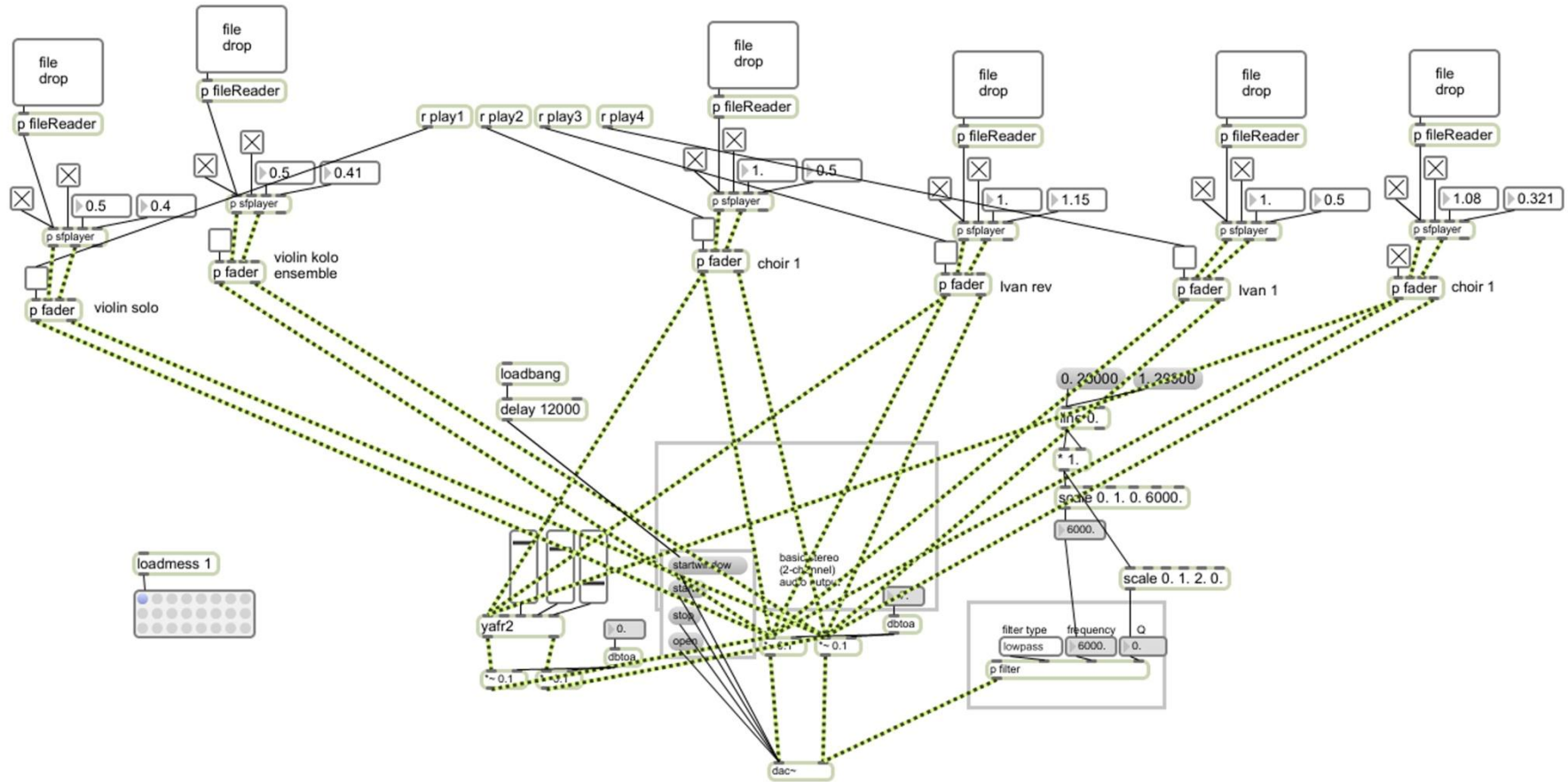
36. Prikaz kontrole učitavanja video matrica ka projektovanju na pojedinačna polja u okviru softvera Max/MSP/Jiter.



37. Prikaz kontrole za format video slike u okviru softvera Max/MSP/Jiter.



38. Prikaz četiri render konteksta u okviru softvera Max/MSP/Jitter



39. Prikaz učitavanja audio sadržaja na kontekst u okviru softvera Max/MSP/Jiter

Relacija odnosa u *Virtuelnim ogledalima* između lirskog pojanja (integrisane dve vokalne kompozicije ansambla Lado: *Bratec kosi livadu zelenu* i *Gore, gore, Sončece*) i vizuelne predstave (pojave) mitskih ladarica sa preklapanjem video sadržaja vode koja protiče ili oblaka koji se transformišu, mistifikujući i demistifikujući predstavljene, uspostavlja simboličku sliku određenog arhetipa (u ovom slučaju arhetip predaka jer voda koja izvire i obredna pesma i pojava ladarica, upućuju na jedan kontekst), tj. bliskost koji ih integriše u novo polje duhovnog zbivanja. Time fenomenološki voda kao narativ biva oneobičena glasom devojaka koji neprestano teče u dve preklapajuće zvučne linije, mistifikovana, izazivajući *numinozne* doživljaje, ali isto tako i preklopljeni oblaci koji otkrivaju i sakrivaju narativ ladarica, pružaju istima oneobičene njihove pojavnosti. Ovim i nezavisne pozadinske slike praznih ambijenata (okviri prozorskih stakala) i figure (akteri) koji „prolaze“ kroz prostor slike-objekta (plesaći, dečak, ili svirač), intencijom autora naseljavaju prazan prostor slike, bivaju dovodeni u međusobnu relaciju sa istim, pružajući istima novu pojavnost.

U *Virtuelnim ogledalima* ogledanje (prožimanje) fragmenata koji teže totalitetu, postiže se u simultanosti i međuzavisnosti slika, predstavljenih u izvesnim pokretnim i statičnim sadržajima mikro i makro narativa, a koji se emituju u vidu holografa. Paralelno pojavljivanje slika u svakom od prozora, stvara jednu vrstu međuuslovljenosti i podređenosti u kompletiranju neparalelnih integralnih celina, koje u svakoj novoj kombinaciji rezultiraju novom narativnom sintezom, upućujući na višedimenzionalost kao ontološku predispoziciju i kosmološko-teistički kontekst.

Završna faza video produkcije podrazumeva izradu integrisanih video fajlova u svim konfiguracijama i njihovo komprimovanje za potrebe javnog prikazivanja.

Kao završni umetnički projekat, *Virtuelna ogledala* realizuju se kao ambijentalna (interaktivna) galerijska postavka kroz izradu slika-objekata kao vida proširenog medija i redimejda (slike u kontekst objekta – prozora, a prozora u kontekst ogledala kao projektivnog polja) koji sintetizuje video projekciju; tj. medij pokretne slike i zvuka i mediji statične slike (slike-objekta) u interaktivnu ambijentalnu instalaciju. Slike – prozori (virtualna ogledala) na kojima se projektuju fragmenti (odrazi) figura i ambijenata, uspostavljaju jedan vid komunikativne estetike,

odnosno sinteze pokretne i nepokretne slike. U tom smislu *Virtuelna ogledala* predstavljaju interaktivni vizuelno-zvučni ambijent, koji refleksijom, odnosno projekcijom date situacije na objekat (sliku – prozor), u kontaktu sa recipijentom, uspostavlja određeni vid „vizualnog dijaloga“.

Tehnička složenost projekta otežava pouzdano utvrđivanje vremenske dinamike i konvencionalnu proceduru konkurisanja za izlaganje u lokalnim institucijama kulture tokom produkcije. Za potrebe prvog javnog prikazivanja projekta, autor je pažnju usmerio na institucije koje omogućavaju fleksibilnost i otvorenost u utvrđivanju termina uz adekvatne materijalno-tehničke uslove izlaganja (mogućnost video projekcije, podešavanje interaktivne i ambijentalne postavke, rasvete i slično).

Postavka, kao višemedijski ambijentalni rad, predstaviće proširenu video instalaciju, slike – objekte, asemblaže i druge pridružene i procesualne radove kombinovanih tehnika (fotografija, crtež, slika, objekat), postavljenih prema zakonima likovnosti, osmišljene koncepcije, prostornosti i drugim analogijama, kako bi se ostvarilo preoblikovanje galerije u intimistički prostor imaginarnog, budući da su *virtuelna ogledala* zamišljena kao portali koji aktuelizuju virtuelno polje zbivanja.

Radi složenosti same postavke, projekat zahteva stručnu, elektro-tehničku asistenciju radi povezivanja operativnog sistema, kablova, uređaja za projektovanje slike i postavljanje kamera koje će davati signal kada posmatrač ulazi u vidno polje objekta i instaliranje zvučnih i video sadržaja koji će zahtevati postavljanje projektoru i podešavanje video – slike u „okvire prozora“.

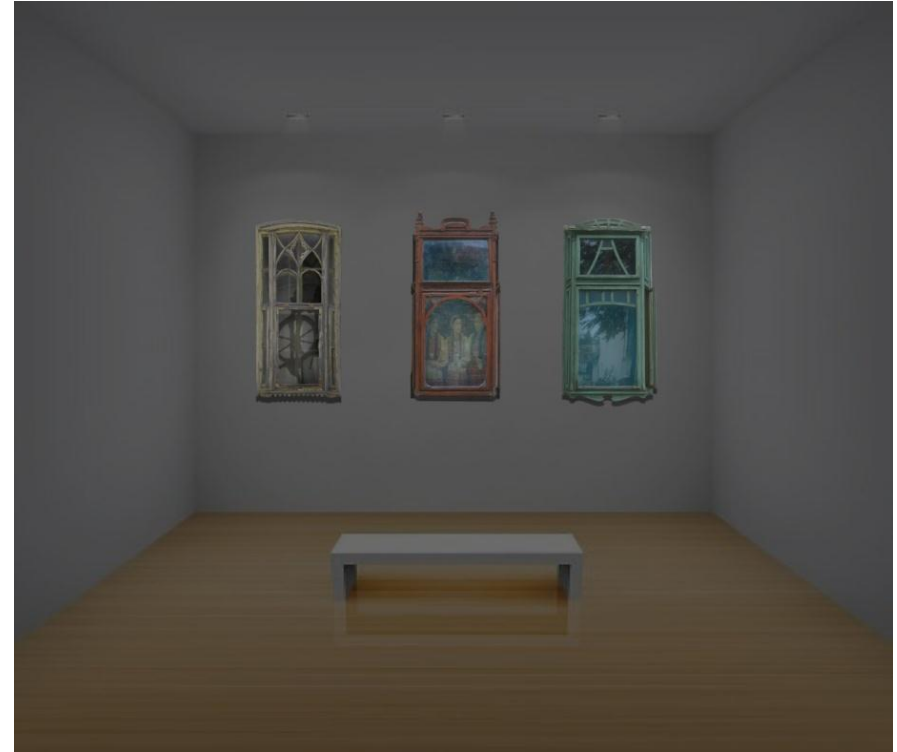
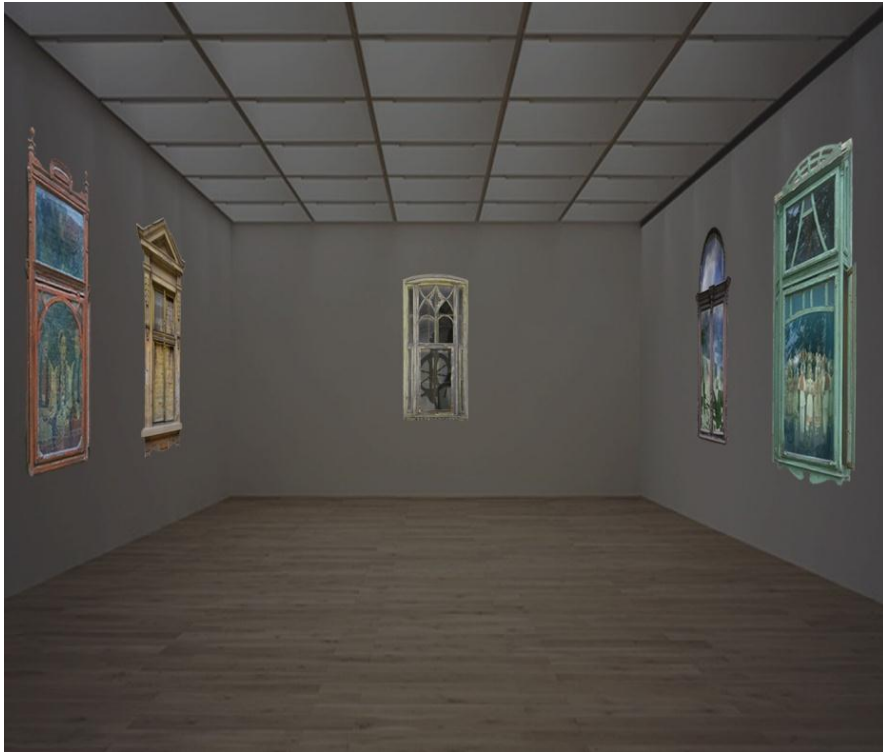
Virtuelna ogledala, kao interaktivni umetnički rad, predstavljaju kontekst otvorenog dela, zbog učestvovanja posetilaca u sintezama novih zvučnih i vizuelnih kombinacija, omogućujući stvaranje novih proširenih medijskih struktura, kao i metamorfoze ambijentalne prirode.

Kao primarna medijska linija nameće se pokretno-vizuelno-zvučna projekcija, s obzirom da ona čini sadržaj koji se emituje na slikama-objekatima (svakoj pojedinačno) i od njenog paralelnog uodnošavanja, dok sekundarna predstavlja neorganizovano usklađivanje neparalelnim uodnošavanjem vizuelno-zvučnih sadržaja instalacije, koji se menjaju učesnikovim aktiviranjem instalacije i interakcijom među dve ili tri slike – objekta.

Interaktivnost se ostvaruje u primarnoj i sekundarnoj medijskoj liniji, u kontaktu posmatrača sa slikom – objektom (postepenim pojavljivanjem i nestajanjem sadržaja), pa do interaktivnosti među prozorima (sintezi više vizuelno-zvučnih linija) u stvaranju novih medijskih struktura.

Upravo, u postizanju virtuelnog (simuliranog) kretanja figura (narativa) koje se pojavljuju kao stvarno zbivanje na sceni, pitanje metafore ogledala i ogledanja kao razobličena pojavnosti, ostvaruje se kao višemedijski događaj koji aktivira sva čula u jedinstvenu višemedijsku celinu. Time se i pitanje ambijenta, kao bitne komponente (konteksta) *Virtuelnih ogledala*, ostvaruje u više nivoa: prvi kao prostor slike – objekta koji nas poziva na recepciju i kontemplativnost, zatim prostor koji nastaje u projektovanju vizija (narativa) kao višeslojan ambijent, treći bi bio prostorna dimenzija muzičke linije koja sa promenama i integrisanjem različitih zvučnih sadržaja menja i čulni (emocionalni) karakter dela, četvrta ambijentalni kontekst galerije kao nekakvog međuprostora ispunjenog slikama-prozorima, koji podrazumeva i kretanje publike u ostvarenju kinestetskog čula i na kraju peti nivo kao sveukupnost (total art), gde se ostvaruje prožimanje scenskog, vizuelno-zvučnog ambijenta kao simultanosti unutrašnjeg i spoljašnjeg, vidljivog i nevidljivog, mikro i makro plana, pokretnog i statičnog, fragmentarnog i sveukupnog.

U *Virtuelnim ogledalima* nastoji se da se pomoću medija proizvede visok stepen osećanja uranjanja, prisutnosti (odnosno utiska da se upravo „nalazimo na tom mestu“), što se može pojačati interakcijom s naizgled „živim“ okruženjem u „realnom vremenu“. S obzirom da je po sredi proširena video instalacija, u kojoj se otkrivaju pojedinosti prostora umetničkog privida kao i preobražaj koji izazvaju savremeni (digitalni) mediji koji imaju trajne posledice na unutrašnje ustrojstvo odnosa umetnik – rad – posmatrač, kao suštinska vrednost dela, postavlja se pitanje fenomenologije slike (ali i muzike), kao končnog predmeta ili forme.



40. Osmišljeni prikaz *Virtuelnih ogledala* kao završnog ambijentalnog rada u izlagačkom prostoru u dve varijante postavke.

Zaključak:

Celokupan metodološko-istraživački postupak, kroz studiju i analizu znanja i veština akumuliranih u različitim umetničkim i kulturnim disciplinama (slikarstvo, fotografija, muzika, folklor, ambijentalna estetika,) u okviru umetničkog projekta predstavlja interdisciplinarna studija kroz više faza istraživanja. Kroz implantaciju hibridnog metoda pokušao sam da proniknem u dubinsku strukturu proučavanih fenomena, kao i motiva inkorporiranih u višemedijsku celinu, pružajući nova saznanja i primenu istih na savremeni umetnički koncept. Aktuelizovanjem i primenom različitih praksi, kao i njihovim dovođenjem u komparativni odnos, hibridni metod predstavlja integrisanje kvalitativnih metoda istraživanja: vizuelno-antropološki pristup u etnografskim (terenskim) metodama rada u istraživanju folklornih, plesnih i drugih posebnih oblika čovekovog stvaranja, fenomenološke (kabinetske) metode kroz različite studije slučaja, i (empirijske) metode koja se odnosi na umetničku praksu i proces rada. Kroz eksperimentalne metode koje podrazumevaju tehničko-izvođački postupak, tekstualno i vizuelno sam predstavio postupke primenjene u analogno-tehnološkom i softverskom (digitalnom) radu u okviru kompjuterskih programa: Adobe Photoshop, Premiere i After Effects, verzije CS6, paketa Adobe Creative Master Suite, serial 5., programa za interaktivno programiranje Max/MSP/Jitter, verzija 5.1.9. isoftvera za obradu zvuka Sony Sound Forge, verzije 7.0. U okviru strukturisanja višemedijskog kompletiranja dela predstavio sam postupke rada u sklopu predprodukcije, produkcije, postprodukcije i pripreme za ambijentalno interaktivnu prezentaciju u galerijskom prostoru.

ANALIZA PRAKTIČNOG RADA

Analiza praktičnog rada predstavlja studiozno, ontološko, interdisciplinarno i komparativno sagledavanje „Virtuelnih ogledala“, razmatranjem poetskih, fenomenoloških, koncepcijskih, narativnih, medijskih i drugih aspekata dela kao postignutih rezultata u okviru projekta.

Kroz ontološku analizu, autor obrazlaže funkciju slike-prozora kroz komparativnu studiju različitih umetničkih praksi, preispitujući vizuelna, motivska, materijalna, formalna, prostorno-vremenska, vizibilna i druga svojstva, uvođenjem tradicionalnih oblika stvaranja u prostor umetničkog i njihovog kontekstulizovanja u ambijentalno delo virtuelne stvarnosti, zaokružujući analizom fenomena čudesnog, kao primarnog elementa dela. Poetsko-koncepcijske sheme pozicioniraju se u odnosu na više dela klasičnih i modernih umetničkih ostvarenja, pre svega na savremena dela u polju višemedijske, environmentalne i digitalne umetnosti: Toni Ourslera, Dženet Kardif, Džordž Bures Milera, Bila Vajole, Anice Vučetić, koja proširuju medijske granice u produbljivanju čulnosti utiska posredstvom virtuelne stvarnosti, promenama uglova percepcije, kontekstualizacijom ambijenta, poetsko-intimističkim konstrukcijama, kao i osobenostima postizanja povišenog stepena stvarnosti.

U okviru analize simbola autor će se pozabaviti eksplikacijom arhetipova u okviru pokretnih vizuelnih formi, iz ugla Jungove analitičke psihologije, integrisanjem istih kao narativa u okviru poetske strukture „Virtuelnih ogledala“.

Fenomenološki aspekti narativa igre obuhvatiće slojevito sagledavanje plesa kao motiva u poljima slika-objekata, pre svega kroz njegove antropološke, perceptivne, stvaralačke i metafizičke aspekte u različito zastupljenim plesnim formacijama, vizibilitetima, simboli boja i šara, plesnoj ekstazi i virtuoznosti u transkulturnom dijalogu slovenskog folklora kao plesnog uzorka, sa umetničkim praksama i tradicijama Istoka i Zapada, istražujući posebne fenomene unutar plesa kao što su otisak igre, univerzalni kosmološki fenomeni cveta i kruga, plesni zanos, transcendentnost i slično.

Razmatranjem muzičkih, poezijskih i vizibilnih karaktera „Virtuelnih ogledala“, autor predstavlja odnose između audio-vizuelnih struktura, kroz pojam metarelacija, ambijentalnu poetiku, lirski intimizam i misticizam, sinestezijsku transpoziciju i vokovizuel kao formu, otkrivajući dejstva jednog medija na drugi, ispitujući funkcije mitskih, animističkih, personifikacijsko-alegorijskih i drugih vizibilnih spoznaja i pojavnosti u delu.

Dijagramski i grafički prikazi predstavice konstrukcije, radne procese, šematizacije i koncepcije unutar projekta kako bi vizuelno predočili i upotpunili idejna, poetska i medijska svojstva dela. Izvođenje umetničkog projekta razmotriće mogućnosti postavke i prezentacije ambijentalne video instalacije u izlagačkom prostoru, kao završnog višemedijskog dela u kontekstu sintezijske, interaktivne i transmedijske umetnosti.

Komparativni, pre svega ontološki, pristup analizi *Virtuelnih ogledala*, sa različitih stanovišta razmatra motive, fenomene, formu, simboliku, strukturu i slojeve dela u okviru poetskih i konceptijskih shema kao ostvarenih rezultata i više studija slučaja, prema kojima se pozicioniraju ista, prvenstveno kroz odnos *slika – prozor – ogledalo*, medijska komplementiranja, estetske, vizibilne i druge aspekte koji uključuju sagledavanje projekta u domenu fenomenologije *čudesnog*. Kao slojevit višemedijski rad savremene umetničke prakse, biće razmotren kroz interdisciplinarni metod, pristupajući njegovim strukturama kroz likovno-estetske, filozofske, kulturološke, psihoanalitičke, semiotičke i druge aspekte, rukovodeći se pre svega umetničkim vrednostima u ontološkom smislu i kvalitetu dela.

Praksa „pozajmljivanja prizora“ u *Virtuelnim ogledalima* može se višestruko posmatrati, kako kroz aspekt koji oslikava spoljašnji prizor, reflektovan na oknu prozorskog stakla, tako i onaj koji se projektuje u vidu pokretne slike u cilju stvaranja iluzije kretanja koje se zbiva na drugoj strani prozora. Ono što doprinosi višeslojnom karakteru jeste jedna vrsta podvostručenja, odnosno stvaranja duple ekspozicije, koja nastaje u preklapanju naslikanog (fotografisanog), spoljašnjeg i unutrašnjeg prizora, ali takođe i interslikovnog kontrapunktiranja između projektovane (višeslojne) video-slike i statične (postojeće) situacije na staklu prozora. Ono što je u poetskom smislu imperativ, to je da slika-prozor na kojoj se ogleda prazan prostor eksterijera – enterijera, signalizuje pojavnost ambijenta, staništa na drugoj strani iste u koji se potom smeštaju figure i situacije snimljene u pokretu i projektovane na sliku, gradeći svojevrsan narativ.

Pored „pozajmljivanja prizora“ pitanje iluzionističkog autor ispituje u onome što se u istoriji kineske umetnosti naziva „slika u slici“, koje u potpunosti prethodi Vermerovoj „Alegoriji slikarstva“⁷⁸, a kojeg danas filmski režiseri primenjuju kad svoje junake u filmu dovode u bioskop. U *Virtuelnim ogledalima* načelo „slike u slici“ takođe poseduje dvostruku transpoziciju. Projektovana slika naleže na postojeću sliku, implementira se i pojačava iluziju realnog zbivanja u novonastaloj integralnoj slici koja se odigrava na slikama-objektima. U jednom od prozora,

⁷⁸ Dušan Pajin, *Filozofija umetnosti Kine i Japana*: Vermer van Delft je u svojoj čuvenoj slici „Alegorija slikarstva“ (ili „Slikar u svom studiju“) iz XVII veka, uveo tu ideju, prikazujući na svojoj slici umetnika s leđa kako upravo počinje da slika model. Tu imamo dvostruku transpoziciju: sliku u slici i pogled u leđa umetnika.

predstava svirača (arhetip *Lude*), izražena rukama koje sviraju instrument (harmoniku) ima svoj upliv u prostor u vidu komunikativne estetike, u kontaktu sa publikom, gde muzika ambijenta pomera granicu izmedju prostora slike, kao virtuelnog i stvarnog prostora.

Slika, kao povod motiv *Virtuelnih ogledala*, predstavljena razbijenim kibic-fensterom,⁷⁹ u autorovom zapažanju odražava dvojnju prirodu, predstavljajući samu sebe, ali i jednu drugu realnost: kreira jedan drugi svet – bilo da pretenduje da bude prolaz (inicijacija) u „područje nepoznatog i onostranog, zemaljsko predsoblje „rajskog vrta“, ili duhovno središte u kome se čovek vraća izvoru i otkriva prolaz do „tajne života“. Tako predstava prozora kroz vizibilnost slike, objedinjuje fiktivno i realno (zbilju i uobrazilju). Simulirajući „stvarno zbivanje“ sa druge strane prozorskog okna, slika (prozor) otvara pogled na unutrašnjost / spoljašnjost, na virtuelni ambijent, uvodeći posmatrača u novo polje realnosti (zbivanja).

Motiv prozora, naizgled jednostavan i trivijalan u svojoj funkciji, u ovom zapažanju predstavlja tajanstveni objekat, slojevit simboličkim i metafizičkim značenjem. Sama slika, fenomenološki, kroz različite interpretacije, definisana je kao prozor u svet, bilo realni, mimetički ili realistički prikazan, bilo kao otvor ka unutrašnjem, apstraktnom ili intuitivnom prostoru. U ovom slučaju slika direktno otvara pogled na prozor čija staklena, zatvorena okna predstavljaju moguće površine za refleksiju. S obzirom da svaki prozor deli prostor na dva dela, gde se obe polovine istovremeno i razdvajaju i spajaju, predstavljaju u metaforičkom smislu neku vrstu



41. Fotografija snimljena u Vršcu 2009 na kojoj se vidi razbijeni prozor jedne napuštene kuće, gde se na unutrašnjem staklu reflektuje odraz fotografa, kao iluzija pojavljivanja figure sa druge strane prozora, čime prizor dobija metafizički kvalitet narativa.

⁷⁹ Bili su u modi u XVIII i XIX veku, kod nas zastupljeni na području Vojvodine, kao autrougarsko nasleđe; kako samo nemačko ime kaže, u pitanju su prozori za virenje, preciznije za izvirivanje (kibicovanje). Izbačeni su izvan ravni kućne fasade da onome iznutra, naslonjenom na prozorsku dasku, dozvole poglede ne samo napred, već i levo i desno, uz i niz ulicu.

prepreke, prolaza ili amalgama. Tako prozor kao medijum postaje površina za projektovanje sećanja ili narativa koji se na istom formiraju, bilo kao situacija snimljena fotografskim aparatom ili slikarskom bojom, kao refleksija na staklu, ili odraz onoga što se ogleda sa druge (unutrašnje) strane kuće. Konfrontacijom kadrova spoljašnjeg i unutrašnjeg plana, delimičnom refleksijom spoljašnje situacije na unutrašnju, postiže se efekat istovremene mistifikacije i demistifikacije sadržaja u težnji da se spoznajni materijal sažme u punoću bezvremenog trenutka.

42. *Svetlost i tama*, ulje na platnu, dim. 80x100cm, 2012.



43. Imaginarna pozorišta Džozefa Kornela u formi vitrina, asemblaža



U tom smislu, prozor, pretpostavljen kao umetnički objekat i neka vrsta redi-mejda⁸⁰, uvođenjem postojećeg u kontekst umetničkog, postaje integralna celina, kao mesto staništa u kome se sabiraju predstave (vizije), kako one statične (uhvaćene u trenutku), tako i one u pokretu koje se naknadno na njima projektuju. U tom kontekstu, ideja Kornelovog⁸¹ „imaginarnog pozorišta“⁸² u *Virtuelnim ogledalima* prepoznaje se u

⁸⁰ Slika kao kontekst prozora sa pogledom, dobija novo značenje i ambijentalni karakter, dok prozor, reprodukovano putem klasične slike, biva prenet iz svoje prvobitne funkcije u prostor galerije kao umetnički objekat na kome se projektuju video sadržaji.

⁸¹ (1903-1972), američki umetnik, skulptor i pionir asamblaža. Pod uticajem nadrealizma, postao je i avangardista i eksperimentalni filmski umetnik. Njegovo stvaralaštvo jedno je od najzanimljivijih poglavlja američke umetnosti XX veka, a njegova zagonetna pojava, jedna je od najinigmatičnijih, najintrigantnijih i najviše obrađivanih tema istorije umetnosti u nekoliko proteklih decenija.

tretiranju slike kao jednog oblika ambijentalne instalacije u predstavi prozora/vitrine, na kojoj će projektovani narativ stvoriti iluziju prostora na drugoj strani iste, pretvarajući, metaforički prozor u ogledalo za „prizivanje vizija“. Pokretna video slika klasičnom mediju na koji naleže (objekat, slika, fotografija) omogućava prošireni medijski karakter, ostvarujući formu slike-objekta, video-asamblaža, foto-video ili proširene video instalacije. U tom traganju, ideja o slici-objektu kao nekoj vrsti kutije sa sadržajem, nalik Kornelovim asemblažima, ali u ovom slučaju u vidu prozora-ekrana, u kojoj se odnos prema slici i viđenom relativizuje, pretvarajući pogled kroz prozor u sliku prozora sa pogledom unutra, poslužila je jednoj vrsti virtuelnog albuma sećanja-narativa, smeštenog u arhaični prozor, koji treba da oživi arhetipsku dimenziju u spoju slikovnih projektovanih prostora i funkcije rama (*parergona*). U tom smislu, autor uvodi specifičan arhitektonski oblik tradicionalnog vojvođanskog prozora, takozvani *kibic fenster*⁸³ kao metaforički prozor za pogled u prošlost, transponovanjem u sveopštu metaforu ogledanja, otvaranja prizora unutrašnjeg za oko spoljašnjeg sveta, ali i višeznačnog tumačenja; kao pogleda u nevidljivo, onostranu dimenziju pojavnog, ili ogledala unutrašnjih, nesvesnih aspekata čovekovog bića.⁸⁴

⁸² Č. Simić, 2008: Džozef Kornel (Joseph Cornell) poznat po svojim konstrukcijama malih kutija u kojima je izlagao mnoštvo nasumično pronađenih predmeta, zanimljiv je primer stvaralačke imaginacije u američkoj umetnosti XX veka, u kojoj pored kolaža i nekoliko eksperimentalnih filmova, centralno mesto zauzimaju kutije (asamblaži) koje nose sadržaj njegove doživotne kolekcionarske strasti i zbog kojih je opravdano svrstan među pionire asamblaža. Opisujući svoje kutije, sam Kornel je za njih istakao da su to „poetski teatri ili postavke u kojima su preobraženi elementi dečijih igara“. Imaginarna putovanja bila su njegova doživotna preokupacija, koja je pakovao kao uspomene u formu kutije u kojoj je sačinio vlastiti, univerzalni bedeker za sve moguće destinacije. Konstruisao je „kutije senki“ dugo obilazeći antikvarnice i buvlje pijace sve dok ne bi pronašao predmete koji su odgovarali jedan drugome, satima menjajući položaje predmeta, stavljajući ih na nova mesta, menjajući pozicije, dok ne otkrije zadovoljavajuću konstelaciju.

⁸³ Sama reč kibic-fenster je složenica nemačkog porekla. Nastala je od reči *kiebitz* (izgovara se kibic) što bi u prevoduznačilo pogledom pratiti ili izvirivati, i od reči *fenster*, što znači prozor.

⁸⁴ S obzirom da sam seriju sačuvanih prozora sa lokaliteta Južnog Banata (grad Vršac i rumunsko selo Kuštilj) dokumentovao i istraživao, beležeći fotoaparatom najautentičnije primerke najstarijih prozora sačuvanih u ovom delu Vojvodine, otkrio sam još jedan zanimljiv fenomen koji me je najviše podstakao na koncepciju *Virtuelnih ogledala*. S obzirom da je dokumentarna fotografija kao vizuelno-antropološki metod rada bila primarna radi prikupljanja i beleženja vizuelnih fenomena koji su se otkrivali na prozorskim staklima, bilo je neophodno fenomenološkim pristupom istražiti njegovu dubinsku strukturu radi dubljeg slojevitog značenja koje prozor kao fenomen poseduje. U tom smislu usku vezu između onoga što se kao situacija nametalo i oslikavalo na oknu prozora u trenutku kada bi se našao ispred njega i onoga što karakteriše fotografiju kao umetnost, ispitivao sam u slikama kao uhvaćenim (zamrznutim) momentima koji su se u vidu nepostojeće, imaginarne predstave manifestovale u polju rama.

Funkcija *kibic fenstera* kao izloga-osmatračnice, koji u izvesnom smislu zalazi u spoljašnji prostor ulice ili dvorišta, ostvarujući efekat uličnog izloga, u funkcionalnom smislu služi da uspostavi komunikaciju ukućana i enterijera sa prolaznicima i spoljašnjim svetom, što se u *Virtuelnim ogledalima* manifestuje kao portal, koji u interakciji s recipijentom ima svojstvo medijuma koji povezuje dve strane pojavnosti: stvarni svet (spoljašnji koji je reflektovan) i virtuelni (nevidljivi koji je zatvoren). Predstavljajući modalitet nadgledanja nepoznatog, pitanje fotografije kao sredstva „hvatanja“ trenutaka, skrećući pažnju na ono što je ostalo neprimećeno ili ignorisano, ovaplotilo je u ovom radu serijom prozora kao povod-motiva slika-objekata, na kojima su glavni fenomen refleksije, ali i situacije snimljene kroz prozorska stakla, ostvarujući karakter dalekoistočnih praksi „pozajmljivanja prizora“ i „slike u slici“.



44. Fotografija starog kibic-fenstera snimljena u Nikolincima (Južni Banat) 2012

Prema Susan Sontag, svaka fotografija koju beleži svetlost, predstavlja otisak jednog trenutka, sata ili doba u velikom protoku vremena, omogućujući ljudima imaginarno posedovanje prošlosti koja je nestvarna. (...) Najtajanstvenija je od svih predmeta (medija) jer sačinjava i zgušnjava okolinu koju prepoznajemo. (...) Beležeći sve što se nađe u okviru njenog vidnog polja čvrsto je ukotvljena u carstvo slučajnosti. (...)

Isecanjem i zamrzavanjem datih momenata, svaka fotografija svedoči o neumitnosti vremena. (...) Mogu se urezati u pamćenje dublje nego pokretne slike iz razloga što su jasno određeni isečci vremena. (...) Sakupljanje fotografija znači sakupljanje sveta. (S. Sontag, 2009)

Sakupljajući isečke vremena u fragmentima reflektujućih prizora kroz tragove proteklog u vidu patine vremena prisutne na prozorskim drvenim okvirima, autor nastoji da aktuelizuje i preispita u novom značenju svojevrsne tradicionalne obrasce odabrane lokalne kulture, projektujući sopstvenu vizibilnu predstavu u postojeća polja zatvorenih prozorskih stakala kroz vizuelno-pokretne narative. Vizuelizacijom svojevrsnih polja fascinacija koje se manifestuju i objedinjuju fenomenom *čudesnog*, autor traga za sopstvenim identitetom, sklapajući složen mozaik svog mnogočlanog bića fragmentima u kojima pronalazi klicu istog arhetipskog ogledala kao kolektivnog prepoznavanja.

Rolan Bart je u svom autobiografskom delu (*Roland Bart po Rolandu Bartu*) nastojao da predstvi sebe kao drugoga, to jest, kao junaka nekog romana, iznoseći sećanja, beleške, osvrtne, komentare, kako na detalje iz sopstvenog života, tako i na celokupnu kulturu koju komentariše i locira kao poseban totalitet, sastavljen iz niza disperznih i raznorodnih fragmenata. Uvodeći čitaoca/gledaoca postepeno kroz fotografije u svet svog detinjstva, porodice, upoznaje nas sa svim onim što ga konstituiše kao onoga koji *to* jeste. Uspostavljanjem distance sa koje može iz izmeštene pozicije da posmatra i locira sebe, u ovom slučaju reč je o metodi kojom govorni subjekt konstituiše sebe u tekstu i za tekst, a govor o sebi postaje govor „drugoga“ (kao slikar koji na platnu predstavlja sebe kroz drugo biće, pojavnost ili osobu). (R. Bart, 1992)

Fotografija Vokera Evansa⁸⁵ *Kamin i objekti u spavaćoj sobi (Fireplace and Objects in Floyd Burroughs' Bedroom, 1936)*⁸⁶, kao studija slučaja, primer je u razmatranju funkcije „tragova u vremenu“ u *Virtuelnim ogledalima*, opravdavajući uvođenje *kibic-fenstera* posrednom

⁸⁵ Voker Evans (Walker Evans); značajni američki fotograf 30-ih i 40-ih godina prošlog veka, koji je ozbiljno i sa uverenjem radio u atmosferi proistekloj iz Vitmanovog euforičnog humanizma. Sumirao je ono što je ranije ostvareno (zapanjujuće fotografije doseljenika i radnika), i anticipirao dosta od hladnije, grublje i ogoljene fotografije koju će kasnije raditi (portreti iz njujorške podzemne železnice). Njegov projekat, čak i bez herojskih prizvuka, potiče od Vitmanovog – poravnanje razlika između lepog i ružnog, važnog i trivijalnog. Evansova kamera je tokom tridesetih godina prikazala istu formalnu lepotu spoljašnjosti viktorijanskih kuća u Bostonu, kao i radnji na glavnim ulicama gradova Alabame 1936. godine. Evans je hteo da njegove fotografije budu pismene, autoritativne i transcendentne. Za razliku od Vitmana, tražio je bezličniju vrstu afirmacije, plemenitu uzdržanost, lucidnu nedorečenost. Ni u bezličnim arhitektonskim mrtvim prirodoma američkih fasada i enterijera koje je voleo da snima, kao ni portretima koje je pravio krajem tridesetih. Evans nije pokušavao da izrazi sebe.

ulogom napuštenih/zatečenih prostora i ostavljenih predmeta (prozorskih okvira i situacija snimljenim na staklu) koji izazivaju određena emocionalna dejstva, transponovanjem u neko drugo, proteklo ili izvanvremensko stanje, tragom života (vremena) koji ostaje zabeležen na „neživom“ kao nevidljivom, postavši oprisućen, izmešten u kontekst trajanja.



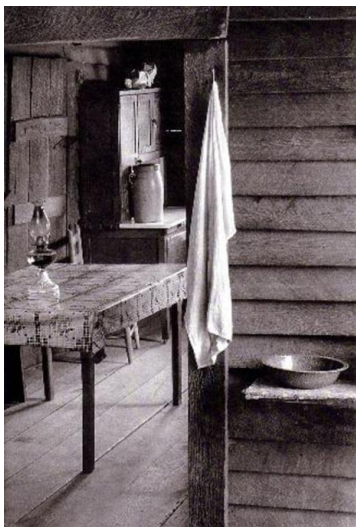
45. Fotografija Vokera Evansa *Fireplace and Objects in Floyd Burroughs' Bedroom*, 1936

Fotografija *Fireplace and Objects in Floyd Burroughs' Bedroom*, predstavlja deo sobe sa starim kaminom i delom zida sa policom na kojoj su smešteni pojedini predmeti i uspomene. Ovo krajnje likovno rešenje u kompozicionom, gotovo grafičkom smislu, privlači pažnju kako zbog sadržaja, tako i simboličkog značenja predmeta koji se na ovoj fotografiji nalaze. Na prvi pogled nam se čini da je ona dokument o nekoj staroj kući, možda napuštenom ili ostavljenom domu u kojem se odvijao ili odvija život neke porodice u Americi tridesetih godina dvadesetog veka, kada je snimljena. Međutim, pored samog dokumentarnog karaktera, ova fotografija sadrži sve one aspekte zbog čega poseduje umetničku vrednost kao delo. Ostavljeni predmeti poput ogledala, pribora za brijanje, jastučića za čiode, okačene slike žene, žarača za vatru i drugi, svedoče o životu kao proteklom, iščezlom, pružajući nam sliku prošlosti koja je u stvari nevidljiva, a putem fotografije postaje prisutna. Tome doprinosi i kamin na kome je trag od nekadašnje vatre koja je gorela, ostavši napušten kao dom bez ognjišta. Ključni deo slike čini časovnik na polici u centralnom delu slike koji ovoj fotografiji pruža jednu posebnu dimenziju, a to je svedočenje o vremenu koje je zaustavljeno, i na samom satu putem fotografije preneto u

⁸⁶ Gelatin silver print, 9 5/8 in. x 7 5/8 in. (24.45 cm x 19.37 cm); Collection SFMOMA, Margery Mann Memorial Collection, gift of Tom Vasey.

beskonačno trajanje. Likovnost i lepota kompozicije kojom kamin u radničkoj kući (brvnari) zavodi gledaočevo oko, govori o kvalitetu i sadržaju života prohujalih ukućana. Tajanstvena interpretacija slike žene sa detetom i psom, uramljene u beli okvir, svojom simbolikom kruniše Evansovu fotografiju sa belim drvenim okvirom kamina, ispunjenog patinom siromašnih godina, simbolično razotkrivajući tajnu opstanka porodičnog doma, sakupljenog oko ognjišta, toplote i ljubavi koja čini porodicu.

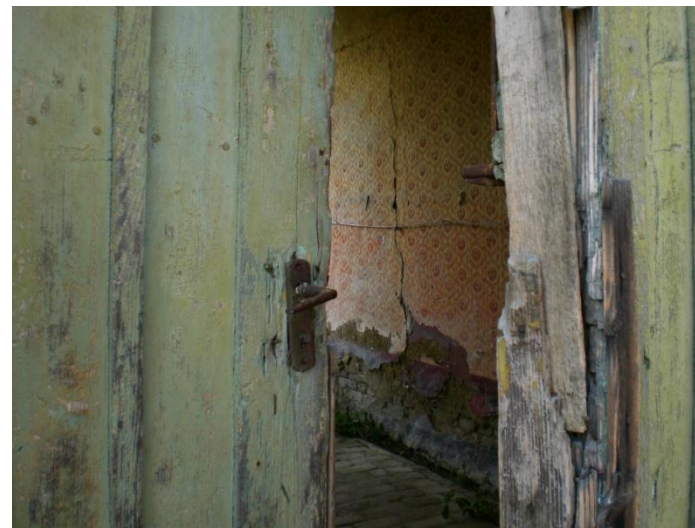
Trenutak koji Voker Evans pruža na ovoj, kao i drugim njegovim fotografijama radničkih, siromašnih četvrti Amerike, u sebi skriva čitavu epohu Amerike tridesetih. Mogućnost susreta sa predmetima, koji u sebi nose trag, rukopis i karakter koji su na njima ostavili ljudi, govori o dvostrukom posrednom odnosu koji se skriva u umetnosti Vokera Evansa. To je, dakle, posredna uloga predmeta koji govori o njegovom vlasniku, dakle trag ličnosti koji ostaje zabeležen na „neživom“, koje tako postaje “živo“ i ispreda priču o tajni koja je i skrivena i otkrivena u isto vreme.



46. Fotografija Vokera Evansa, *Interior*, 1936.



47. Scena iz filma *Ogledalo* Andreja Tarkovskog, 1975.



48. Napuštena kuća u selu Kuštilj, u istočnom Banatu, snimljena 2011.

Svojom posrednom ulogom fotografija čini da objekat koji je zabeležen, a preko objekta i „nevidljivi“ čovek, postaje vidljiv. U ontološkom smislu ona (u ovom slučaju prozori u *Virtuelnim ogledalima*) predstavlja ogledalo duše onih koji su na tom mestu boravili, ali i mnogo više. *Firepalce and Objects in Floyd Burroughs' Bedroom* beleži, ne samo trag vremena, atmosferu i život protagonista epohe, već nam daje onaj tajanstveni prizvuk univerzalnog, prepoznatljivog, u kome možemo da pronađemo nas same, izmeštene van vremenskog konteksta.

Uspostavljajući analogiju sa scenom iz filma *Ogledalo* (1975), Andreja Tarkovskog, u predstavi dečaka koji stoji u tami stare kuće gledajući u petrolejsku lampu, obe predstave enterijera zaista postaju „ogledalo“ – kao ogledalo života i vremena, *trag u vremenu* kao svedočanstvo o onim posebnim momentima koje svako od nas prepoznaje, a koje ostaju u nama kao neizbrisiva uspomena na iščezle trenutke života, oblikujući našu vizibilnu spoznaju.

Ispitujući ogledalo u fenomenološkom smislu, misao zalazi u niz uznemirenih pitanja. Igra dijalektičkih razmera između predmeta i odraza ne prestaje. Čovek je zahvaljujući ogledalu, prema Pjeru Mabiju, mogao da pobegne od trodimenzionalnosti, čiji je zarobljenik i da svoje osećanje postojanja pretvori u predstavu, otkrivajući sam sebe, nadajući se da će se obrnuta pojava odigrati u predmetima. *Ove opažamo, prirodno, samo kao spoljne obrise, površine i neće li sad igra odraza dozvoliti da se pronikne tajna njihove sadržine i da se dospe do njihove suštine? Oblast potencijalnih slika, koje izmiču našem neposrednom delovanju, u kojima naša ličnost postaje predmet, čini nam se izvan stvarnog sveta, iznad njega, potčinjena drugim zakonima. Ali istovremeno analogija koja se javlja između odraza i oruđa našeg intelektualnog života dozvoljava nam da tu oblast uključimo u najdublje jezgro našeg osećajnog bića. S toga se pred ogledalom pitamo o pravoj prirodni stvarnosti, o vezama između intelektualnih predstava i predmeta koji ih izazivaju. Postavlja se problem spajanja ljudske potrebe, rezultante naših želja, i prirodne potrebe kojom rukovode neumitni zakoni.* (P. Mabij, 1973: 26-27)

Ova pitanja dozvoljavaju da se dođe do preciznije definicije *čudesnog*. Iza prijetnosti, radoznalosti, svih uzbuđenja koja nam pružaju priče, bajke i legende, iza potrebe da se rasonodimo, zaboravimo, da stvorimo sebi osećanje prijetnosti ili straha, pravi cilj čudesnog putovanja je, prema Mabiju, potpunije istraživanje sveopšte stvarnosti.



49. Otkrivanje čudesnih prizora kao gotovih nartiva u napuštenimkućama u banatskom selu Kuštilj.



Upravo u *kibic fensteru*, kao motivu, autor otkriva momenat „oneobičavanja stvarnog“, odnosno pojave misičnog u trenutku kada prozor stavlja u funkciju slike prozora sa pogledom, kao ogledala koji otvara (uspostavlja) konekciju aktuelnog sa virtuelnim, posredsvom okvira koji upućuje na ono što je „izvan“ dela, kao pomoćni, strani, sekundarni predmet, prema Deridi, „dodatak“ i jedna vrsta „ostatka“ bez koga *Virtuelna ogledala* ne bi bila kompletirana i funkcionalna u predviđenom kontekstu. Uranjanje,⁸⁷ kao u slučaju percipiranja klasičnog slikarskog dela, prevashodno obuzima misao, tojest, proces, promena i prelaz iz jednog duhovnog stanja u drugo, što ga s jedne strane odlikuje porastom osećajne upletenosti u ono što se događa. (D. Pajin, 2006)

U vezi sa pojmom mimezisa, u *Virtuelnim ogledalima* posredi je jedan stari slikovni pojam, koji potiče iz doba pre civilizacije. To je izvorno značenje nemačke reči za sliku ili prizor – *Bild* i njenog etimološkog germanskog korena *bil*: značenje se u manjoj meri odnosi na slikovnost, a mnogo više na živu bit. Radi se o moćnom predmetu u kojem obitava vanrazumska, magična, čak duhovna moć koju posmatrač ne može ni da shvati, niti da kontroliše (starogrčki izraz – *dia zoon graphein* – takođe sadrži činilac života), a to je aspekt koji do sada nije privukao mnogo pažnje u istraživanju slike. U prostorima privida, posmatrač koji se kreće dobija prividan utisak prostora zato što se usredsređuje na predmete koji se kreću prema njemu, oko ili od njega. Dubina slikanog prostora, međutim, doživljava se ili pretpostavlja samo u obrazilji. Tehnička zamisao koja jeste virtuelna stvarnost omogućava da se prostor predstavi kao nešto što zavisi od pravca pogleda posmatrača, gde tačka gledanja više nije statična niti linearno dinamična, kao na filmu, već teorijski uključuje neograničen broj mogućih perspektiva. (O. Grau, 2008)

U *Virtuelnim ogledalima*, privid deluje na dva nivoa: prvo, postoji klasična funkcija iluzije koja podrazumeva razigrano i svesno pristajanje na privid, tojest na ono što je predočeno, kao estetsko uživanje u iluziji⁸⁸. Drugo, pojačavanjem sugestivnog dejstva slike i preko

⁸⁷ Dušan Pajin, *Virtualnost i uranjanje-panorama (Skripta za specijalističke studije, Modul 2)*: Virtuelna stvarnost je stvarana digitalnim medijima kao sredstvo za obuku vojnika različitih rodova vojske i kreiranje kompjuterskih igrica. To sredstvo je preuzeto i za digitalnu umetnost, za koju je važan imenitelj – uranjanje (immersion) – pa tako nastaje i termin uranjajuća umetnost (immersive art). (str. 65-66)

⁸⁸ Pokretne vizuelno-estetske manifestacije na prozorima u vidu igre i simultanog kretanja paralelnih integrisanih narativa, ali i celokupni ambijent koji se odvija kao druga strana prozora-ogledala, omogućuje recipijentu estetski doživljaj, odnosno uživanje u iluziji.

predočenog može se privremeno ukinuti opažanje razlike između slikovnog prostora i stvarnosti. Sugestivna moć može na izvesno vreme da ukine odnos između subjekta i objekta, odnosno da ono što je predstavljeno (nametnuto) kao stvarno zbivanje, može da ima jako dejstvo na svesnost. Moć dotad nepoznatog ili usavršenog medijuma privida da prevari čula navodi posmatrača da se ponaša ili da oseća u skladu s prizorom ili logikom slika, a može, u izvesnoj meri, i da sasvim obuzme svest.

Umetnost, u ovom slučaju, višemedijsko delo virtuelne stvarnosti, ne samo da jednim delom kopira stvarnost, već je preobražaj stvarnosti središnja tema i suština umetničkog, kao stvaranje pojedinačne i kolektivne stvarnosti. „Zanimljivo je da su skorašnji rezultati istraživanja u oblasti neurobiologije ukazali da je ono što mi nazivamo stvarnošću u stvari samo tvrdnja o onome što smo u stanju da opazimo. Svako opažanje zavisi od naših ličnih fizičkih ili mentalnih ograničenja i naših teorijskih naučnih pretpostavki. Tek u tom okviru kadri smo da uočavamo ono što nam naš spoznajni sistem, koji zavisi od tih ograničenja, dopušta da primetimo.“ (O.Grau, 2008: 30)

S obzirom da *Virtuelna ogledala*, kao višemedijsko integralno delo, ne predstavljaju čist iluzionistički rad virtuelne stvarnosti, niti u medijskom smislu izdvojen slikarsko-skulptorski objekat, foto, video ili digitalni rad, već naprotiv, poseduju upravo jednu funkcionalnu intermedijsku korespondenciju, tako da se u kontekstu *Virtuelnih ogledala* može govoriti o pojmu *mešane stvarnosti*, koja je najimanentnija ovom delu. (O. Grau, 2008) Rasprave o takozvanoj *mešanoj stvarnosti*, novom i modernom izrazu, sada su usredsređene na povezivanje stvarnih prostora i oblika njihovog kulturnog i društvenog delovanja, sa sveukupnim slikovnim procesima virtuelnih okruženja. *Mešane stvarnosti* dopuštaju međudejstvo s novim poljima delovanja, a to su dijalektičke veze fizički i medijski prenesenih slikovnih prostora, gde se obično u zatamnjenom prostoru nalazi ekran velikog formata⁸⁹ kako bi se stvorila mešana stvarnost. Tako se uplivom u slikovni prostor *Virtuelnih ogledala*, ambijentom stereofonske integrisane muzike i scenske postavke u galerijskom prostoru, ostvaruje upravo karakter novoformirane stvarnosti koja se nalazi između polja virtuelnog, fiktivnog i realnog. U ovom smislu nastaje i takozvani međuprostor, odnosno interdimenzionalnost dela koju mu omogućuje i novi vid egzistencije, na granicama vidljive i nevidljive stvarnosti. Učinak je duboko osećanje

⁸⁹ U slučaju *Virtuelnih ogledala* taj ekran predstavljaju ekrani-prozori kao proširena video instalacija u poluzamračenom galerijskom prostoru.

otelovljene prisutnosti koja se tokom „uranjanja“ pretvara u emotivno stanje postojanja koje muzika pojačava. Tako svaka zona (slika-prozor) poseduje individualan zvuk, koji ima odlučujuću ulogu u stvaranju osećanja prisutnosti. On podvlači vizuelne utiske, gde se prostranstvo smenjuje s mikrokosmičkom blizinom i tako povećava zgusnutost prirodnih pojava. Zvučna arhitektura projektovana je upravo za svaki prostor sveta slike. Tako posmatrač naslućuje zvuk vode, otiske nogu igrača, poj ladarica, u repeticijskim i različitim zvučnim konstelacijama, ostvarujući vizibilnu sferu *sinestezijskom transpozicijom* (V. Radovanović 2009) koja omogućuje upliv iz jednog medija u drugi, delujući na unutrašnji doživljaj, kao fiktivni kvalitet dela.

Postavljanjem pitanja „virtuelnog ogledala“ kao suštinskog za ovaj umetnički projekat, prema autoru ono odražava u jednom „višem“ smislu pojam zbivanja/ogledanja, koji se upravo kroz fenomen *čudesnog*, arhetipskim projekcijama kao personifikacijsko-alegorijskim pojavama, odražava kao jedna *druga* stvarnost postojanja u nama samima, odnosno ogledalo kao metafora nestalnosti i virtuelnosti bića/sveta, kao pojave. Svet koji nas okružuje u svojoj pojavnosti, gledano holistički, postavlja virtuelnost kao svoju dominantu. Sve vidljivo može i treba da upućuje na ono *Drugo*, pa tako i *Virtuelna ogledala* nisu realna, već virtuelna koja se otkrivaju vizibilnom spoznajom, u želji da se dopre do celovitosti kojom se otkriva ona tako nasušna a tajanstvena *Drugost*. Drugost bića, stvari i pojava, „Drugost“ nas samih u potrazi za suštinskim otkrivenjem Istine, kako u nama samima tako i u svetu oko i kroz nas. Ovaj izlazak u prostor imaginarnog zapravo je putovanje u unutrašnjost stvorenog sveta i njegove transpozicije (povratka) u nestvorenost, kao duhovnu komponentu stvarnosti.

Kako u svojoj dejstvenosti na čula posmatrača *Virtuelna ogledala* pobuđuju specifične numinozne osećaje, karakteristične pojavnosti *čudesnog*, pojam *numinoznog*, prema austrijskom etnologu Berndu Rikenu, u tumačenju evangelističkog teologa Rudolfa Ota, predstavlja fenomen koji se manifestuje kod čoveka suočenim s transcendentnim silama. Upravo ambivalentnom prirodom ovog fenomena koji pobuđuje privlačnost, kao nešto očaravajuće i opčinjujuće (fascinantno) sa jedne, a začuđujuće, sablasno koje stvara osećaj jeze i strahopoštovanja sa druge strane, *Virtuelna ogledala*, kroz doživljaj bajkolikih formi, mističnih, snoviđjnih manifestacija, kao nartiva/posrednika, uvode recipijenta u polje „druge“ stvarnosti, označene kao polje transcendentnog, nadpojavnog ili metafizičkog. Potreba da se fenomenološki oneobiči prostor

stvarnog (pre svega u slici), kao onostranog – nečeg što pripada drugom svetu, nagnalo je autora na preispitivanje dublje analize *numinoznog* kroz poetiku tame u vizuelnoj sferi, kako bi se objasnio kontekst dubine, kao mistifikovanog staništa, praiskonskog prostora iz kojeg izranjaju različiti vizibiliteti. Prema tumačenju Koste Bogdanovića,⁹⁰ dugovekovno uopštavanje mitsko-religijskog viđenja tamnih zona u različitim kulturama i verovanjima često se svodi i na snoviđajni obrazac straha pred smrću, preveden iz mnoštva introspektivnih interpretacija. Tama je kao konstanta onostrane prostornosti od najstarijih mitova i verovanja nekomunikabilna zona. Tamna metafora prostora i vremena je nešto što se ne podudara sasvim sa realnim iskustvom doživljaja čekanja, njome se daleko više produžava to realno vreme. Materijalizacije tmine, kao onostranog, uzima se kao globalno iskustvo o večno neprozirnom, što se onda oživljava atributima i značenjima onoga što je dugo i daleko. Drugi aspekt, prema Bogdanoviću, podrazumeva tminu kao oblast zaštite, srećnog priželjkivanja tame u situacijama u kojima ona služi kao mogućnost izdvajanja od ostalog sveta, jer se pod njenim okriljem mogu dogoditi i neki drugi i srećni doživljaji, susreti i posebna stanja. Sve ono što ta dva pola značenjem povezuje jeste podrazumevanje uopštavanja jednog dugovekovnog stvaranja kolektivnog koda i eliminisanje priče o bilo kakvoj individualnoj osobenosti. (K. Bogdanović, 2005)

U kontekstu posebnog stanja kolektivne svesti, može se nadovezati i višestruko sagledavanje Rudolfa Otoa, koji govori o trenutku „jednostavne nadmoći“ *numinoznog*, nasuprot čemu je čovek sa svojim „osećajem kreature“. Pri tom je reč o osećanju „utonuća, pretvaranja ni u šta, biti zemlja, pepeo i ništavilo“ (Otto 2004:23). Taj aspekt *numinoznog*, odnosno teskobnog i tajanstvenog, moguće je obuhvatiti i pojmovima osećaja manje vrednosti i moći. Susret s teskobno tajanstvenim, iz ugla dubinske i individualne psihologije Alfreda Adlera, u tumačenju Bernda Rikena, vodi prvenstveno u regresiju, drugim rečima na rani razvojni stupanj za koji se čini kao da pruža više sigurnosti no ovaj sadašnji. Čovek se prestraši, uvučen je u nešto prokleta i oseća se izručen nečemu velikom. Tako je u situaciji malog deteta, koje je bez zaštite prepušteno „moćnom drugom“. Upravo se iz toga mogu razviti neslućene snage, a u Adlerovoj teoriji upravo taj osećaj manje vrednosti postaje pogon razvoja. (B. Rieken, 2005 : 159)

⁹⁰ Kosta Bogdanović, *Poetika vizuelnog: Ka poetici tame* (str. 76-90); *Krug* (205-222)

Nastojanjem da *Virtuelna ogledala* izazovu efekat skulptorskog u prostornom sagledavanju slike, kroz fenomenološko poimanje tmine, autor pronalazi poseban odnos prema percepciji dela u poetici savremenog indijskog skulptora Aniša Kapura (Anish Kapoor), konkretno na primeru *Čovek* iz 1989.⁹¹ Ovim primerom, kojim se želi stvoriti skulptorski događaj, značenje je dosta široko, jer egzistencija tame u kamenu stiče status oduhovljenja nematerijalizovane unutrašnje mase čija je svrha postojanja u elementarnoj egzistenciji po sebi i za sebe, a prema čemu se onda određuju i sva druga značenja. Kapurov primer ukazuje na razloge dovoljnosti spoljne forme u kojoj obitava smisao egzistencije njene duše u vidu zgusnutog materijaliteta tmine. Taj kvalitet postaje bitna činjenica skulpturalne pojavnosti.



50. Aniš Kapur, *It is Man*, bojena skulptura u steni, dim. 241x127x114cm, 1989 god.

Unutrašnja praznina, prema Bogdanoviću, u svojstvu dominantne tmine postepeno zadobija zamajac u značenjima svoje skrivenosti od okružja svetla. Unutrašnji bojeni prostor ovih kamenih blokova takođe stiče svoj odgovarajući pandan tmastoj masi svojstvima crne boje. To udvostručenje (crno obojenje i već postojeće zone tame) jeste potencija novostvorenog unutrašnjeg prostora kamene mase, čija se zbijena zona tame dovodi u vezu sa davno odnegovanim vizijama prostora mitske onostranosti. Time se približno zatvara krug uosećavanja klasične zbilje i uobrazilje u predstavama i značenjima sveta tame.

Kapurov primer otvara viziju trodimenzionalnog nedogleda, otkrivanja i značenja tmine za čiju plodotvornost mitsko-poetske uloge čekamo odgovor, prema Bogdanoviću, u drugim vidovima saznanja nauke i naslućivanja buduće umetnosti. Kapur je otkrio i „konzervisao“ zonu tmine u strukturi stenovite mase, predajući je tako večnosti unutrašnje forme poput zapremine kamene vaze i kao svojevrsne urne sakralizovane tmine označene savremenim skulptorskim poreklom. On je time i produbio smisao unutrašnjeg prostora skulpture, prevodeći bitnost njene vekovne senzacije spoljnim okvirom na unutarnje

⁹¹ Kosta Bogdanović, *Poetika vizuelnog*: Aniš Kapur, *Čovek*, 1989. pravougaono udubljenje u kamenu, koje je obojeno crnom bojom, Tama ima svoje prirodno stanište u svakom većem udubljenju a kada se to udubljenje oboji i to crnom bojom, ono dobija potenciju tmaste mase u značenju materijalizacije tmine, do opipljivosti. (str. 88)

stanje materijaliteta praznine u običnoj kamenoj masi. (K. Bogdanović, 2005) *Virtuelna ogledala*, koristeći unutrašnja zamračna polja (enterijere) prozora kao predstave tame, iako na istu upućuju mistične predstave projektovane vode ili oblaka, u kojima se naslućuje velika nedosežna beskonačnost, neposredno upućuju na dubinu „duše“ skrivene u „zatvorenim“ prozorima, a koji funkcijom ogledala uspostavljaju komunikaciju dva sveta pojavnosti.

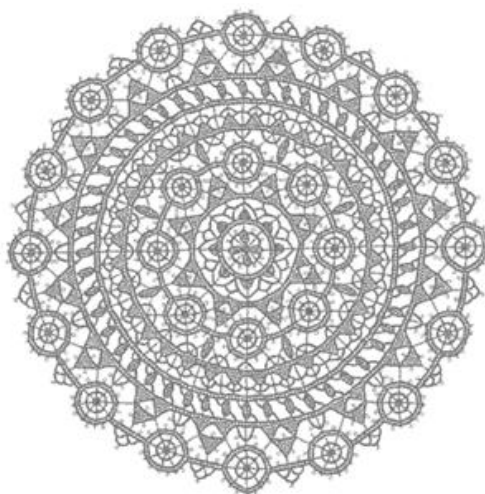
Kao značajno zastupljen vizuelni motiv *Virtuelnih ogledala*, koji autor višestruko primenjuje, predstavlja krug, kao jedan od centralnih simbola u najrazličitijim manifestacijama, projektovanim kružnim plesnim formacijama folklor, simbolima cveta i mandala predstavljenih kroz ornamentiku i druge oblike etnološke umetnosti, kao i otkrivanjem kružnih formacija u mikro i makro vizurama, prirodno ili namerno nastalim na površini Zemlje, snimljene iz satelita. Uz fenomenologiju *numinoznog*, gde se krug razmatra kao kosmološko-teistički simbol postignuća unutrašnjeg savršenstva i celovitosti, u okviru ovog projekta autor predočava na njegova unutrašnja značenja i aspekte unutar pre svega vizuelne poetike i njegovog doprinosa u umetničkom. Kao simbol opšteg nepromenjenog i večnog kretanja, kao aktivni princip sveobuhvatnosti kosmičkog i zemaljskog, krug se svojom formom veoma prošireno prenosi i u druga značenja koja pretenduju na označavanje opšteg, celovitog, nedeljivog, kako u mikro, tako i u makro formama.

Prema Bogdanoviću, ideja da su sve zatvorene linije ekvivalentne krugu, kako se to jednostavno definiše u teoriji skupova, odnosno u topologiji, samo su potvrda objedinjenja jednog ogromnog iskustva o smislu kretanja s polazištem iz jedne tačke i vraćanjem nakon dugog lutanja u istu tačku. To iskustvo delatnih događaja veoma je rašireno u sintezama mitskih, religijskih, poezijskih i drugih vizibilno-sugestivnih iskaza o putu ka stvaranju jedinstva i razlika. Na tom putu događaja na relaciji prostor-vreme okupljene su sve sile višeg reda, a njihova svojstva okrenuta prema biću na zemlji. Obraćanja nekoga-nekome i primanje k znanju da je poruka primljena kao povratna sprega, pretvoreno je u mnoge sintezijske shematizme vizuelnog znaka, simbola, ili predstave. Koliko god je krug najčešće predstavljan u vertikalnoj projekciji, on je inicijalna i arhetipska forma tla, dakle horizontalno projektovan često u realnim oblicima i globalnim shemama zatočenim već u samim fenomenima prirode, a i oblicima načinjenim za ljudske potrebe. U poetici vizuelnog, pored osnovnog simboličkog značenja večnog kretanja, u

mного slučajeva je aktivan prodor u dubinu. Koliko god je uobraziljom moguć doseg u nebo, u kosmos pomoću sedam, devet ili više sfera shvaćenih kroz prstenove – krugove sfera, toliko je moguć i prodor u podzemni svet mrtvih kao dubinu sa kojom, osim nekih izuzetaka, živi na komuniciranju, i to kao spuštanje u olučast, okrugao prostor⁹². (K. Bogdanović, 2005)



51. Kolo kao najstariji primer kružne formacije u plesu



52. Kružne formacije u slovenskom folkloru u vidu čipke i spiralne ornamentike



53. Kružne formacije obradivih površina na Zemlji, snimljenih iz satelita

U umetnosti, bilo u direktnom predstavljanju, bilo u živom izvođenju (kao na primeru narodnih igara u folkloru, ili raznim vidovima rituala, krug i kruženje najsvedenija su forma odnosa prirodnog ponašanja živih bića prema uzorima ponašanja žive materije u prirodi (savijanje). Te su ideje prenete veoma često i u mnoge vidove savremene umetnosti. Telesni izraz kruga kojim se autor najviše pozabavio u

⁹² Kosta Bogdanović, *Poetika vizuelnog*: Po stepenovanju greha taj prostor je produbljen prstenasto po dubini pema stepenu težine greha (Dante, *Pakao*). (str.217)

plesnoj kinetici i vizuelizaciji kroz manifestacije cvetnih formi i boja u kružnim tradicionalnim igrama panonskih lokaliteta, vizuelno doveden do najvišeg stepena estetizacije i virtuoznosti, pronađen je u baletu. Uopšteno, svi okreti oko dužne telesne ose, zvani *pirueta*, trijumf su tela-kružnice u slavu značenja večnog kretanja. Za poetiku vizuelnog naročito je važno shvatanje predstavljanja forme kruga, drugim rečima onoga što je bilo pre nego što je krug u svom materijalitetu postojao.



54. Formacija kružnice u tradicionalnoj igri iz panonske mikroregije Moslavine



55. Tradicionalni koreanski ples *buchaechum* koga izvode plesačice s lepezama u cvetnom dizajnu

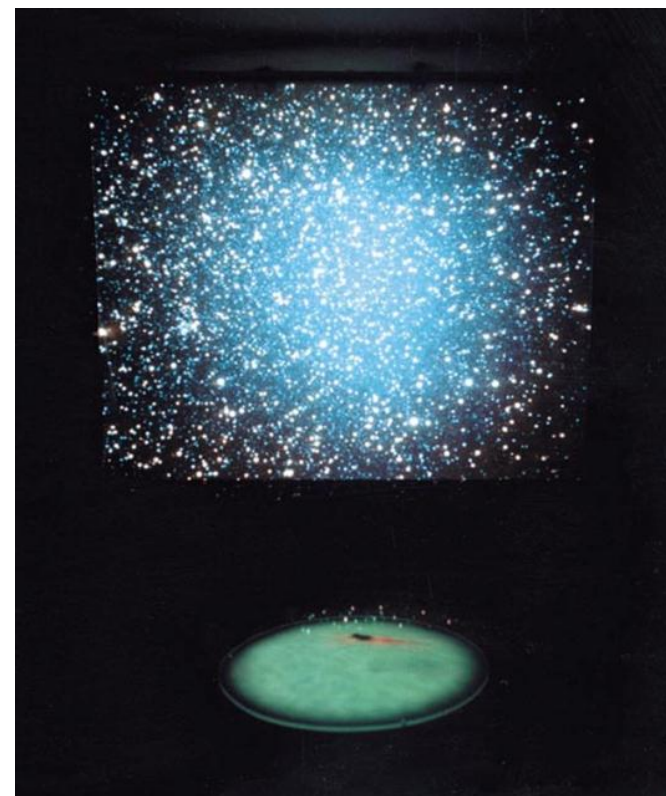


56. Radžastanski tradicionalni ples

Posmatrajući iz kosmičkog ugla, *u početku beše tačka* koja je usled nekih *aktivnih* unutarnjih činilaca svoje strukture, *implozije* svoje forme dospela u spoljni prostor u vidu kružne periferije, a sredina joj ostala prazna. Drugi vizibilni proces ka *genezi kruga* je u principu *u početku beše prava linija* koju su spoljne okolnosti permanentno zakrivljavale u zatom prostoru dok se nije sastavio kraj s krajem i tako se stvorila objedinjena kružnica koja kao takva večno kruži sama oko sebe. Taj vizibilni uslov *da nešto postane od nečega*, izuzetno je važan za uosećavanje stanja zatečenih formi u umetničkom delu koje je po pravilu uvek sugestija *da nešto može biti* umesto dokaz *da nešto jeste*

promenljivo. (K. Bogdanović, 2005) Uvodeći u *Virtuelna ogledala* mikro/makrokosmički princip sferičnog okretanja, autor poentira energiju svezemena, kao vrtloga u koji je čovek bačen, osuđen na beskonačno ponavljanje, (rađanje/umiranje), predstavljajući titraje života između granice nastanka, igrom stvaranja i nestajanjem pokrente slike, vraćanjem na prazni prostor prozora, pokazujući jednu vrstu opsene življenja, trenutnog bivstvovanja sada i ovde, poput odraza u ogledalu.

U ambijentalnoj instalaciji *Dugo putovanje* (Beograd, 2001) Anice Vučetić, u kojoj umetnica posredstvom video projekcije, postavivši žensku figuru plivača u ambijentalni prostor kruga (bazena) koji predstavlja element vode, suprotstavljen, ili koegzistirajući sa slikom kosmosa (zvezdanog neba), projektovanog na transparentnom materijalu iza plivača, uspostavlja specifičan odnos baziran na ispitivanju unutrašnjeg i spoljašnjeg prostora umetnika. Izgradivši snažnu metaforu, ova umetnica u svojoj video instalaciji, s jedne strane suprotstavlja unutrašnjost čovekove telesne (životne) ograničenosti beskonačnosti kosmičkog prostora (vremena). Minimalističkim, ali dubinskim poniranjem u polje onostranog, umetnica ostvaruje uspešan spoj konkretnog i apstraktnog u jedinstvenoj harmoniji. Značajno je podvući da je ova ambijentalna instalacija izvedena u potpuno zamračenom prostoru, tako da je publika postavljena u specifičan odnos prema ambijentu u kome se nalazi. Mistični momenat koji se pojavljuje u susretu sa svetlosnim fenomenima ove prostorne video instalacije, ističe se kao važan vrednosni element, naročito podcrtavanje metafore kruga i bezgraničnosti u opisivanju uzaludnosti prevazilaženja čovekove egzistencije.



57. Anica Vučetić, *Dugo putovanje*, Beograd 2001)

Među značajne primere svetske savremene scene, na poljima kontekstualne, digitalne i ambijentalne umetnosti, prema kojima se mogu uspostaviti određeni parametri s *Virtuelnim ogledalima*, pre svega u odnosu na produbljivanje čulnosti utiska posredstvom virtuelne stvarnosti, promenama uglova percepcije, kontekstualizacijom ambijenta, poetskim konstrukcijama, kao i osobenostima postizanja povišenog stepena stvarnosti, predstavljaju radovi Toni Orslera (Toni Oursler), umetničkog para Dženet Kardif (Janet Cardiff) i Džordž Bures Milera (George Buress - Miller), kao i nezaobilazni *Okean bez obale* (*Ocean without shore*) Bila Vajole (Bill Viola), korespondentan *Virtuelnim ogledalima*.



58. Toni Oursler, projekcija na dimu, fasadi i krošnji drveta (*The influence machine*, London, 2011)

U video-instalacijama/skulpturama, američki umetnik Toni Orsler manipuliše raznim površinama i oblicima za projekciju kao što su zgrade, krošnje drveća, dim, koristeći njihovu prirodu kretanja, kao formi – polja na kojima projektuje često različite izraze lica, ostvarujući utisak, ne samo kinetičkog u skulptoralnom, nego i prenošenje projekcije u prostor pokretnih predmeta koje animira slikama različitih izražajnih

grimasa ili rekonstruisanih delova ljudskog lica nadrealnog karaktera, ostvarujući animistička svojstva forme u vizuelnoj uobrazilji. Koristeći prirodnu kinetiku (medijum) dima ili vetra, kao i strukture površina krošnje, lišća, fasada i drugih, Orsler postiže jedan novi oblik iluzionizma, pomeranjem granica u produbljivanju čulnosti utiska, menjajući odnos prema percepciji video slike, kao i stvarnog u odnosu na nestvarno.



59. Instalacija *Playhouse* Dženet Kardif i Džordž Bures Milera iz 1997.

Poseban primer dela savremenog virtueliteta u domenu ambijentalne instalacije, koji menja percepciju prema slici i viđenom, uvođenjem estetskih načela *slika u slici* i *pozajmljivanje prizora*, karakterističnim za *Virtuelna ogledala*, predstavlja rad *Playhouse* iz 1997. godine, kanadskog umetničkog para Dženet Kardif i Džordža Bures Milera. U ovom multimedijalnom delu autori ispituju granice u percepciji između stvarne i virtuelne slike, impresije okruženja u manipulaciji prostora umetničkog dela, gde se na holografskoj foliji u okviru umanjenog, minijaturnog arhitektonskog modela opere sale, na sceni pojavljuje projektovana figura opere solistkinje. Mešanje binauralnog zvuka⁹³ sa

⁹³ Binauralni tonovi (popularno nazvani i brainwave entertainment) prirodna su i naučno dokazana audio tehnologija koja može transformisati ljudsko stanje uma već za 10-ak minuta, promenom moždanih talasa. Jednostavnim slušanjem audio zapisa s binauralnim tonovima, menjaju se stanja svesti. Rezultat su interakcije dvaju različitih auditivnih impulsa poslanih u svako uho. Na primer, ako se čisti ton od 400 Hz pošalje u desno uho, te se istovremeno pošalje čisti ton od 410 Hz u levo (prilikom slušanja na

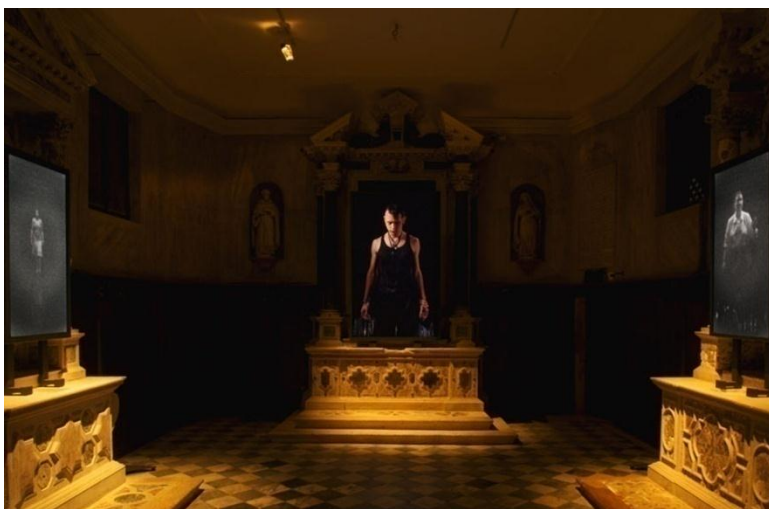
video projekcijom pevačice, stvara kombinaciju misterije, drame i neizvesnosti. Koristivši providni materijal holografske folije u zamračenoj scenografiji, gotovo da ne prepoznamo efekat projektovane slike, čime je postignut maksimalan simulirani ambijent koncerta, u kome se mešaju virtuelno i realno. Jedan od njihovih najambicioznijih i složenih radova do danas, koji istražuje psihološke efekte kinematografije jeste rad *The paradise institute (Raj institut)* izložen na venecijanskom bijenalu 2001. godine. Uranjanjem gledaoca u simulirano okruženje, Kardifova i Bures Miler uključuju tradiciju realistične optičke varke (trompe l'oeil) slikarstva i više savremenih iluzionističkih tehnologija, kao što je virtuelna realnost, otvarajući značajna pitanja percepcije slike u smislu: kako razdvojiti naša proživljena iskustva i sećanja od onih koja apsorbujemo iz slika? Da li je granica između stvarnosti i zabave fleksibilnija nego što mislimo?



60. Instalacija *The paradise institute*, Dženet Kardif i Džordž Buresa Milera iz 2001.

slušalice), mozak percipira razliku između ta dva tona tj. u ovom slučaju 10 Hz, iako se taj ton ne čuje u uobičajenom smislu reči (doseg ljudskog uha je od 20-20,000 Hz), no mozak ga ipak percipira što utiče na promenu moždanih talasa. Promenom moždanih talasa dolazi do promenjenih stanja svesti.

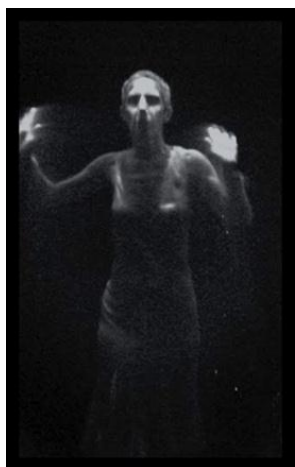
Istražujući *numinozno* u savremenoj umetnosti, kako u imaginarnom, tako i u nekoj vrsti spiritualizacije sveta ali i obrascima tradicije, dovedenim u stanje osetljivog unutarnjeg ispitivanja, autor implicira na Bila Vajolu, kao studiju slučaja u predstavljanju akcentovanog otkrivanja mitske dimenzije najuobičajenijih kretnji, kroz snimanje usporavanja ili koreografski raspon iscenacija kojima se autor služi, u okviru ambijentalne video instalacije *Ocean without a shore (Okean bez obale)* iz 2007. godine. U ovoj trokanalnoj video instalaciji, Vajola razvija dugo prisutnu temu u njegovim radovima – imaginativnost sa sintezama. Kao radnu arhitekturu u kojoj koristi prostor intimnih odnosa jednostavnog hola petnaestovekovne crkve Sen Galo u Veneciji koja je integralni deo ove vizuelne predstave, sa figurama koje se pojavljuju iz dubine mraka, Vajola pokazuje sentimentalnost i svoj odnos prema prostoru prolaza, pasaža, odnosno nekom vrstom hodnika. Ono što je autora inspirisalo u uspostavljanju komunikacije i interaktivnosti između ljudskih (arhetipskih) figura (kao vizija u ogledalu) i recipijenta u *Virtuelnim ogledalima*, jeste Vajolino metafizičko građenje odnosa prostora između gledaoca i pokretnih slika koje im se približavaju.



61. Bil Vajola,
*Ocean without a
shore*, Venecija,
Bijenale, 2007.



U *Ocean without a Shore* Bil Vajola poetično i mistično ukazuje na prisustvo upokojenih, odnosno umrlih u našim životima. Tri oltara crkve Sen Galo postaju portali za prolaze (pasaže) mrtvih, prema našem ovozemaljskom svetu. Prikazan kao serija preseka između života i smrti, video sekvence dokumentuju lagani napredak figura i njihovo pomeranje iz potpune tame ka svetlu, odnosno prema nama. Svaka figura (duh) mora da prođe kroz nevidljiv tanak mlaz vode i svetla, kako bi dospela u fizički svet. Duhovni svet je neobojen, predstavljen crno – belim prikazom i slabim kontrastom, u koloru. Jednom inkarnirani, oživljeni, sva bića shvataju da je njihovo prisustvo okončano i oni moraju da se vrate iz materijalne egzistencije u duhovnu – tamo odakle su i došli. Ciklus se tako ponavlja bez prestanka.



62. Vajolina instalacija u vidu port



63. Ogledalo iz bajke *Snežana i sedam patuljaka*



64. Nadgrobna rimska ploča (Lapidarijum, I – IV vek, Niš)



65. Bogorodica Oranta u pravoslavnom oltaru



66. Ladarice u *Virtuelnim ogledalima*

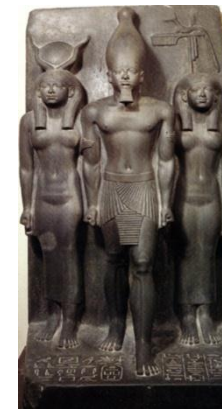
Ovakvo uspostavljanje kontakta sa onostranim kroz portale – prolaze, u Vajolinoj koncepciji, autora je podstaklo na višekontekstualnost prozora-portala u *Virtuelnim ogledalima*, gde se figure koje izranjaju iz mistifikovane pozadine slike, mogu posmatrati i kao arhetipovi predaka prizvani od strane posmatrača kako bi uputile na značaj neizrecive duhovne prirode bića. U tom smislu, fenomen sakralnog objekta koji Vajola

koristi da pojača mistički karakter dela, otkriva mogućnost ispitivanja ambijenta *Virtuelnih ogledala*, premeštanjem u kontekst posvećenog međuprostora, na više nivoa percepcije stvarnosti, kroz varijabilnosti između mitsko-religijskih, personifikacijsko-alegorijskih, kosmološko-teističkih i drugih vizibiliteta. U poređenju likova u *Virtuelnim ogledalima* sa animističkim spoznajama Vajolnih predstava upokojenih, magičnim ogledalom iz bajke o Snežani, sakralnim nadgrobnim pločama i predstavama svetih likova u verskim hramovima, imanentna je personifikacijsko-alegorijska funkcija gde se jezički izvor sadržaja povezuje s vizuelnom sugestivnošću predstavljenog lika, za koje je bitan vizibilni domet osmišljene i ispoljene vizuelne senzacije, koja je u vezi s određenom pričom. Navedene predstave sakralne su provenijencije jer virtuelno, prema Bogdanoviću, podrazumeva pojave i likove u značenju verovanja ili postojanja nečega ili nekoga što se ne uklapa u prizore iz svakodnevnog iskustva. Zato je, suštinski, virtuelno sve ono što obznanjuje tama,⁹⁴ u kojoj se ništa ne vidi, a zahvaljujući uobrazilji, zna se da postoji, pružajući istima numinozni karakter.



67. Ladarice u polju prozora u funkciji božanske arhetipske predstave

Na primeru reljefa gde je predstavljen visok nivo izjednačenja u značenju ljudskog i božanskog lika, ne samo po stilu umetničke forme nego i u značenju verovanja u božansko poreklo vladara na zemlji, vizuelna uobrazilja se ne zasniva „nadogradnjom“ realne iskustvenosti opažanja i delanja, nego se „uprizemljuje“ na prizor podrazumevanog verovanja u nadljudska svojstva ličnosti kralja, koji je u društvu boginja. Time su vizibilna svojstva u stvaranju njegovog lika odnegovana u fantazmima shvatanja i doživljavanja nebeskih sila, koje u ovom slučaju prave društvo kralju. (K. Bogdanović, 2007: 30) U *Virtuelnim ogledalima* predstave plesačica u ritualnoj igri, koje simbolišu ladarice iz staroslovenske pastorale, izmeštene su u virtuelni prostor pojavnosti, dobijajući na taj način animističke, božanske i druge arhetipske karakteristike.



68. Mikerinos između boginja Hator i Mikere, kraljev hram u Gizi iz IV dinastije, oko 2480. godine p.n.e., kamen

⁹⁴ Kosta Bogdanović, *Ka poetici tame, Poetika vizuelnog*, Zavod za udžbenije i nastavna sredstva, Beograd, 2004.

Prizore likova u *Virtuelnim ogledalima* karakteriše spoj duhovnog i čulnog, ovozemaljskog i onostranog, predstavljajući one oblike virtueliteta nastalog u uobrazilji, kao sile višeg reda (u ljudskom ili nekom drugom liku), koje su u najstarijim kulturama veoma uticale na uspostavljanje normi u življenom mitu i religiji, kao obrascu ponašanja u realnom životu.

Kao posebnu oblast vizibiliteta sa razvijenim značenjima u *Virtuelnim ogledalima* zauzimaju prozori, koji su u funkciji vrata, kapije, predstavljajući u simboličkom smislu ulazno-izlaznu stranu između dva ambijenta, sredstvo inicijacije, ogledanja, ali i antinomije, kao što su prodor poznatog u nepoznato, svetla u tamu, vidljivog i nevidljivog. Kao i u navedenim primerima, mesto su mističnih događaja u značenju otvaranja i zatvaranja (manifestovanja i nestajanja) i u vizuelnoj kulturi jedan su od idealnih primera za pojam „forme-zova“.⁹⁵ Kako i vrata, po svom arhetipskom određenju i prozori predstavljaju „formu-mistiku“⁹⁶ (K. Bogdanović, 2007: 99), jer se u očekivanju prolaza kroz otvor očekuju i događaji i iznenađenja, što je u *Virtuelnim ogledalima* neka vrsta praga i ukazivanja na zonu pojavljivanja (prizivanja) viših sila, dobijajući drugo značenje. U najopštijem simboličkom smislu, pristup ulazu – vratima (prozoru), podrazumeva jednu vrstu preobražaja i očišćenja u svakom pogledu.

Ono što je u slikarstvu Renea Magrita (René François Ghislain Magritte) bila osobenost u izrazu, koja se ogledala u neobičnom i metafizičkom, svojstvenom njegovom nadrealističkom pristupu, jeste pre svega odnos koji je uspostavio prema slici i njenoj percepciji, uvođenjem motiva prozora u poetiku slike, kao otvora ka imaginarnom polju umetnikovog sveta, što u *Virtuelnim ogledalima* rezultira uvođenjem različitih okvira prozora kao kulisa u pozorišnoj praksi, koji uspostavljaju upravo granicu dva sveta pojavnosti, uvođenjem

⁹⁵ Kosta Bogdanović, *Ka poetici tame, Poetika vizuelnog*: Mesto koje priziva da mu se priđe (str. 99)

⁹⁶ K. Bogdanović, 2007: U vizuelnoj kulturi se u pojmu vizibilnog (u značenju ono što je moguće videti uobraziljom) pojmom *forma-mistika* uopštavaju veoma obuhvatna iskustva u oblicima spoznaje prirode i različitih vidova ljudske aktivnosti u njegovoj istoriji. Forma-mistika, termin, pojam i značenje, u tom smislu, veoma je važna oblast u kultivisanju i profilisanju raznih vrsta vizibiliteta, kao svojevrsnog vida spoznaje i kulture. U kulturološkom, antropološkom i u istorijskom smislu posredi je zapravo vid prvobitnih začetaka kulta, kao oblika oduhovljenih značenja ljudskih aktivnosti, čime se počinje artikulirati uzajamno bogaćenje praksisa i poezisa. Iz mistike počele su se razvijati određene misterije, u značenju tajnog kulta, objedinjenog u sistem mitsko-religijskih obreda, poput onih u staroj Grčkoj poznatih pod nazivom orfičke, eleusinske i druge. (str. 67)

posmatrača u umetnikov amijent slike. Ovaj Magritov način izražavanja uticao je i na brojne savremene fotografe koji su u polju medija kompjuterske (digitalne) fotografije, primenjujući slikarska (after effects) sredstva u post produkciji, postizali, metaforički, prozore u imaginarna polja svesti.



69. Rene Magrit, *High society*, 1962, *The Human Condition*, 1933



70. Norvz Austria, *Creative photo manipulations*, 2012.

ANALIZA ARHETIPSKIH SIMBOLA U SLIKAMA-OBJEKTIMA

Ulaženjem u arhetipsku dimenziju *Virtuelnih ogledala*, autor, tragajući za kolektivnim vizibilnim spoznajama, uvodi u poetsku konstrukciju narativ arhetipa u vidu projektovanih likova, pokretnih manifestacija i simbola u polja prozora/ogledala, uspostavljajući dijalektičku

vezu sa arhetipskim pozadinama likovnih simbola u Tarotu – Jungovom moćnom oruđu u razotkrivanju tajni unutrašnjih svetova kolektivnog duha.⁹⁷ Na ovaj način, slike-objekti, posredstvom „prizvane“ vizije (lika/situacije) u vidu personifikovane, metaforičke ili alegorijske predstave u polje prozora, nalik magičnom ogledalu iz bajke, komuniciraju sa recipijentom, otvarajući različite „karte tarota“ u više konstelacija integrisanih vizuelnih celina. Ukazujući, posredstvom ličnih reminiscencija, na velike „prastare“ predstave (točak, igra, četiri elementarne pojave, vile, dete, cvet i druge) kao ljudske, nasledno svojstvene, mogućnosti spoznaje, autor kroz arhetipske slike (prauzore), dovodi u specifičan odnos urođene obrasce mišljenja i delanja nastalih kao rezultat vekovima taloženog iskustva brojnih generacija predaka (kolektivno nesvesno) sa osećanjem prisutnosti *čudesnog* u kontaktu posmatrača s „virtuelnim ogledalom“. *Virtuelna ogledala*, kao prostor nesvesnog, postaju jedna vrsta kolektivne riznice duševnih predstava i simbola na kojima se mogu dešifrovati (kao u snovima) poruke evolutivne tendencije nesvesnog. Kroz arhetipove, kao urođene forme „intuicije“, koje određuju način shvatanja, kao i doživljaj dela na posmatrača, autor teži da uspostavi vezu sa drevnim i izgubljenim, pronalazeći je u onim moćnim silama kulturnih aktivnosti u kojim se čovek izražava, kao što su mitološka, obredna, religijska, umetnička i slične.

Prema austrijskom psihijatru i psihoanalitičaru Hartmanu (Heinz Hartmann), čovek se ne sporazumeva sa okolinom ponovo u svakom pokolenju, već je njegov odnos prema okolini zagarantovan, osim faktora naslednosti, i evolucijom njemu svojstvenom, to jest, uticajem tradicije i opstankom ljuskih dela koja opredmećuju metode za rešavanje problema koje je čovek otkrio, čime postaju faktori kontinuiteta, što znači da čovek živi u prošlim pokolenjima kao i u svom vlastitom. Tako se stvara splet poistovećivanja i uobličavanja ideala, što je od velikog značaja za oblike i načine prilagođavanja. (H. Hartmann, 1958: 30)

U fenomenološkoj preokupaciji *numinoznom*, bečki etnolog Bern Rieken u delu *Mit i memorija*, zapaža tešnju vezu ovog fenomena sa arhetipskim: „Ako se svet promatra kao nešto stvoreno, mogao bi se uporediti s arhetipskom slikom, dok stvoritelj ostaje skriven iza toga

⁹⁷ M. Todorović, 2012: Po Jungu, osnivaču analitičke psihologije, pored individualnog nesvesnog koje sadrži izbrisane uspomene (potisnute mučne uspomene) i nejasna opažanja (sublimalna, to jest čulna opažanja koja nisu bila dovoljno jaka da bi došla u svest), kao i materijal koji još nije dovoljno zreo za svest, postoji i drugi sloj nesvesnog, *neindividualnonesvesno* koje je on nazvao *kolektivno nesvesno*. Vidi, str. 49-50.

jednako kao arhetip. Istaknute primere predstavljaju arhetipovi: anima, animus i duh (senka). Senku možemo pre svega uporediti s potisnutim, mučnim i destruktivnim udelima u čoveku, kao što ih je opisao i Frojd. Animus označava muški element u ženi, i anima ženski u muškarcu (Isler 1977; Jung 1996:95 i d.; Just 2004). Drugi primer je majčinski arhetip. Jung je utvrdio da zapravo infantilne maštarije njegovih pacijenata daleko nadilaze ono što bi se moglo pripisati nekoj stvarnoj majci, kad se javlja u slučaju veštice, sablasti ili ljudoždera. Takvi primeri za njega nisu dovoljno razjašnjivi pa stoga moraju biti delom arhetipske naravi, što znači da ne dolaze samo iz individualnog nego i iz kolektivno nesvesnog (Jung 1996:97 i d.). Svojstva majčinskog arhetipa, kao i na primeru *Virtuelnih ogledala*, predstavljaju „sve ono što uzgaja, pospešuje urod, što donosi rast, plodnost, hranu“, ali i „ono skriveno (...), što guta, zavodi i truje“ (Jung, 1996 : 97). Reč je dakle o ambivalentnoj strukturi, a susret s njom oslobađa žestoke emocije te je povezan s *numinoznim* doživljavanjem. Jung o tome zaključuje: „Javljanje arhetipa ima izrazito *numinozan* značaj (...) Može biti lekovit ili razoran, no indiferentan nije nikad (...) Neretko se događa (...) da se arhetip javlja u obliku nekog *duha* u snovima ili u likovima iz mašte, ili se čak ponaša poput sablasti“ (Jung, 1995 : 232)“ (B. Rieken, 2005 : 161)

Ako se okrenemo analizi arhetipskih slika u *Virtuelnim ogledalima* i njihovim hipotetički nevidljivim obrascima – arhetipima, morali bi, pre svega, da pođemo od slike-objekta kao artefakta; odnosno predstave prozora u metaforičkoj funkciji ogledala, koje ponavlja (odražava) ono što je već jednom dato na slici, ali sada u okviru jednog irealnog, izmenjenog, suženog i prelomljenog prostora svesti ali i ogledanja unutrašnjeg i spoljašnjeg *Sveta*.

U tom smislu, prvi arhetip predstavlja *Svet*, kao simbolična predstava celine stvaranja zemlje i živih stvorenja, označavajući prema Jungu, stanje razvoja, gde se svest pojedinca otvara za kolektivne probleme pre nego one pojedinačne. S obzirom da *Svet* upućuje na četiri konstitutivna elementa: vodu, vatru, vazduh i zemlju, možemo zaključiti da ovaj arhetip predstavlja celokupni i sveobuhvatni simbol povezanosti i međuslovljenosti, koji vodi ka totalitetu. Pojava četiri osnovna elementa u poljima prozora, iskazuju i simbol mističnog (tajanstvenog) principa koji otvara u *Virtuelnim ogledalima* prolaz ka „drugoj“ dimenziji; arhetipskim slikama koje se u vidu figura emituju u drugom sloju, kao glavni sadržaji koji uspostavljaju vizuelnu komunikaciju sa gledaocem.



71. Predstave četiri konstitutivna elementa sveta u prozorima-ogledalima.

U arhetipskom poimanju, *Svet* se shvata kao kontinuirano stanje postojanja: proces koji stalno evoluirá i u kome je svaki zaseban entitet (kamen, biljka, životinja ili ljudi) njegov deo. Ne u smislu da je svemir ogroman mozaik gde svako od nas predstavlja mali segment, već da je svaki poseban entitet u stvari *ceo svet*, kao pluralizam svetova na primeru Indrine mreže.⁹⁸

⁹⁸ Vidi: *Virtuelna ogledala/ Poetički i teorijski okvir /Metafora ogledala*, str. 25-26.

Na primeru Tarota,⁹⁹ prema Seli Nikols, u Jungovom tumačenju, karta *Sveta* simbolizuje i *Ples* kao čest simbol čina stvaranja, najčešće u vidu nage ljudske figure – igračice ili hermafrodita koji objedinjuje i muške i ženske elemente. Prirodni venac koji uokviruje plesačicu, pokazuje harmonično uplitanje svih aspekata prirode, svesnih i nesvesnih da bi stvorili trajnu i integrisanu celinu. Ova predstava igračice prikazane na karti *Svet*, nije usmerena ni na prošlost ni na budućnost, već se kreće u ritmu permanentno promenljive sadašnjosti. Krećući se slobodnije dok joj jedno stopalo uvek dodiruje zemlju, iako je u stalnom pokretu, ona je povezana sa tлом svog bitisanja – zlatnim i neuništivim. (S. Nikols, 2005: 388).

72. Tarot karta *Svet* predstavljena simbolički igrom plesačice



73. Predstava plesa u *Virtuelnim ogledalima* kao simbol čina stvaranja



⁹⁹ Seli Nikols, *Jung i tarot; Arhetipsko putovanje*: tajanstveni špil karata nepoznatog porekla. Stare su bar šest vekova i neposredni su prethodnici današnjih karata za igranje. Tokom mnogih generacija likovi prikazani na ovim kartama prošli su kroz dosta promena. U Srednjoj Evropi još uvek se koriste za proricanje sudbine. Tarot je tek nedavno Americi ponovo skrenuo pažnju na sebe. Putovanje kroz tarot karte u vidu arhetipskih slika prevashodno je putovanje u naše sopstvene dubine. S čime god da se sretnemo tokom našeg puta, to je uglavnom jedan vid našeg najdubljeg, i najvišeg, sopstva, s toga što nam tarot karte, potekle u vremenu kada su tajanstveno i iracionalno bili mnogo stariji nego danas, pružaju čvrsti most ka drevnoj mudrosti naših najdubljih bića.

S obzirom da ova predstava u najboljem smislu oslikava igru kao kosmološki princip, u *Virtuelnim ogledalima* izražena je kao lajt motiv u vidu predstave plesa *kola* južnoslovenske tradicije gde se poentira metafizički aspekt istog, kroz ritualni karakter u kome je zastupljena repeticija, kao odraz punktiranja i pulsiranja u ogledalu sveopše kosmičke kružnosti i energije. Time se ostvaruje karakter arhetipa *Sveta* kao *Igrača*, a kao postignuti cilj – izdvajanje Prustovog „čistog stanja“; odnosno postizanja vanvremenskog konteksta. Tako na primeru odabranih plesova: *poskočica* u kolima sa područja Podgrmeča (Severozapadna Bosna) i moslavačko-posavskih *šetanih kola* i virtuoznih *drmeša* (Središnja Hrvatska), koje utor uvodi u prostor „virtuelnog ogledala“, pored isticanja repeticije i kružne forme, akcent jeste na odrazima (skokovima) od zemlje i dodirivanju iste u vidu „otiska igre“, pečata koji igrači ostavljaju kao nevidljivu formu kružnog simbola, kojeg upisuju na igranoj površini.

Prema Jungu, sopstvo odražava centar psihičke ravnoteže. Kada izgubimo vezu sa igračem unutar njega, mi gubimo ravnotežu. Kad god izgubimo dodir sa prirodom – našom unutarnjom prirodom – mi duboko u sebi doživljavamo osećaj niže vrednosti. Biti u vezi sa prirodnim sopstvom, znači ne osećati se ni inferiorno ni superiorno. „*Plesačicin venac*, metaforično gledano, stvara sigurno sklonište za novo sopstvo koje se pojavljuje, tako da njegovo jedinstvo nikada ne bude narušeno uticajima spolja. On takođe stvara granicu koja sadržava njene energije i štiti ih od rasturanja. Ova zaštita je prikazana kao prirodna, ukazujući da se dešava spontano na ovom nivou psihološkog razvoja. Simbolično to znači da je sopstvo sada u potpunosti ostvareno kao neprikosnoven entitet. U predstavi plesa, svesno i nesvesno su ujedinjeni, a instinkt i duh teku zajedno kao jedno biće čija svesnost objedinjuje i uključuje oba. Unutar *venca*, kruženje je dalje naznačeno *šalom* koji se vijori (u *Virtuelnim ogledalima* to su trake i mašne u kosi plesačica i široke plisirane suknje koje se otvaraju kao lepeze pri brzom okretanju podražavajući floralni motiv cveta). Nov duh dodiruje figuru; ona pleše kako se duh pomera. Ona je u tom svetom prostoru gde stvarnost dodiruje večnost“ (S. Nikols, 2005: 387) Ovo stanje svesnosti je prikazano kao ples. Kada igramo, mi se krećemo u prostoru u ritmu koji određuje vreme, dovodeći to dvoje u harmoniju sa muzikom – simbolom osećanja. Ples u *Virtuelnim ogledalima* upućuje na ritual, pomoću kojeg se biće (čovek) usklađuje sa prirodom (bogom), premošćujući jaz između smrtnog i transcendentalnog vremena, doživljavajući sebe kao deo stalno promenljivog procesa,

kao što se kroz obredni ples, čovek usklađivao sa svemirom i bogom da bi uspostavio ravnotežu prirode, kako bi na taj način mogao da prizove neophodnu kišu ili prouzrokuje izlečenje.

74. Tarot karta *Lude* kao simbol samospoznaje



75. Arhetip *Lude* u vidu autora kao džokera (zabavljača) u *Virtuelnim ogledalima*



Imajući u vidu da je ples kao čest simbol u Tarot kartama, po kojima sve počinje plesom *Lude*¹⁰⁰ na njenom veselom putu, u *Virtuelnim ogledalima*, predstava umetnika (autora), u ovom slučaju, u ulozi svirača kao arhetipa *Lude*, remeti uspostavljeni red i u jungovskom tumačenju, povezuje dva sveta: svakodnevni savremeni svet gde provodimo najveći deo vremena i neverbalni svet mašte. Ona predstavlja sebe kao most između haotičnog sveta nesvesnog i uređenog sveta svesnog. Naša unutrašnja *Luda* tera nas u život, bez čije bismo energije bili sasvim obični.

¹⁰⁰ S. Nikols, *Jung i tarot; arhetipsko putovanje*: arhetip Lude (džokera) kao zabavljača, lutalice, klovna, muzikanta, maskote... Povezuje dva sveta: svakodnevni, savremeni svet sa neverbalnim svetom mašte, koji povremeno posećujemo. Godinama stara tradicija arhetipske tužne i mudre Lude, preživljava u dramama i umetnosti kroz vekove, i danas je predstavljena kao čaplinovski klovn i tužni pajac sa čijim pogledom se srećemo na platnima Pikasa, Ruola i Bafeta. Tužna Luda je u bliskom srodstvu sa arhetipskim Mudracem, likom kojeg srećemo kao personifikaciju Pustinjaka (Eremite).

Iako smo sa njom uvek u iskušenju da besposličarimo, bez nje nikada ne bismo položili, kako je sam Jung smatrao, zadatak samospoznaje. Upućuje nas da je humor važan sastojak u svim našim odnosima i neophodan rekvizit za svako putovanje. (S. Nikols, 2005) Muzičar/zabavljač (arhetipska slika *Lude*), predstavljen u *Virtuelnim ogledalima*, rukama koje sviraju harmoniku, prinuđen je na upoznavanje sebe, izražavajući duh igre, nezavisnosti, deleći emociju sa prolaznicima, sa bezgraničnom energijom koja je usmerena ispred njega. On refiguriše svoju suštinu povezujući instrumentom – posrednikom prolaznike i ambijent, u potrazi za sopstvenim mestom. Njegova želja za prisustvom u svetu, ostvarena je ovde, naizgled, na prost način, igrom trenutnog usidrenja sopstvenog tela (otiska) u imaginarnom prostoru prozora-ogledala.

Kako se uz motiv igre često nameće i arhetip vremenskog točka – kruga kao univerzalnog kosmičkog principa života i celovitosti, u *Virtuelnim ogledalima* isti se javlja u više navrata i značenja; kao kolo plesača, točak preslice (kolovrata), staklena kupola kao nebeski svod (simbol preobražaja)¹⁰¹, zatim u vidu mikro i makro narativa u kojima se kroz princip mandale kao kosmološke predstave, kroz vez i šaru narodnih kostima, kao i u fragmentima snimljenih površina planete Zemlje, pronalaze namerne i nenamerno nastale forme kruga, spirale, cvetovi i slično, koji upućuju na nesvesna i kolektivna zbivanja.

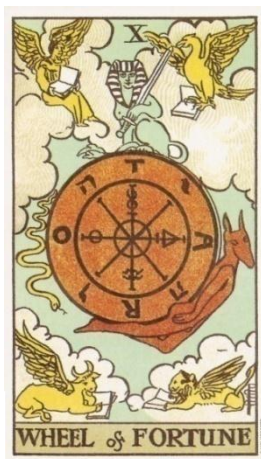
„Točak je jedan od univerzalnih simbola koji, između ostalih, u indijskoj tradiciji – zajedno sa vatrom, kosmičkim jajetom i lotosom – ulazi i u kosmološke i u makrokosmičke simbole, a (sa vatrom i lotosom) i u mikrokosmičke. On je inače jedan od opštih simbola kružnosti (srodan lotosu i mandali). Kao kosmološki simbol, točak označava generalnu kružnost vremena, tj. Simbol je onih kosmologija i filozofija

¹⁰¹ Dušan Pajin, *Filozofija umetnosti Indije (skripta za specijalističke studije, modul 2)*: Ponekad su kupole hramova simboli ljuske jajeta (hram kao jaje iz koga duša treba da se „izlegne“ u večni život). U indijskoj (i nekim drugim tradicijama) uspostavlja se analogija: jaje – kupola (hrama) – lobanja. Kao što se u jajetu odigrava sazrevanje ploda i kao što se iz jajeta izleže život, tako kupola hrama predstavlja jaje-ljusku, u kojoj se ljudsko biće posvećuje-preobražava i iz koga će se duša „izlegnuti“ u božanski, večni život. Lobanja je sada kao ljuska jajeta iz koga duša-duh treba da se izlegne – da izađe u času smrti i da napusti telo.

istorije koje su zasnovane na cirkularnoj koncepciji¹⁰². Kao mikrokosmički simbol, povezuje se sa Suncem (točak koji se kreće preko nebeskog svoda, a paoci točka su Sunčevi zraci). Kao teološki simbol točak se povezuje sa pojedinim bogovima¹⁰³“ (D. Pajin, 2006)

S obzirom na ritualni karakter kruga kojeg upisuju igrači i njegovog simboličkog zatvaranja vremenskog sleda u stanje večnog ponavljanja, predstava kruga u vidu drvenog točka kolovrata, koji se okreće, pored drevnog simboličkog značenja u bajci o *Trnnoj ružici*, gde vreteno, predstavlja simbol tajanstvene neotkrivene prirode polne zrelosti, stogodišnjeg sna (B. Betelhajm, 1979), ali i *čudesnog* kao prodora u nepoznatu (neotkrivenu) realnost (prirodu), u *Virtuelnim ogledalima* ono dobija i jedan sveobuhvatan i metafizički kvalitet arhetipa večnosti, predstavljenog beskonačnim okretanjem.

76. Tarot karta
Točak sreće



77. Arhetip vremenskog točka predstavljenog točkom preslice u *Virtuelnim ogledalima*



¹⁰² Vidi *Kulture Istoka*, br. 19, Pajin, 1991)

¹⁰³ D. Pajin, *Filozofija umetnosti Indije*; Specijalističke studije, modul 2, 2007: Indrin točak se nekad zamišlja kao točak čiji su paoci oštra sečiva, a Brahmin točak kao sjajni vatreni točak, tj. sam univerzum. U hrišćanstvu je kružni princip sadržan u vaspostavljanju carstva nebeskog i prvom i drugom dolasku Hristovom. Tako na jednom francuskom vitražu (iz XIV v.), nalazimotakođe točak vremena, obeležen sa dva presudna događaja – prvim idrugim dolaskom Hristovim. Tu su dve ribe, koje predstavljaju prvi i drugi dolazak, povezane-objedinjene (slično kao jin i jang).

Pošto arhetip *Točka*, u Jungovom tumačenju Tarota, odražava kružni kontejner koji drži čitavu prirodu u tačno određenim granicama, i suprotno, predstavljajući naročit izvor energije (točak sreće koji se večno okreće), trajna revolucija *Točka* može da nam pomogne da doživimo istovremenost svih suprotnosti – čak i naizgled nespojive sile kao što su rođenje i smrt. „Meditiranjem nad ovom kartom možemo da doživimo svet koji nije stvoren u vremenu – sistem koji beskrajno počinje i beskrajno traje. Kada zaustavimo disanje i uskladimo naše otkucaje srca sa pokretima *Točka*, možemo da se povežemo sa sopstvenim rađanjem i umiranjem – ne kao sa dva diskretna događaja koja će označiti početak i kraj linearnog iskustva koje se zove život, već kao dva uvek prisutna aspekta trajnog procesa, čija se revolucija proteže do beskrajnosti.“ (S. Nikols, 2005: 209)

Postoji mnogo parova suprotnosti koje dramatičnije točak. Na primer kretanje i mirovanje, nešto što nije trajno i što traje dugo, privremeno i večno. U odnosu na kretanje točka, u *Virtuelnim ogledalima* u vidu mikro i makro predstava, statične kružne forme koje se nameću u svojim različitim pojavnostima i interpretacijama, simbolišu minijaturnu sliku sveta (kosmosa) sadržanu u velikoj (sveobuhvatnoj), po principu pluralizma svetova: jedno u svemu, sve u jednom i sve u svemu. Kao arhetip celovitosti i totalnosti, ove pojave, prema koncepciji autora, mogu se poimati i kao Jungovo tumačenje mandala.¹⁰⁴ Dok kultne mandale, kao sadržaj uvek pokazuju poseban stil i ograničen broj tipičnih motiva, individualne mandale, prema Jungu, imaju takoreći, neograničeno mnoštvo motiva i simboličkih varijacija, iz kojih nije teško shvatiti kako one pokušavaju da izraze ili celovitost individue u njenom unutarnjem ili takođe spoljašnjem doživljaju sveta kao i bitnu unutarnju referentnu tačku oslonca za koju je individua vezana (bilo za određenu shemu, dominantnu formu, šaru, boju, lokalne karakteristike linije ili ornamenata itd.). Njihov predmet je, po Jungu, Sopstvo, nasuprot Ja, koje je samo referentna tačka svesti, dok Sopstvo u sebi obuhvata celovitost psihe uopšte,

¹⁰⁴ Sanskritska reč mandala u opštem smislu znači „krug“. U domenu religioznih običaja i u psihologiji, ona označava slike kruga, koje se crtaju, slikaju, plastično oblikuju ili se igraju. Plastičnih tvorevina ove vrste ima osobito u tibetanskom budizmu, a kao figure igre slike kruga se nalaze u manastirima derviša. Kao psihološki fenomeni, javljaju se u snovima u određenim konfliktnim stanjima i kod šizofrenije. One često sadrže četvorstvo ili višestrukost broja četiri u obliku krsta ili zvezde ili kvadrata, oktogona, itd. U alhemiji se ovaj motiv nalazi u formi „quadratura circuli“.

naime, Svesno i Nesvesno. Otuda individualna mandala, neretko, pokazuje određenu podelu na jednu svetlu i jednu tamnu polovinu sa njihovim tipičnim simbolima.

Jung je mandale, prema Pajinu, shvatao prevashodno kao psihograme – simboličke predstave duševnih sila, bilo da je reč o spontanim individualnim tvorevinama, ili o tradicionalnim mandalama. Kako su u tradiciji mandale bile prevashodno kosmogrami i teogrami, a tek potom psihogrami, prvo i najpre mandala ocrtava posvećenu površinu i štiti je od razornih sila, ali, iznad svega, kao u *Virtuelnim ogledalima* (u emitovanju kružnih formi u folklornim motivima, staklenom osmougaonom svodu, satelitskim snimcima pojedinih lokaliteta Zemljine površine, kao i kosmičkim satelitskim snimcima sazvežđa i formi koje se u vidu svetlosnih boja i zvezdanih prašina emituju) predstavlja mapu kosmosa, ceo univerzum, njegov suštinski plan sa procesom emanacije i reapsorpcije. Budući da mandala prikazuje ili glavne elemente i energije kosmosa, ili određenu konstelaciju svetih likova, često se poistovećuje sa božjom palatom, a najčešće se izjednačava sa rajem u čijem središtu prebiva vrhovni bog. (D. Pajin, 2006)



78. Tibetanska mandala



79. Kolo u kolu kao odraz kosmograma mandale



80. Primeri kružnih koncepcija u vezu južnoslovenskog folklornog nasleđa



S obzirom na svoju meditativno-magijsko-religijsku funkciju koju poseduje, omogućavajući mistiku određenu vrstu preobražaja preko kojeg bi obnovio idealni princip stvari, mandala se u *Virtuelnim ogledalima* javlja kao posrednik (prolaz-kapija) između mikrokosmosa i makrokosmosa, između unutarnje realnosti (psihe) u procesu dvosmernog samo-prepoznavanja, ili identifikacije i spoljne sakralne realnosti (kosmosa i svetih likova). Koncipirajući *Virtualna ogledala* u svojoj celokupnosti kao veliku mandalu, funkcija recipijenta kao posvećenika, jeste najpre nastojanje da se identifikuje, stopi sa predstavljanim likovima, a zatim ih prepoznaje, identifikujući kao svoje, unutarnje realnosti.

Pored arhetipskih slika koje u *Virtuelnim ogledalima* izražavaju metafizička svostva i kosmički princip kružnosti, nešto složenije i sadržajnije zastupljene arhetipske slike u vidu Ladarica (Lazarica)¹⁰⁵ (kao kulta predaka, arhetipa majke, anime i duha) i predstave dečaka kao arhetipa Deteta (simbola početka i kraja, ali i arhetipa kao stanja prošlog i budućeg), koji teže u svojoj simboličkoj funkciji uspostavljanju veze tradicije kao kolvke, vraćanju izvornom i zaboravljenom, kroz reminiscencije i oživljavanje sećanja, naspram aktuelnog i sadašnjeg. U *Virtuelnim ogledalima* ovi arhetipi odražavaju više onaj unutrašnji (intimni) deo umetnikovog bića koji odgovara dubokim ličnim preispitivanjima i znatiželjama za spoznajom sopstvenog identiteta, tradicije i porekla, ali pre svega težnje da se izađe izvan okružujućih merila i poimanja stvari, vraćanjem na davno izgubljenu postojbinu. Upravo oni skriveni (nesvesni) aspekti bića i težnja da se prodre u srž i esencijalnost postojanja (pounutrenjem) da bi se doživelo večno stanje duha, izražavaju želju za ponovnim otkrivanjem novog stvaralačkog potencijala, kao i žudnju za približavanjem unutrašnjeg doživljaja kao umetničkog izraza kroz fenomen *čudesnog* u ogledalu mitske pojavnosti – sadašnjem svetu.

Ladarice, kao deo nasleđa starih Slovena, a kasnije i kao običaj koji se u Srbiji ustalio na *Lazarevu subotu* (zbog čega se nazivaju još i Lazarice, kada grupa devojaka izvodi obrednu igru, pevajući pesme za plodnost, sreću i napredak, namenjene devojka, momcima, udovicama, čobanima, pojedinim životinjama), kao inspiracija i višegodišnje istraživanje autora u sferama kulturne antropologije, etnologije i folkloristike,

¹⁰⁵ Staroslovensko nasleđe – povorka lepih (maloletnih) devojaka koja ide kroz naselje i pred svakom kućom peva određene pesme uz igru...Ukrašene su najčešće lišćem vrbe i burjana (onoga što brzo buja), daruju ih domaćini na kraju igre. Povorka kreće oko nedelju dana pred Cveti (Lazareva subota – u hrišćanstvu) i ostatak je drevnog obeležavanja proleća...kao stariji naziv koristi se ime Ladarice zbog Boginje Lade. Običaj je takođe povezan sa prastarim božanstvima Ljelja i Ljelje (i u pesmama koje Lazarice pevaju najčešći pripev je ljeljo...Kult plodnosti, vegetacije, obilja i začeća.

omogućile su stvaralačkoj poetici višeslojan arhetipski simbolizam, kroz metaforičku, personifikacijsko-alegorijsku sliku unutar *Virtuelnih ogledala*.



81. Običaj *Lazarica (Dodola)* u Srbiji



82. *Rusalke-vile* u folklornoj tradiciji Rusije



83. *Ladarice (Ladarke, Ljelje)* u hrvatskom folkloru



84. *Rusalije* u bugarskoj tradiciji

Govoreći pre svega o arhetipskim manifestacijama kao kolektivno nesvesnim sadržajima, fenomen *Ladarica* odražava višesimbolički karakter, što zbog kulta predaka i drevnosti koju prevashodno odražavaju u *Virtuelnim ogledalima*, ali i arhetipova *Anime, Majke, Madone, Carice*, kroz fenomenologiju *Duha* i unutrašnje ženske prirode, inkorporiranih u vizuelnu, a potom i vizelno-zvučnu poetsku strukturu. U primitivnim i drevnim kulturama žena je doživljavana kao duhovni izvor života, uz koju se najčešće vezivao princip plodnosti, ali i tajanstvene osobine, ako konsultujemo analitičku psihologiju Karla Junga. Ženski princip otelovljen u Izidi, Ištar i Astarti, kasnije, u hrišćanstvu i u Mariji, nije u vezi samo sa rađanjem, već i sa ponovnim rođenjem u novoj dimenziji svesnosti koja prevazilazi telesnost. Ako se osvrnemo na analizu

karte *Papise* – kao prvosveštenice Tarota, ona bi po Jungu, za muškarca predstavljala veoma visok razvoj arhetipa *Anime*. *Papisa*¹⁰⁶ je ta koja bi simbolizovala arhetipsku figuru koja ga povezuje sa kolektivnim nesvesnim. Za ženu bi mogla da bude visoko diferencirana forma Erosa i ona bi simbolizovala ženstvenost, duhovno razvijeno sopstvo. S obzirom da je ženina priroda ćudljiva, promenljiva kao mesec, što u sloju značenja može da donese život, hranjenje, sušu ili destruktivnu poplavu, što sve zavisi od kaprica Velike Boginje, ženin temperament, kao i boginjin, više je povezan sa ritmom prirode nego sa sistemom logike. Simbolično, žena se poistovećuje sa elementom vode (morem kao kolevkom života). (S. Nikols, 2005)



85. Predstava Eve kao oličenja ženske prirode



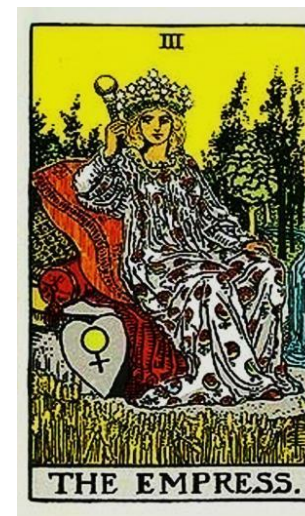
86. Demetra kao boginja prirode



87. Predstava Papise (Madone) kao Velike majke



88. *Snežna kraljica* kao vizibilnost uobrazilje bajkovitog u liku ženske figure sa nadnaravnim svojstvima



89. Tarot karta Carice

¹⁰⁶ S. Nikols, *Jung i tarot, arhetipsko putovanje*: prvosveštenica Tarota. Iako pravi papa Jovan može da vlada brojnim duhovnim i zemaljskim kraljevstvima, on ne može da izvede ovo svakodnevno čudo. Muškarac može da propagira i slavi Božanski Duh, ali samo kroz ženu taj duh dobija oblik. Ona je ta koja je uhvatila božansku iskru u svojoj utrobi, štitila je i hranila i na kraju je iznela u realnost. U njoj se odvija transformacija.

Mistifikovana pojavnost, kroz postepeno pojavljivanje i nestajanje u poljima prozora/ogledala, Ladarica i njihovo mistično pojanje koje se prostire u prostor galerije kao utelovljeni duh, simbolišu tajnu prirodu žene sa svim onim magijskim funkcijama koje joj se pripisuju, a koje se u raznim arhetipskim slikama *Anime* ispoljavaju. Ako se osvrnemo na simboliku *Carice* u Tarotu, kao Velike Majke, Madone, Kraljice Neba i Zemlje, prvi zaključak, s obzirom da se u *Virtuelnim ogledalima* Ladarice pojavljuju zajedno, kao sestre (tri gracije, muze ili boginje), možemo konstatovati da, kad se sestre pojavljuju u mitovima, snovima i bajkama, one često predstavljaju dva ili tri (u zavisnosti koliko ih je) različita aspekta iste porodice ili suštine – u ovom slučaju ženskog principa. Dok *Papisa*, u tumačenju Tarota, predstavlja duhovnu ženskost, *Carica* vlada nad zemaljskim kraljevstvom. Ali, sa druge strane, Caričino zlatno žezlo predstavlja krug zemaljske realnosti na čijem je vrhu krst duha kao sposobnost da poveže nebo i zemlju, duh i telo.

Pošto i arhetipske predstave *Papisa* i *Carica* otelovljavaju ženski princip, (Ladarice u *Virtuelnim ogledalima*), one zajedno kontrolišu četiri ženske tajne: stvaranje, čuvanje, hranjenje i preobražaj. Ova četiri principa ukazuju na božanske osobine kao i majčinske i magijske, koje se u vidu Ladarica, u radu autora, prezentuju u obliku čudesne (oniričke) i onostrane pojavnosti, animističkog i mitskog vizibiliteta, posredstvom predstava neba ili vode, u vidu oblaka ili izvora koji ih skrivaju i otkrivaju, pojačavajući efekat mistifikacije istih. Uspostavljajući komparaciju sa Ladaricama, arhetip *Carice* nas povezuje sa tom novom dimenzijom svesnosti; jer kroz njeno (njihovo) intuitivno razumevanje, pre nego kroz mušku logiku, duh iskače u spoljašnji prostor da se poveže sa nebeskim shvatanjem (recipijentom). Prema Jungu, ovaj arhetip premošćuje prostor između Majke Sveta – kreativne inspiracije i Oca Sveta logike i laboratorije – carstva Cara, gde će njene ideje i intuicije biti uprošćene i testirane. Ona je ta koja nosi seme iz koga će neizostavno izniknuti nova transcendentalna svesnost u kojoj misticizam i nauka, duh i telo, unutrašnje i spoljašnje, mogu da se dožive kao jedan svet. Simbolišući Vile ili Velike Majke¹⁰⁷, Ladarice u *Virtuelnim ogledalima* poseduju

¹⁰⁷ Seli Nikols, *Jung i tarot: Velika Majka nije uvek Dobra Majka*. U bajkama je srećemo kao zlu kraljicu ili okrutnu maćehu koja ljubomorno pokušava da zadrži Pepeljugu da se ne uzdigne iz pepela i sretne svog princa i postane kraljica. U mitovima se pojavljuje kao proždrljiva majka koja jede svoju rođenu decu. Znamo je i kao okrutnu Majku Prirodu koja teži da ponovo poseduje ceo život – čitavu civilizaciju – da je ponovo vrati u njenu primalnu utrobu. (str. 113)

dvojnu prirodu karakterističnu za fenomen *numinoznog* (*čudesnog*): pretenduju sa jedne strane da ukažu na nešto uzvišeno (božansko), pružajući karakter opčinjavajućih vila iz staroslovenske pastorale, a sa druge strane one opet poseduju onu sablasnu i pomalo zastrašujuću stranu njihovog nadčulnog bića, koje ostavlja u celini osećaj onostranog, kao nepoznatog. Kao arhetipski narativ, predstava plesa u ženskom sastavu, simbolički odražava obraćanje prirodi i kosmosu. Zbog ovog magijsko-ritualnog karaktera, plesačice u predstavi Lazarica/Dodola na Balkanu, mogu se poistovetiti sa vilinskim arhetipskim pojavama¹⁰⁸, koje u bajkama i folkloru brojnih evropskih naroda zauzimaju značajnu magijsku ulogu. Lazarice¹⁰⁹ (kao ženski pevački sastav) često u svom repertoaru izvode pesme staroslovenskog nasleđa, namenjene kultu prirode, u kojima se pozivaju vile kao i njihova moć koja će isceliti nevolje i doneti blagodat i urod. Stoga se u ostvarivanju ambijentalne estetike *Virtuelnih ogledala*, kao deo zvučne medijske linije, poentira i mistična višeglasna struktura ženskog lirskog pojanja, doprinoseći oniričnoj atmosferi i karakteru numinoznog.

Ako analiziramo pojavu ženskih likova u *Virtuelnim ogledalima* kroz simbol vode, onda se otvara, prema Seli Nikols, u Jungovom tumačenju, još jedna značajna Tarot karta Zvezde u kojoj se prikazuje žena kao naga figura, ogoljena od svake društvene maske, u otkrivanju svoje osnovne prirode. Pojavljuje se na mestu gde živa voda kolektivnog nesvesnog dodiruje zemlju individualne ljudske stvarnosti, dovodeći u vezu spoljašnje događaje sa unutrašnjim psihičkim stanjem. Sa ove tačke ulazimo i u novu dimenziju razumevanja u okviru koje će nestalnost života biti sagledana sa aspekta večnosti. (S. Nikols, 2005: 327)

¹⁰⁸ Luj Leže, *Slovenska mitologija*: Predstavljene kao lepe žene, večito mlade, obučene u belo ili plavo. Po verovanjima žive u oblacima, na zemlji, u vodi, pa čak i u moru. U oblacima grade dvore, a ima i gorskih vila, naročito na našem balkanskom podneblju. Skupljaju oblake, proizvode buru, čuvaju od grada...Stanuju na zvezdama, jure po šumama, igraju na oblacima, travi i sl. Njihovo pevanje je umilno, a njega mogu razumeti samo oni što su pušteni da uđu u njihovo društvo. Poseduju proročanski dar, leče bolesnike, mogu čak i mrtve uskrsnuti. Izvori koji nose njihova imena, naročito su lekoviti, imaju čudnovata dejstva.

¹⁰⁹ U ovom kontekstu misli se na ženski vokalni sastav koji neguje izvorne i obredne pesme posvećene kultu prirode i plodnosti, a postoje u tradicijama i napevima višeglasnog pojanja brojnih slovenskih naroda. U Srbiji su poznate pod imenom Lazarice, koje vode poreklo iz staroslovenske mitologije, pa su u drugim slovenskim zemljama poznate pod imenom Rusalke, Rusalije, Ljelje, Dodole i slično.



90. Predstava ženskih likova kao vila u staroj, predhrišćanskoj kulturi, u kojoj su bila poštovana ženska božanstva, često puta u liku trojne boginje koja je simbolisala tri aspekta žene i prirode, sa kojom je žena bila izjednačena: prvi aspekt odnosi se na nevinost mlade devojke, zaštitnice šuma, divljih životinja i slobodnog, iskonskog življenja u suživotu sa prirodom. Taj prvi aspekt simbolisan je i fazom mladog meseca, te izražen u likovima grčke boginje Artemide i rimske boginje Diane - zaštitnica lova i vegetacije. Ova mitska slika opstala je i u slovenskom folkloru, u kojoj se ženska figura predstavlja kao više (biožansko) biće.

Otvarajući pitanje večnosti, kao istovremenog stanja prošlog, sadašnjeg i budućeg, sadržanog u arhetipskoj slici deteta koje trči (prolazi) kroz život, u *Virtuelnim ogledalima* ova pojava otvara još jednu intimnu sferu poniranja u sopstveno biće i njegovu težnju za detinjstvom, kao želje za ponovnim uspostavljanjem beskonačnog stanja svesti, jedinstva i mnoštva kao atemporalnog sopstva i u krajnjem cilju ostvarivanjem totaliteta (sveobuhvatnog) i transpersonalnog. U Jungovom tumačenju, motiv deteta predstavlja sliku za neke stvari sopstvenog detinjstva koje smo zaboravili. Pošto se kod Arhetipa, međutim, uvek radi o nekoj slici koja uvek pripada celom čovečanstvu a ne samo pojedincu, to ćemo, možda najbolje formulirati da motiv deteta predpostavlja predušesni aspekt detinjstva kolektivne duše¹¹⁰. (K.G. Jung, 2001)

¹¹⁰ K. Gustav Jung, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*: U psihološkoj stvarnosti je empirijska predstava „dete“ samo izražajno sredstvo, da bi se izrazilo duševno stanje. Zato i mitološka predstava deteta nije izričito nikakva kopija empirijskog „deteta“, već jasno prepoznatljiv simbol kao takav; radi se o božanskom, čudesnom, upravo ne o ljudskom

Budući da pojava dečaka, kao retrospektivnog lika¹¹¹ koji pretrčava kroz prozore – ogledala, projektovanog u usporenoj (slow-motion) tehnici, u *Virtuelnim ogledalima* odražava više aspekata ovog Arhetipa. Pre svega njegovu funkciju stanja prošlosti (kao zaboravljene, potisnute kulevečnosti), zatim kao karakter budućnosti (predskazanja budućih razvoja, odnosno projektovanja potisnute večne i bezgranične slobode u kontekst budućeg, kao težnje za izgubljenim rajem), ali i predstave Arhetipa Božanskog Deteta, kao početnog i konačnog bića kao i bespolnosti anđeoske prirode koju poseduje (simbola jedinstva ličnosti).

Motiv deteta, kako smatra Karl Jung, ne predstavlja samo nešto bivše i odavno prošlo, već takođe nešto sadašnje, što znači da on nije samo ostatak, već sistem koji sada funkcioniše, koji je određen, da na smislen način kompenzuje, odnosno koriguje neizbežne jednostranosti i ekstravagancije svesti. (K.G. Jung, 2001)



91. Tarot karta *Sunca*, kao sjajnog središta, prema kojoj Sunce poseduje inherentne ljudske osobine sa kojima čovek uspostavlja svesnu vezu. Motiv deteta simbolizuje svet sunčanog detinjstva, gde život ne predstavlja izazov koji treba prevazići, već pre iskustvo uživanja. To je svet nevine igre, gde ponovo možemo uhvatiti izgubljenu spontanost naše prirode, otkrivajući unutaraju harmoniju koju smo osećali kao deca pre nego što su nas suprotnosti podelile, odvajajući nas od nas samih.



92. Predstava dečaka kao budućeg vladara na Tarot karti *Točak sreće*, u najuobičajenije m obliku iz rednjeg veka.



93. *Madona sa ljljanima*, Vilijama Bugroa iz 1899. Ova slika prikazuje blaženu Devicu Mariju kako drži malog Isusa, koji i kao dete zauzima autoritarnu pozuru sa raširenim rukama.

detetu, osvedočeno rođenom i odgojenom pod sasvim neobičnim okolnostima. Njegova dela su jednako čudesna ili monstuozna kao i njegova priroda ili njegov telesni sklop. Jedino zahvaljujući ovoj neempirijskoj osobini postoji uopšte neophodnost da se govori o „motivu deteta“. Osim toga mitološko „dete“ takođe je varirano kao Bog, džin, palčić, životinja, itd. što ukazuje na jednu ništa manje nego na racionalnu ili konkretno ljudsku kauzalnost. Isto važi za Arhetipove „oca“ i „majke“ koji su mitološki i, takođe, iracionalni simboli.

¹¹¹ Arhetip koji oživljava osećaj večnosti, slobode i bezgraničnog koji je zaboravljen (potisnut) odrastanjem.



94. Predstava dečaka u *Virtuelnim ogledalima* kao arhetip deteta i večnosti koje objedinjuje početak i kraj u čovekovom biću



Kao stanje prošlosti, dete u *Virtuelnim ogledalima* stvara vezu sa davno zaboravljenim svetom koji je ostao kao trag (sećanje) na davno iščezli život, doživljen, iz ugla percepcije deteta, kao bezgranični prostor u kome se mešaju fiktivni svetovi mašte i imaginacije sa realnošću. S obzirom da poseduje atemporalnu dimenziju večnog stanja svesti, ono se iz ugla autora tumači kao želja za povratkom izgubljenog raja, u kome ono iščezlo u vidu proteklih događaja, kroz funkciju prepoznavanja i traganja za sopstvenim mestom ukotvljenja, biva u *Virtuelnim ogledalima* ponovo oživljeno. Dečak koji prolazi kroz relativno shvaćeno vreme i prostor, gde igra kao kosmička dimenzija ruši granice trajanja i ograničenog, komunicira i povezuje ovaj ograničeni svet pojavnosti sa nevidljivim, nesupstancijalnim, duhovnim svetom u jednu jedinstvenu dimenziju večnog sada. Iz ovog ugla percepcije, motiv deteta je takođe pogodan za gore pomenuta raznovrsna menjanja forme, što se izražava, na primer, zaokrugljenošću, krugom, kuglom ili kvaternitetom kao drugim oblikom celovitosti koja transcendiru svest, koju Jung označava kao

Sopstvo¹¹². (K.G. Jung, 2001) Tako dečak, koji protrčava kroz onostranu dimenziju prozora, prelazeći s jednog kraja istog na drugi i nestaje, ponovo dolazi na početak prvog prozora, nastavljajući krug večnosti, kao simbol Uroborosa¹¹³. To upućuje i na *Dete* kao početno i konačno biće koje simbolizuje pre-svesno i poslesvesno biće čoveka kao nesvesno stanje najranijeg detinjstva i svesti i anticipaciju *per analogiam* i smrti, pa otuda ova predstava izražava sveobuhvatno biće duševne celovitosti.

„Suštinski aspekt motiva deteta jeste element budućnosti. S obzirom da predstavlja potencijalnu budućnost, otuda pojava motiva deteta u psihologiji individue po pravilu znači predskazanje budućih razvoja, iako na prvi pogled izgleda da se radi o retrospektivnom liku. Život je uopšte jedno proticanje i tok u budućnosti, a ne ustava koja zaustavlja i vraća bujicu. S toga ne treba da čudi što su mitski spasitelji tako često božanska deca“, kao u hrišćanstvu predstava malog Hrista, kao deteta bogo-čoveka.¹¹⁴ (K.G. Jung, 2001: 167)

Dečak kao Arhetip božansko-nadljudske prirode i one nadpolne (andeoske), u kojoj predstavlja most između sadašnje svesti kojoj pretili gubljenje korena i prirodne nesvesno-instinktivne celovitosti prošlosti, u *Virtuelnim ogledalima* izražava onaj potisnuti deo ličnosti koji upućuje na neograničenu slobodu volje i uspostavljanja veze svesnih (budnih) i nesvesnih (uspavanih) sadržaja, koji tek u komunikaciji jedni sa drugim dovode do samospoznaje ljudskog bića.

Poimanjem nevidljivog sveta pojavnosti, projektovanih likova, situacija i simbola, u stvarnju različitih oblika, personifikacijkih, alegorijskih ili kosmološko-teističkih vizibiliteta *Virtuelnih ogledala*, mogu se koncipirati, iz ugla Jungove fenomenologije Duha, kao nematerijalne supstance koja se predstavlja kao nosilac psihičkog fenomena bića, odnoseći se na nematerijalnu supstancu ili oblik postojanja koji

¹¹² K.G. Jung, *Psihologija i Alhemija* (paragr. 328 i dalje)

¹¹³ Alhemijski simbol zmije koja živi tako što jede sopstveni rep, simbolišući tako kruženje materije u prostoru.

¹¹⁴ K. Gustav Jung: *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*: „Dete“ ima aspekt, čas više deteta-božanstva, čas više mlađanog junaka. Oba tipa imaju kao zajedničke crte čudesno rođenje, početne sudbine u detinjstvu, napuštenost i ugroženost od strane progonitelja. Bog prema Jungu predstavlja čistu natprirodnost, dok junak, pak, ima ljudsko, ali do granica natprirodnosti, uzdignuto biće (polubožansko). Dok Bog personifikuje kolektivno nesvesno, posebno u svom bliskom odnosu sa simboličnom životinjom, koja još nije integrisana u ljudsko biće, junak obuhvata, zajedno u svoju natprirodnost ljudsko biće i otuda predstavlja sintezu (božanskog, to jest još ne humanizovanog) Nesvesnog i ljudske svesti. On, dakle, znači predskazanje potencijalne individuacije koja se bliži celovitosti.

se na najvišem i najuniverzalnijem nivou naziva „Bog“. Psihička pojava Duha, bez daljeg, ukazuje na to da je ona arhetipske prirode, to jest da fenomen koji se naziva Duh, počiva na postojanju jedne autonomne praslike koja predušno univerzalno postoji u začetku ljudske psihe. Nevidljivost ovog izvora često je naglašena time da se on sastoji samo od jednog autoritativnog glasa koji izriče konačne sudove. (K.G. Jung, 2001) Stoga je to većinom figura jednog starca koji simbolizuje faktor „Duha“ (u *Virtuelnim ogledalima* to su Ladarice kao boginje – majke prirode i Dete kao simbol Boga, i Točak (krug – kolo), kao početak i kraj svih stvari).

Govoreći sa stanovišta poetika vizibilnog Koste Bogdanovića, animističko¹¹⁵ poimanje forme, prvi je korak ka stvaranju i razvijanju slike virtualne realnosti, sa kojom se tokom vekova u svetu uobrazilje razvijala i kultura vizibiliteta i stvaranja tipološke osnove, razlikovanja vrsta uobraziljnog viđenja, premda se one vremenom sve više umnožavaju. (K. Bogdanović, 2007: 38) Obzirom na to da se u *Virtuelnim ogledalima* arhetip božansko-nadljudske prirode ogleda u gotovo svim navedenim arhetipima, ono što ih objedinjuje u opštem poimanju arhetipova kao duševnih sila, jeste pojam pneume¹¹⁶, što najviše odgovara latinskom značenju *spiritual* (duša, duh), princip je nastanka života, a u inteligibilnom značenju, predstavlja princip duhovnosti u ljudskoj misli. Duša je u suštini vizibilno i značenjski povezana sa zemaljskom i materijalnom stvarnošću te slikom prirode i zemlje u značenju Velike Majke, imajući u *Virtuelnim ogledalima* sholističko trojno svojstvo, a to su vegetativno, senzitivno i razumsko, koje se u celokupnoj arhetipskoj slici objedinjuju, povezujući materijalno sa nematerijalnim, ovozemaljsko s onostranim, ljudsko s božanskim i ostalo.

Posmatrajući iz ugla psihologije, forma i način na koji se pojavljuju, komuniciraju, kao i ambijent u kome egzistiraju arhetipske predstave kao umetnička tvorevina, u *Virtuelnim ogledalima* one odražavaju oblik svesti stvaraoaca o sopstvenom Ja. Ako se, prema Todoroviću, vratimo fenomenološkom *aspektu svesti o svome ja* zarad dobijanja uvida u njegove različite manifestacije i poređenja s genetskim psihološkim

¹¹⁵ K. Bogdanović, 2007: Animizam (prema latinskoj reči *anima*, duša) jedan je od najstarijih oblika verovanja u pojedina bića koja su po svojstvima njihovog prepoznavanja izvan i iznad svega poznatog u svetu materijalnog i telesnog. (str. 38)

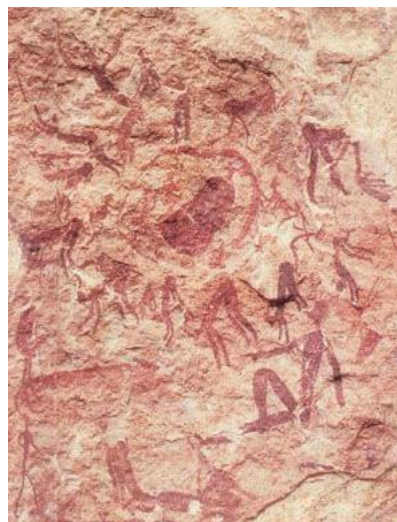
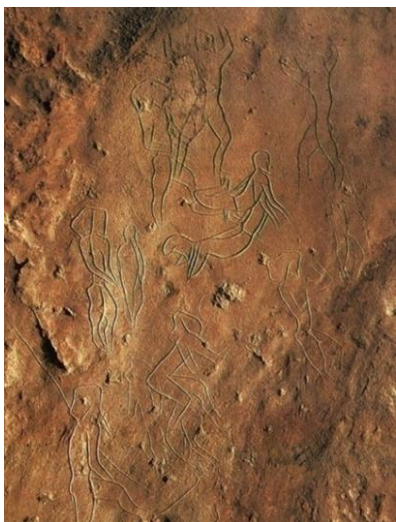
¹¹⁶ K. Bogdanović, 2007: Prema grčkoj reči *pneuma*, što znači dah, vazduh, duh života, duša, razvila se u ranom srednjem veku (Plotin) celovita religijsko-književna oblast *pneumatologija*, koju je naročito prihvatio gnosticizam. Pneuma je postala slikovita predstava daha koji izlazi iz božjih usta. (str. 42)

pristupom, onda su za to najprikladnije četiri Jaspersove formalne oznake: svest o aktivnosti svoga ja, jedinstvenost svoga ja, svest o identitetu i svest o samom sebi nasuprot drugim. (M. Todorović, 2012: 76) U svim ovim oblicima svesti, karakteristično je prisustvo nesvesne dinamike, pa stoga i u doživljaju fenomena *čudesnog* koji se postavlja kao primarna perceptivna spoznaja dela i arhetip koji se ogleda u svim ostalim. Za procenu svih subjektivnih fenomena važno je da li se svest javlja u potpuno jasnoj svesti ili ne. Projekcije, halucinacije, psedohalucinacije, sumanuto doživljavanje i sumanute ideje uvek su, prema Todoroviću, simptomi dubljih procesa u duševnom životu, a ne nekih manifestacija prolazno promenljive svesti.

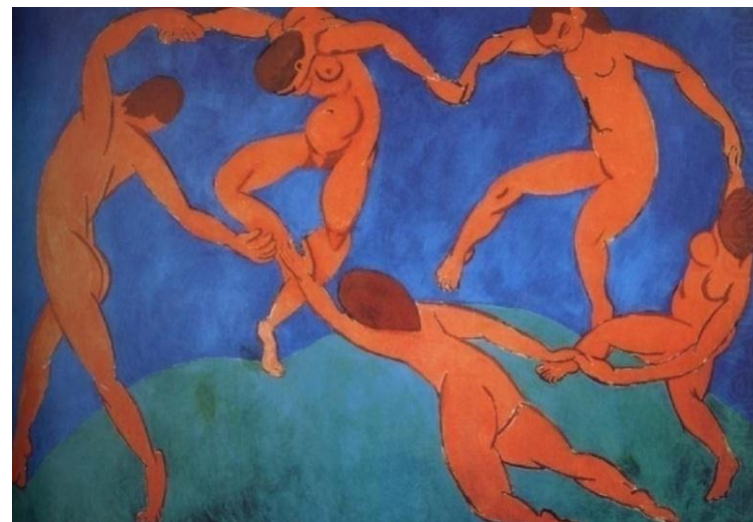
FENOMENOLOŠKI ASPEKTI NARATIVA IGRE

Istražujući kulturološke, likovne, kinetičke i morfološke aspekte plesa kroz etnografsku praksu, uvođenjem folklornog plesnog oblika stvaranja u prostor umetničkog, autor se pozabavio opštim pitanjem interesovanja plesa i muzike u likovnoj (vizuelnoj) umetnosti, radi percipiranja prostorno-vremenskih, sinestezijskih, vizibilno spoznajnih, metafizičkih i drugih aspekata narativa igre u *Virtuelnim ogledalima*. Baveći se prvobitno pitanjem vizuelizacije plesa, odnosno njegovog transponovanja u medij slike, autor polazi od najstarijeg prikaza plesa predstavljenog pećinskim crtežom iz Adaura,¹¹⁷ na Siciliji, poznatim pod nazivom *Ritualni ples* (8000 godina p.n.e.), uočavajući povezanost figura u svojevrsnu arabesku efektnog vizuelnog ritma, što dočarava u očima posmatrača upravo pokret plesača u sveopštem zanosu. Ovakvu vrstu vizuelizacije, prepoznaje u modernom slikarstvu Anrija Matisa (Henri Matisse) koji se često vraćao tematici plesa, koristeći iskustva primitivne umetnosti, kroz slike i kolaže, postižući sirovu energiju i dinamizam pokreta, najsnažnije izraženih na slici *Ples* (1909-1910), koja predstavlja pet figura u zanosu kružne igre.

¹¹⁷ Adaura pećina (Grotta dell'Addaura) kompleks od tri prirodne pećine koji se nalazi na severoistočnoj strani planine Pelegrino u Palermu, na Siciliji. Značaj ovog kompleksa je u zidnim gravirama koje datiraju iz kasnog gravetijena (paralelno sa magdalenijenom) i mezolita.



95. Praistorijski crteži koji predstavljaju ritualno-obredni ples na zidovima pećina u praistorijskom razdoblju istorije na evropskom i afričkom kontinentu.



96. Anri Matis, slika *Ples*, 1909. god.

Ono što je sugestivno delovalo na uvođenje plesnih prizora u ambijent *Virtuelnih ogledala*, bilo je Matisovo izmeštanje plesača u jedan redukovani (virtuelni), uznemirujuće neograničen prostor,¹¹⁸ koji plavetnilo neba pretvara u hipnotišući bezdan, na čijoj se ivici ples odigrava, što je u ovom slučaju uslovalo pojavom putujućih oblaka, vatre ili protičuće vode u pozadini slikovnog prostora prozora-ogledala, koji svojim simboličkim značenjem mistifikuju predstavu i ambijent igre.

¹¹⁸ U jednom intervjuu za *Les Nouvelles* od 12. Aprila 1909. godine, Matis ističe da je u *Plesu* pojednostavljenim sredstvima trebalo dočarati pet figura koje u gotovo ekstatičnom zanosu plešu na vrhu kakvog brežuljka pod otvorenim nebom. Bez ovog objašnjenja, samim posmatranjem platna, bilo bi gotovo nemoguće sa sigurnošću utvrditi konfiguraciju prostora u kom se ples odvija. Ali kada je u pitanju dimenzija prostora, u *Plesu*, za razliku od drugih Matisovih slika, ovde prostor deluje mnogo otvorenije, gde utisak skučenosti potpuno izostaje, a beskrajna dubina plavetnila ostavlja dovoljno prostora za slobodan pokret figura koje plešu. Statičnost plave koja je donekle u funkciji naglašavanja dinamike pokreta figura, na drugoj strani mistifikuje prostor u kojem se ples odvija. (Néret, Gilles, *Henri Matisse*, 2006: 63)



97. Predstave plesa u *Virtuelnim ogledalima* kroz mistifikaciju ambijenta putem različitih narativa.

Odeljujući prikaz plesa od svakodnevnog razumevanja temporalnosti, Matis svojoj slici pruža izvesnu vremensku autonomiju koju bismo mogli shvatiti kao pretpostavku postojanja posebnog vremena likovnog dela na koje se zakoni „realnog vremena“ ne moraju nužno odnositi. Na planu književnosti još je Viktor Šklovski ukazao da je razumevanje vremena u umetničkom delu rezultat konvencija, odnosno da se zakoni vremena u umetničkom ne podudaraju sa zakonima vremena u „realnom životu“. ¹¹⁹ (D. Čalović, 2011) Dočarati protok vremena i zvuka

¹¹⁹ D. Čalović, 2011: Razvoj savremene umetnosti pokazuje da su različiti pristupi u obradi jednako prisutni i u likovnim umetnostima. U kubizmu slikari spajaju različite tačke posmatranja na površini slike, uvodeći vreme-prostor kao novu dimenziju. Ukidanjem jedinstvenog ugla posmatranja i kruženjem pogleda oko predmeta, dolazi i do

predstavlja jedan od najvećih izazova u slikarstvu, u *Virtuelnim ogledalima* jedno novo iskustvo u predstavi plesa kao „momenta večnog zbivanja“. Ipak, kada je reč o prikazima plesa, onda se ovakav zahtev postavlja kao neizostavan. Prikazati ples, ne znači predstaviti figure zaustavljene u pokretu, već uhvatiti onaj momenat u kome je moguće oživeti svu dinamiku kretanja. Tako ostvaren umetnički prikaz može dobiti svu punoću i logičku zaokruženost.

Pored izvesne asocijativne dinamike koju je moguće prepoznati na slici *Ples*, kada govorimo o prostoru, ali i dočaravanju protoka vremena, ono što je i u *Virtuelnim ogledalima* uticalo na izmeštanje figura plesača u drugi (imaginarni) ambijent jeste nemogućnost datiranja, odnosno utvrđivanja doba u kojem se ples odvija, što naglašava neophodnost sagledavanja unutar posebnog vremenskog okvira, definisanog umetnikovom imaginacijom. U tom smislu, intencija autora jeste postizanje svojevrsne mitske dimenzije prostora u koji smešta plesače, naglašavajući time, kako vremensku neodređenost samog dešavanja, tako i postizanje jedne univerzalnosti teme. Drugim rečima, iako je po sredi reč o konkretnom primeru tradicionalnog folklornog plesa, u odnosu na Matisa, gde ples nema oznaku određene epohe ili stila, zapravo se aludira na univerzalnu manifestaciju radosti življenja, koja se u *Virtuelnim ogledalima* naglašava kroz estetiku pokreta, živim koloritom i likovnim momentima na kostimima prilikom okretanja i poskakivanja figura, postižući karakter ekstatičkog. To nije trenutak nekog konkretnog dešavanja određenog svojim trajanjem, već samog plesa kao dešavanja koje tu radost (impuls) života nagoveštava.

njegovog razlaganja, te transformisanja samog prostora unutar kojeg se nalazi. Nepodudarnost između sistema slike i sistema posmatrača posledica je stava da svaki sistem ima sopstveno vreme i sopstveni prostor, kao što je i u slučaju sistema slika-objekata, video sadržaja, emitovanog plesa, i recipijenta koji pristupa pretpostavljenom prostoru-vremenu u okviru izloženog umetničkog materijala. Za razliku od futurizma, gde se kubistički postupak kruženja oko predmeta zamenjuje aktiviranjem unutrašnje energije predmeta, njegovim ubrzavanjem, umnožavanjem i deformisanjem u prostoru, tako se, kao i u pogledu poigravanja šara na zatalasanim folklornim kostimima, emitovanim prilikom brzog okretanja tokom izvođenja plesa, delovi jednog stapaju sa drugim, prepliću i prožimaju, kreću od detalja ka totalitetu, upravo zahvaljujući tendenciji da se dinamizam spoljnog sveta unese u sliku. (str. 157)



98. Tradicionalni ples *drmeš* iz Hrvatske Posavine kao motiv plesnog virtuoziteta i ekstaze.



99. Vizuelizacija plesa u dimenziji mitskog; autorska slika *Večna igra*, ulje na platnu, dim. 120x120cm, 2014.

S obzirom da na slikama-prozorima, dominira narodna virtuoзна igra *drmeš*¹²⁰, posavsko-moslavačkog lokaliteta, panonskih zona središnje Hrvatske, prema kriterijumima autentičnosti, estetike, postojanosti i međusobne plesne različitosti, u kojoj se postiže svojevrsna plesna

¹²⁰ Igra *drmeš* se prostire na šire područje središnje i severo-zapadne (kajkavske) republike Hrvatske. Prestavlja nesumnjivo autohtoni hrvatski narodni ples, jedan od simbola ove tradicijske plesne kulture. Izvorne i reproduktivne folklorne skupine redovno ga izvode na javnim nastupima, folklornim je koreografijama stalno nadahnuće, uvršten je u pedagoške programe i još uvek se s velikim zanosom pleše na svadbama i sličnim proslavama. Najzastupljeniji u regijama kajkavske Posavine, Moslavine, Turopolja, Pokuplja, Prigorja, Hrvatskog Zagorja, kajkavske Podravine, nešto manje u sličnim oblicima i drugim nazivima prisutan i u Slavoniji, Baniji, Kordunu i drugim krajevima. Karakteriše ga vešta i brza igračka sposobnost, s obzirom da u narodnim plesovima predstavlja završnicu koja je uvek u 2/8 taktu, koja se izvodi u brzom tempu radi postizanja vizuelne virtuoznosti, kako u brzom pokretu nogu, tako i u manifestaciji plisiranih ženskih suknji, koje se prilikom okretanja otvaraju u vidu lepeze ili cveta, pokazujući raskoš u izvezenim ornamentima, ali i metafizički kvalitet, jer se uspostavlja jedna vrsta apstrahovane forme u brzini u kojoj se najčešće crvene i bele boje izmešaju i stapaju u jednu. Ono što u osnovi čini morfologiju ovoga plesa, jeste izdvajanje dve plesne figure tokom izvođenja, usklađenog s plesnim senzibilitetom određenog kraja. U prvoj plesnoj figuri *drmeša* plesači se drmaju ili pripremaju za vrtanju, dok se u drugoj intenzivno vrte. Drmanje se postiže naglašenim opuštanjem i zatezanjem

dinamika, ali i odnos plesnih figura i prostora sa kojima autor manipuliše u kasnijem montažnom radu, ova igra u *Virtuelnim ogledalima* poseduje jedno snažno dinamičko svojstvo. Nije zaustavljena u vremenu, već mnogo pre, svojim odvijanjem ukazuje na bespovratan protok vremena. Ciklično kretanje Matisovih plesača u komparaciji sa igračima *drmeša* (gde se podrazumeva forma zatvorenog kruga-cveta), odaje utisak da igra, kao zbivanje, nema ni početka ni kraja. Kako nijednim detaljem Matis ne nagoveštava da će se ples okončati, u ovom slučaju to je postignuto projektovanjem *drmeša* u kružnoj formaciji brzog okretanja, koja igru upravo čini posebnom, kao da se odvija bez okončanja. Skupa gledano, ideja nije da se prikaže ples sa određenim trajanjem, linearno, već predstavom plesa pokrenutog samim muzičkim zanosom i onom iskonskom čovekovom potrebom da kroz pokret izrazi svoja osećanja.

Posmatrajući ciklično kretanje figura, posmatrač ne stiče utisak zaustavljenosti trenutka ili konačnosti plesa koji se u prozorima-ogledalima odvija, što zbog postepenog pojavljivanja i nestajanja, ali i prelaženja plesača iz jednog u drugi prozor u kontinuitetu. Ne može utvrditi trenutak kad je ples započet, već naprotiv, stiče utisak večnog okretanja (trajanja), kao da je ples oduvek bio tu, u nekoj vrsti duhovne egzistencije. Odeljujući prikaz plesa od svakodnevnog razumevanja temporalnosti, Matis svojoj slici daje izvesnu vremensku autonomiju, što i na primeru *Virtuelnih ogledala* možemo shvatiti kao pretpostavku postojanja posebnog vremena umetničkog dela na koje se zakoni „realnog vremena“ ne moraju nužno odnositi.

Jedan primer slike koja je autora inspirisala upravo u otkrivanju mističnog momenta u atomsferi prostora u kome se odvija jedan tradicionalni norveški ples, ali i u samom zanosu istog, jeste *The Barndance* iz 1895. godine, norveškog simboliste Halfdana Egedijusa (Halfdan Egedius), koji se na svojim platnima bavio temama iz seoskog života i okruženja, pre svega motivom narodnog plesa, izraženog, između ostalog i na slici *Spill og dance* iz 1896. godine.

kolena na punim stopalima u različitim plesnim ritmovima. Kako se izvodi u formaciji zatvorenog kruga, u kolu, u četvorkama, trojkama i plesnom paru, pri izvođenju, plesači se obično, međusobno drže za ruke, unakrst iza leđa, levom rukom preko desne, uglavnom zbog toga što se izvođenje vrtnje odvija u smeru kazaljke na satu, pa se takvom rukohvatu i tokom brzog okretanja omogućuje vrlo uspešno suprotstavljanje snažnoj centrifugalnoj sili, lakše ujednačava korak, održava plesačka kompaktnost, kao i uravnoteženost i prostorna fiksiranost. (vidi: G. Knežević, 2009: 7-23)



100. Ulja na platnu *The Barndance* (1895) i *Spill og dance* (1896), norveškog slikara, simboliste Halfdana Egedijusa koje ekspresivno prikazuju trenutak zanosu i ekstaze u izvođenju plesa i muzike.



101. Autorski rad *Otisak igre*, ulje na platnu, dim. 70x120cm, 2009.

Ono što je na ovim platnima sugestivno delovalo na autora da folklorne plesače smesti u polja svojih prozora-ogledala, pre svega je utisak koji slike Egedijusa ostavljaju na posmatrača lirizmom scene koja se izdvaja na pomalo snoviđajan način iz suvog realističnog okruženja, gde slikar posebnim, prigušenim svetlom, kao i zatamnjenjem okolnog prostora igrača, pojačava intimističku atmosferu predstave. Tako akcent pada upravo na trenutak u kome se zbiva ples i muzika, izmeštanjem igrača (svirača) iz realnog ambijenta seoske kuće, specifičnim scenskim osvetljenjem, u posebni ekstatički mizanscen. Takvu vrstu scenskog pristupa autor ostvaruje kao poseban mitski ambijent u vidu virtuelne predstave zbivanja na drugoj strani ogledala (prozora), što polje slike upravo, transponovanjem u drugo (imaginarno) stanje stvari, čini „nedodirljivim“, tojest, zatvorenim u polje virtuelnog prostora slike (prozora), na kojoj se, poput astralne projekcije ili sna, odvija prizor.

Prema hrvatskom folkloristi i publicisti u sferi etnokoreografije, Goranu Kneževiću, ples se percipira kao usklađeno gibanje tela u prostoru i vremenu i ubraja se u područje kreativnog ljudskog izražavanja. To je poseban trenutak u kome je telo instrument kojim rukovode emotivni i duhovni centri čoveka. Narodni ples, nastao kao psihofizička, sociološka i estetska potreba čoveka, oblikovan je kolektivnom svešću

ljudi određenog kraja. Spontana konverzija individualnog u grupno određuje narodni ples kao grupno umetničko izražavanje koje krasi sklad različitosti, prirodnost pokreta, kolektivitet duha i energije. Autentičnost, originalnost, duhovnost i estetičnost je upravo ono što narodnom plesu daje vrednost nacionalnog i umetničkog dobra.“(G.Knežević, 2005) Ako postavimo pitanje konteksta narodnog plesa, odnosno njegovog izvođenja, koji ga, pored strukture i stila, takođe, u bitnome određuje, može se reći da ga predstavlja sve ono što čini izvedbu: i okruženje i učesnici i posmatrači. Upravo okruženje podrazumeva i geografske, klimatske, društvene, kulturne i političke uslove u kojima je određen ples nastao i zaživeo u određenom području i zajednici, a samim tim uticao i na plesne funkcije ljudi određenog kraja. Iako nije stvoren za izvođenje na sceni, jer je već postojao u prirodnom okruženju kao spontana tvorevina naroda, narodni ples doživljava značajnu promenu u duhovnom smislu, prenošenjem istog iz svog autentičnog okruženja na scenu, jer mu time, prema Kneževiću, pridodajemo novu, scensku vrednost. U skladu sa ovim, izvođenje arhaičnih i obrednih kola i plesova koji poseduju dublji duhovni smisao i sadržaj, zahtevaju i potpunu predanost i uživiljenost izvođača u stvaranju celovitog plesnog događaja, pa otuda dolazi i pitanje scene, kao novog ambijenta u kome ples kao vizuelno-zvučno-kinetičko delo, sa izraženom dramskom kulminacijom, treba publiku da, izvan uobičajenog i svakidašnjeg, uvede u stanje estetičke kontemplacije i transcendencije, čime folklorni ples dobija i kontekst umetničkog, a izvođenje na sceni ostvaruje teatarski i performativni kvalitet.

Istražujući širi plesni prostor južnoslovenskog podneblja,¹²¹ od veselih i raspevanih kola panonske nizije, gromovitih planinskih kola Balkana, do elegantnih i profinjenih mediteranskih plesova Jadranske zone, u fenomenološko-estetskom smislu najizraženije su zaokupili interesovanje autora, pre svega o plesu kao jednoj uzvišenoj i izvanvremenskoj tvorevini, ekstatični i virtuozni *drmeši* i obredne igre središnje Hrvatske¹²². Unutar samo ove plesne sredine, koja obuhvata nekoliko manjih regija (Moslavina, Hrvatska Posavina, Turopolje, Pokuplje), postoji

¹²¹ Pod pojmom podneblja, autor podrazumeva širi pojas u okviru južnoslovenske regije, uključujući lokalitete bivših SFRJ republika, a pripadaju u folklornom smislu panonskoj, dinarskoj, alpskoj, mediteranskoj i drugim plesnim zonama.

¹²² Ovaj geografski prostor obuhvata peripanonsko područje Hrvatske koje se proteže između panonse zone (Slavonije) na istoku, planine Medvednice, Hrvatskog Zagorja i žumberačke gore na severoistoku, Međimurja i Podravine na severu i granice sa republikom Bosnom i Hercegovinom na jugu, obuhvatajući prostor dolina reka Save,

čitava lepeza u bogatstvu plesnih, pevačkih, vizuelno-estetskih, motivskih, simboličkih, pokretno-perceptivnih i drugih karakteristika ovog uzorka etnološke umetnosti, koja se može zapaziti gotovo između dva susedna sela¹²³.

Naime, koreografija *Posavskih plesova*¹²⁴ sa kojom se autor prvobitno susreo u izvedbi hrvatskog nacionalnog ansambla *Lado*, inspirisala je, kako u vizuelnom, tako i u muzičkom smislu, po izraženom lirskom, poetskom i arhaičnom staroslovenskom duhu, ali i raznovrsnim obeležjima i sličnostima folklornog nasleđa drugih slovenskih naroda: Rusa, Bugara, Ukrajinaca, Slovaka i ostalih, u kojima je ukorenjena drevana slika staroslovenskog mita, kroz ritual, obredni ples, izvorno pojanje i narodna predanja. Posebno izražena i do najsitnijih detalja kostimizirana ženska figura ovog podneblja, u mnogom je asocijala na brojna kulturna nasleđa i univerzalne obrasce, a kao takva, pružila autoru i mogućnost njenog višestrukog arhetipskog interpretiranja, otkrivanja različitih vizibiliteta, kroz poistovećivanje sa natprirodnim, božanskim, floralnim ili zoomorfnim – u najširem smislu sa uzvišenim, koje se pojavljuje, kako kroz lutkarski izraz folklorne maske, kostim, a najviše tokom postizanja ekstatičko-virtuoznog zanosa u plesnom izvođenju. To je pružilo i mogućnost jednog komparativnog i transkulturnog sagledavanja u odnosu na druge tradicije, plesne formacije i folklorne fenomene i prakse izvanevropskih kultura, posebno dalekoistočnih.

Krapine, Bednje, Gline, Kupe, Lonje, Česme i Ilove, kao i planina Kalnik, Bilogore, Psunja, Vukomeričke gorice, Zrinjske, Petrove i Moslavačke gore. U ovaj geografski prostor spadaju i manje regije u Hrvatskoj: Prigorje, Turopolje, Pokuplje, Banovina, Moslavina i Posavina.

¹²³ Goran Knežević, *Srebrna kola, zlaten kotač*: Od 15. do 20. veka na ovim prostorima događale su se vrlo česte migracije stanovništva usled čega su se pojedini narodni plesovi iz jednog kraja udomačili i postali deo plesne tradicije u drugom kraju. Zanimljivo je da su se tako novopridošli narodni plesovi vrlo brzo plesno, stilski i muzički oblikovali u skladu sa senzibilitetom i ukusom žitelja novog okruženja i tako postali deo njihove tradicije. Tako imamo slučajeva da se *drmeš* izvodi i u dinarskim krajevima, kao i poneka dinarska kola koja su zalutala u ravničarske krajeve i sl. (str. 15)

¹²⁴ Posavski plesovi, koji prikazuju pesme i plesove Posavine koja u užem smislu obuhvata regiju jugoistočno od Zagreba, kraj kojim teku brojne reke, a koji je kroz istoriju dugo bio na razmeđu dva sveta: panonskog (austro-ugarskog) i balkanskog (turskog), gde je upravo tu, kod Siska, trajno zaustavljeno tursko nadiranje u Evropu. Iz tog kraja potiče i jedan od najlepših i najvirtuoznijih, nekada jugoslovenskih, danas hrvatskih plesova koji su se preneli i razvijali i u okolnim regijama Posavine, kao što je susedna Moslavina, Bilogora, Zapadna Slavonija, Turopolje, Pokuplje i Banija. Koreografija obuhvata najčešće plesane ali i pevane plesove ovog kraja: *Staro sito*, *Dučec* i *Drmeš*. Naizgled jednostavna ova koreografija pokazuje bogatstvo slovenske folklorne baštine, ali i razvijenost folklornog stvaralaštva kao posebnog vida muzičko-scenske umetnosti. Posavski plesovi su nekada u EX Jugoslaviji bili sastavni deo plesnog folkloru jugoslovenskih nacionalnih ansambala, među kojima su prvenci bili zagrebački Lado, beogradsko Kolo i makedonski Tanec.

Ples *dremš*, kao i *šetano posavsko* (ili *moslavačko*) *kolo*, plesovi koji u svojoj prirodi poseduju i karakter obrednog¹²⁵ i narodnog i stilskog, u kojima dolazi do mimetičkog karaktera, poistovećivanja s prirodom, ritualno-magijskim, ali i izmeštanjem iz realnog u virtuelni prostor, poslužili su autoru kao gotova poetska građa koja u *Virtuelnim ogledalima* izražava život i biće u njegovom ontološkom značenju i poimanju. Virtuoznost i morfologija plesa *drmeš*, koji simulira točak,¹²⁶ cvet, vir ili ringišpil u kome se sve utapa, sjedinjuje i u kretanju nestaje, tojest, postaje nevidljivo ono što je vidljivo u statičnom momentu (figura plesača, boja i šara u kružnoj formaciji), posredstvom brzine plesa, nestaju u svojoj prvobitnoj liniji i obliku, „levitiraju“, neposredno gradeći jednu apstrahovanu sliku u kojoj se svetlost, boja, delovi nošnje i pokreti plesača, pretaču i stapaju u jedan vizuelni kosmološki fenomen.

U osnovnom i najširem sagledavanja slovenskog folkloru, mogu se zapaziti tri osnovne boje koje ga konstituišu, a odražavaju univerzalnu simboliku prirode i života. U osnovi je pre svega *bela* koja se javlja kao svetlost, rođenje i vezuje uz detinjstvo, *crvena* kao boja ljubavi, zrelosti i života i *crna* kao starost, tuga i smrt, čineći skupa život protkan svim njegovim manifestacijama, koje se očituju putem igre kao univerzalnog kosmičkog principa, u kojoj se sve tri boje „sabiraju i mešaju“. U skladu sa tim, uz decu, kao i uz starije osobe, najčešće se vezuje bela, ne samo kao boja rođenja i detinjstva, već i kao boja čistoće, vere, smiraja, večnosti, suprotno mladenačkom i srednjem životnom dobu, koje karakteriše život u punoj snazi i cvetanju, oličen u dominaciji jakih boja koje slave život, najčešće crvenim, purpurnim, zelenim, oranž i drugim jarkim bojama, koje simbolički podražavaju prirodu, proleće, radost, doprinoseći posebnim vizuelnim doživljajima plesa. Iako su male

¹²⁵ Poimajući obrednu igru, kao specifičnu grupu orskih igara koje se izvode u posebnim prilikama, koje predstavljaju sastavni deo obreda životnog i godišnjeg ciklusa, prema tumačenju etnokoreologa Olivera Vasić, bitno je vreme i mesto njihovog izvođenja, s obzirom da je svaka od njih vezana za deo u godini u kome se izvode, odnosno igre koje označavaju početak ili kraj tih perioda, deo dana uz koji se vezuju, ali i važnost mesta: oko ognjišta, kuće, groba, određene ličnosti ili oko posebnog predmeta; posvećenog drveta, vatre, raskršća itd. Upravo poruke koje su se iskazivale kroz ovu vrstu igre, Olivera Vasić ih svrstava u nekoliko grupa: kao odbrane od onostranog, obraćanje precima, iskazivanje želje i oblikovanje prostora obredne radnje. (Vidi: O. Vasić, 2004)

¹²⁶ U *Virtuelnim ogledalima*, krug, predstavljen kolom, cvetom, točkom vretena ili nekim drugim kružnim simbolima, istaknut je kao najuniverzalniji kosmološki simbol. U slovenskoj tradiciji neizostavna je prostorna formacija, pa se može reći da je „kolo“ kao sveprisutan folklorni ples predstavljalo, između ritualnog, i malu sociološku insituciju gde je svako mogao učestvovati i gde nije bilo razlike prema imovinskom, verskom ili društvenom statusu. U kolu se ostvarivao lakši kontakt mladih, slobodno su se pevale pesme različitog sadržaja, neretko i provokativnog, iznosila se najlepša narodna odeća, a stariji su budnim okom nadgledali ponašanje sinova i kćeri dok su deca sa strane oponašala plesače.

razlike u detaljima tradicionalnih kostima Moslavine i Hrvatske Posavine¹²⁷ kao panonskih plesnih zona, njihovo prepoznatljivo obeležje manifestuju plisirane lanene suknje i široki rukavi košulja bele boje, izvezenih prožetim svilenim ukrasima, najčešće crvenim geometrijskim ili cvetnim motivima, dugim cvetnim mašnama (trakama) oko struka, često prisutnim i na devojačkim pletenicama.



102. Najzastupljenije boje u folkloru slovenskih naroda koje simbolički izražavaju život u svim njegovim manifestacijama, od rađanja do smrti.

Obzirom da koreografija Posavine, koju autor primarno istražuje¹²⁸, poseduje, kako po prostornoj formaciji, folklornom kostimu i plesnim figurama, upravo karakter obrednog, kao najstarijeg plesnog nasleđa koja neretko datiraju iz predhrišćanskih vremena kada su se ljudi

¹²⁷ Moslavačko-posavska regija predstavlja jednu folklornu celinu panonske plesne zone izražene u karakterističnim okretnim, titravim i virtuoznim plesovima, jasnih, najčešće lanenih belo-crvenih cvetnih ženskih nošnji, u kojima postoji više tipova u odnosu na ornament, detalj i nakit, a koja se razlikuje od sela do sela. Načelno, Posavinu karakterišu više bele nošnje sa crvenim geometrijskim šarama, dok su u Moslavini više zastupljeni cvetni ornamenti (što nije uvek slučaj), najčešće predstave ruže, koje nekada imaju i više bliskih purpurnih, crvenih, oranž i ružičastih tonova u vezu. Jedna od bitnih razlika jeste što je na Posavkama oglašljive karakteriše ukrasna mašna koja je fiksirana za razliku od Moslavine, gde je ona po prilično slobodna, pa ima i bitnu funkciju u plesu, da podrhtava u vidu leptirovog leta, što doprinosi titravosti u izvođenju plesova Moslavine. Sa druge strane, u Posavini se u kostimiranju devojaka praktikuju duge puštene pletenice ukrašene dugim crvenim trakama koje se prilikom *drmeša* viore, pojačavajući na svojevrsni način simbol točka (ringišpila), dok su u Moslavini kose skupljene u punđu sa dodatkom cvetnih ukrasa. Muške nošnje su, za razliku od ženskih dosta pojednostavljene, koje čine duge široke lanene pantalone (tzv. gaće) i košulje koje na rubovima, kao i ženske nošnje završavaju čipkom ili šlingerajom. Razlika koja može da bude, a i ne mora, između muške posavske i moslavačke nošnje, jesu prsluci (lajbeci), koji su u Posavini i jugo-zapadnoj Moslavini najčešće crveni, dok su na severnim krajevima Moslavine, kao na primer u selu Obreška, crni. Na glavama uglavnom nose crne šešire sa zataknutim cvetom. Iako, u celini, Moslavina, kao i Kajkavska Posavina čine rubno područje panonske zone i alpskih krajeva Hrvatske, zajedno sa Turopoljem i Pokupljem, čine jednu folklornu, plesno-pevačku celinu, pa stoga spadaju i u središnju Hrvatsku, koja zbog uticaja alpske zone sa severozapadnog dela Zemlje, poseduju i svoju specifičnost u muzičkim izvedbama, dominaciji violina kao vodećih instrumenata, bez kojih je *drmeš* u ovim krajevima gotovo nezamisliv u odnosu na tamburu koja je karakteristična više u panonskoj zoni (Slavonija, Baranja, Srem itd.)

kroz plesanje poistovećivali ili povezivali s nadnaravnim pojavama i božanstvima. U tim plesovima, kao na ovom konkretnom primeru, sadržana je ogromna iskonska duhovna i emocionalna snaga jer su u to doba¹²⁹ čovek i priroda bili čvrsto povezani, usled čega se ova vrsta plesa izvodila na posebnim mestima, kao što su raskršća, reke, potoci, proplanci i slično, ali i u posebnim prilikama kao što su i veliki hrišćanski praznici (Božić, Đurđevdan (Jurjevo), Krstovdan, Ivanjdan, Duhovi i druga). (G. Knežević, 2005)



103. Primer obrednog kola – *dučeca* (*kozatuša*), zasnovanog na poskakivanju



104. Primer obrednog *šetanog kola* iz Hrvatske Posavine



105. Primer zatvorenog kola *drmeša* koji se izvodi pretežno brzo

¹²⁸ Koreografija Moslavine je jedna od mlađih koreografija, jer predstavlja sličnu plesno-pevačku strukturu kao Posavina, pa je višegodišnjim radom i etnološkim istraživanjem izdvojena u zasebnu folklornu celinu. Od 2009. godine postavljena je zvanično i na repertoar nacionalnog hrvatskog ansambla *Lado*. Nešto veće razlike su izražene na području severozapadne Moslavine, za razliku od južne koja je u direktnom kontaktu sa folklornom zaostavštinom Posavske regije. Tako da je za koreografiju Moslavine u izvođenju ansambla *Lado* uzeta tzv. bela i crvena (misli se na boje koje dominiraju na narodnoj nošnji) Moslavina iz severozapadnog dela ove regije, s obzirom da je koreografiju postavila Valentina Šepak Molnar koja potiče upravo iz ovog dela Moslavine, jer je autentičnija od južne koja se takođe izvodi od strane manje značajnijih ansambala u tom regionu.

¹²⁹ Pretpostavlja se na vremena predhrišćanstva, iz kojih se i u srednjevekovno hrišćansko, i kasnije u moderno doba staroslovenski obredi i rituali preneli kao tradicija kroz folklor.

Repertoar *posavskih plesova* započinje izvornom pesmom lirsko-obrednog karaktera, razboritim višeglasjem u ženskom sastavu, svojstvenim ovom delu slovenske tradicije. Ostvarujući mitsko-alegorijski karakter melodičnošću, kao i drevnim napevima kojima se „ladarice“ obraćaju višim silama, bogovima ili prirodi, isti služe da pomognu u boljem plodu i urodu, zdravlju, sreći ili samom veličanju rodnog kraja, zemlje, drveta, reke ili voljene osobe, zbog čega je u ovim pesmama često prisutna i arhaična staroslovenska reč *lado*, kao pripev obrednih pesmama. Predstavljajući sinonim za nešto dobro, drago, ili milo, najčešće u jurjevskim običajima¹³⁰ posvećenim proleću, ovim pripevom slavi se buđenje prirode, uspešan rod i plod (posebno lan),¹³¹ naslućujući istim i kroz isti nebesku (božansku) snagu i blagodarnost. Zbog toga se i pesme posvećene prirodi i plodnosti, kao grupa obrednih pesama, u ovim krajevima nazivaju i *ladarske*.¹³² Nakon uvodne pesme, nastupa i devojačko kolo kome se pridružuju i muškarci, predstavljajući uvertiru u ono što se zove zaplet ili vrhunac radnje, krunisan virtuosnim *drmešom*. Kola koja započinju devojke uz instrumenatalnu pratnju¹³³, u različitim prostornim formacijama kao što je otvoreno ili krivolinijsko (zmijoliko, vijano) kolo, a koje tokom plesa postaje i zatvoreno, pruža mogućnost mladićima i devojka da tokom igranja u kolu biraju svog para sa kojim će nastaviti tzv. *parovne plesove*.¹³⁴ Često se nakon kola pleše obredni posavski *dućec* ili moslavački *kozatuš*, zasnovan na

¹³⁰ Jurjevski običaji vode poreklo od paganske (staroslovenske) vere, koji su u okviru ovog religijsko-tradicionalnog nasleđa postali katolički praznik, koji slavi sv. Jurja (u Srbiji Đurđevdan), kao božanstva koji se vezuje uz dolazak i slavljenje proleća.

¹³¹ Lan je često opevan u posavskim i moslavačkim pesmama, jer se uzgajao u ovim područjima, od kojeg su žene, obradom, tkale odela, pa se otuda ovoj biljci kroz pesmu zahvaljivalo na darovima, što upućuje na staroslovenski (paganski) običaj.

¹³² M. Dragić, *Ladarice, kraljice i dodole u hrvatskoj tradicijskoj kulturi i slavenskom kontekstu*: Ladarski, kraljički i dodolski obredi i pjesme podrijetlo su baštine iz drevnih mnogobožackih vremena. Mnogostruke su sličnosti tih hrvatskih obreda s obredima drugih slavenskih naroda, u njima se opažaju i utjecaji baltičkih, germanskih, romanskih i drugih naroda. Ti obredi pripadaju magijskim obredima, a neki od njih imaju apotropijski i panspermijski karakter. U tim su obredima najčešće kulturni voda i zemlja. Lado je najčešće spominjano božanstvo u obredima i pjesmama slavenskih naroda. U slavenskoj je mitologiji Lada božica proleća, ljepote i mladosti. U nekim je kraljičkim pjesmama pripjev ljeljo – prema Ladinom sinu Ljelju koji je u slavenskoj mitologiji bog ljubavi. U dodolskim ophodima opaža se kult vrhovnoga slavenskog božanstva Peruna. Obrede prate usmene lirske obredne pjesme. Funkcija im je estetska i životna. Raznovrsni su motivi tih pjesama. Što su pjesme starije u njima su prisutni mitski motivi. Neke su pjesme kod Hrvata kristijanizirane. To se najviše opaža u kraljičkim pjesmama.

¹³³ Najčešće tambure i violine, nekada i stariji narodni instrumenti: frule, gajde, dude, udaraljke i ostalo.

¹³⁴ U većini izvedbi posavskih plesova, kao uvodno kolo igraju žene u parovima, jedne iza drugih, gde prvi par podiže ruke i omogućava ostalim parovima da se između njih provuku, čime se postiže i neka vrsta mitske, vilinske dimenzije, jer devojke pri tome prostorno formiraju i zmijoliki oblik ili osmicu.

vertikali plesa, izražen skokovitim otiskivanjem nogu o pod koje nosi poreklo iz paganske kulture gde se verovalo da će seme imati bolji urod ako se zemlja dobro izgazi. Podražavajući prirodu, formama kao što je tzv. *Staro sito i korito*, na gotovo pantomimičarski način u paru mladića i devojke, oponaša se, u repetitiji, prosejavanje brašna kroz sito koje simbolizuje plod, spajanjem muškog i ženskog elementa. Završnim *drmešom*, u kome dolazi do izražaja i najdinamičnija igračka sposobnost i ekstaza,¹³⁵ veštiji plesači udružuju se u jedan kulminativni točak ili „ringišpil“, započinjući takozvanu „vrtnju“, određenu pojačanom brzinom, 2/8 takta, najčešće odskočnim koracima u krug,¹³⁶ postizujući najuzvišeniji momenat celokupne plesne izvedbe, posebnu lepotu kostima, ali i metafizički karakter koji pruža ovoj vizuelizaciji jedan višedimenzionalan i nadčulan momenat. U svakom slučaju oneobičenost pojavnog, izraženog u vibrirajućoj kružnici nabijenoj energijom, dinamikom i lepršavošću pokreta, kao i lepezastim suknjama koje se otvaraju, doprinosi plesnom zanosu *drmeša*, ostvarujući fenomen *čudesnog*.



106. Kulminativni ples *drmeš* u kome dolazi do izražaja igračka sposobnost plesačka i virtuoznost prilikom brzog okretanja, postizujući gotovo metafizički karakter.

¹³⁵ U intervjuu sa starijim ženama, članicama kud-a Obreška, saznao sam da su nekada samo sposobni, okretni igrači, zapravo virtuozi mogli da plesu u *drmešu*, jer je jako zahtevan ples i tražio je isključivo vešte igrače koji će moći da isprate tzv. vrtnju u plesu, tojest, brzo okretanje u krug, u kojoj su morali svi oni koji se drže za ruke i bukvalno trče ili poskakuju u krug, u zavisnosti od više različitih varijanti izvođenja *drmeša*, morali da budu ujednačeni i okretni. Dovoljno bi bilo da jedan od njih posustane ili se spotakne, i da time poremeti ostale učesnike, a ponekad je to dovodilo i do padova i povreda. Primereno različitim godinama, *drmeš* plešu i stariji, ali sa obe noge na zemlji, dok mlađi, radi bolje sposobnosti odskoka i pokretljivosti nogu, plešu *drmeš* sa jedne noge na drugu.

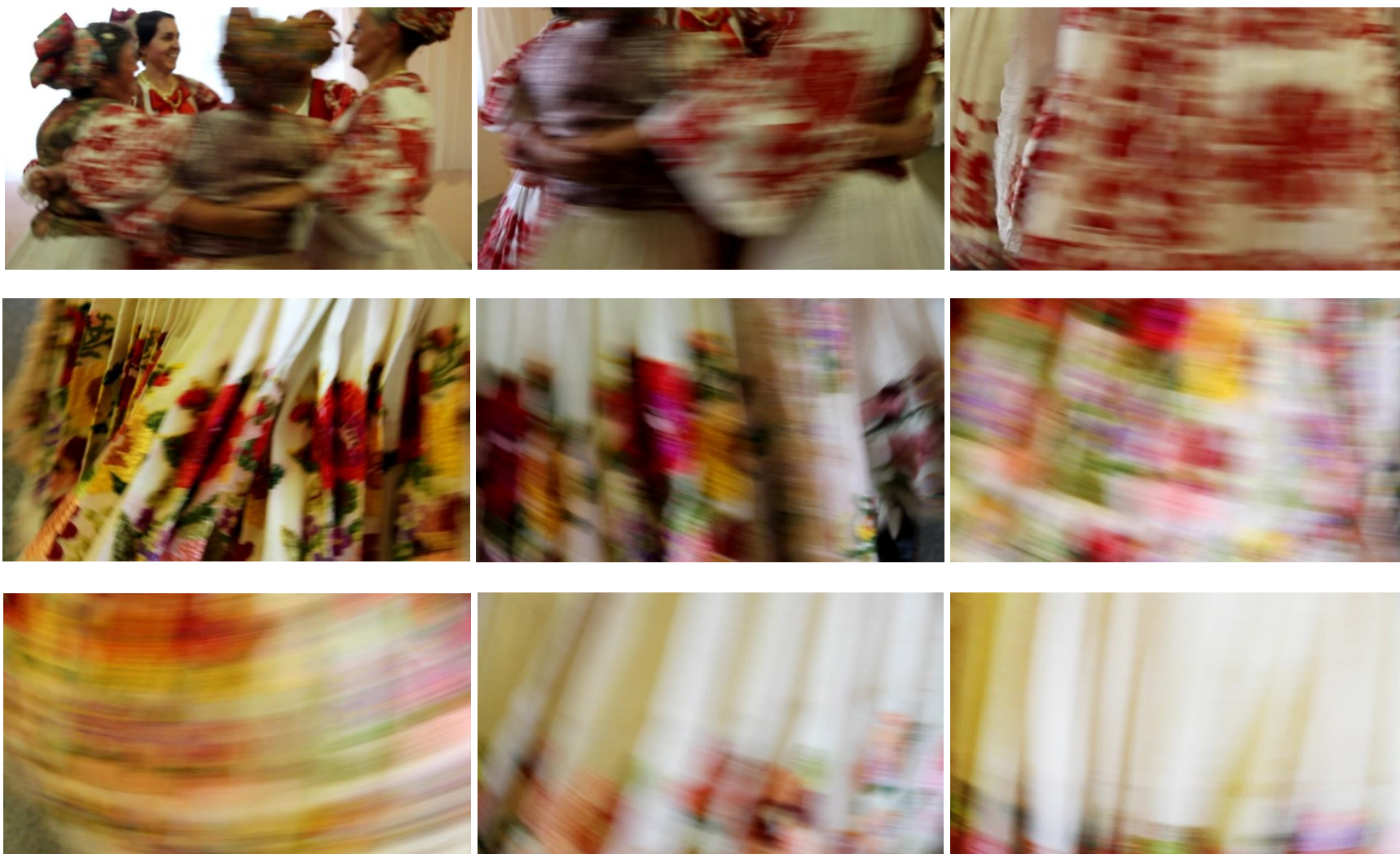
¹³⁶ Efekat trčanja u krug, po kružnici čiju veličinu određuje broj učesnika u *drmešu*.



107. Uhvaćeni ekstatični trenuci prilikom izvođenja drmeša kao kolektivnog transa koji igri daje virtuozni karakter.

S obzirom da ritualni ples poseduje univerzalnu kosmološku prirodu, kroz princip kružnosti i poistovećivanjem sa „višim“ („izlaženjem“ iz sebe), u ovom projektu on sugerše upravo na metafizičku pojavnost, kosmički princip kružnosti i života, naročito u različitim izvedbama svadbenih, orskih, žetelačkih i drugih igara¹³⁷. Kao duboko urezane arhetipske slike i modusi (kosmogrami) u podsvesti čoveka, likovne, kinetičke i vizibilne spoznaje kroz predstavu igre u *Virtuelnim ogledalima* manifestuju se kroz kolektiv igrača, čiji pokreti, bilo slični ili sugeršući na isto, bivaju neopterećeni potrebom međusobne usklađenosti, što je daleko više u skladu sa opsesijom arhetipskim, s obzirom da se i savremene plesne prakse širom sveta temelje na sličnom načelu heterofonije pokreta. Tako se akcenat stavlja na sveopšti kolektivni trans, privučen ritmom i melodijom igre, ali i energijom pojedinca, pretočene u jednu sveukupnu kolektivnu energiju koja igri kao fenomenu takozvanog oduhotvorenja, omogućuje upravo jedan nadpojavnii nivo stvarnosti.

¹³⁷ U više navrata se u okvirima prozora emituju predstave različitih plesova: kako obrednih, posvećenim kultu prirode, tako i onima koji slave radost života.



108. Vizibilne predstave u vidu akvarela koje nastaju mešanjem šara na suknojama igračica prilikom brzog kretanja usled čega dolazi do lepezastog širenja istih, otvaranjem i razlivanjem floralnih formi boja, postižući efekat prividne dematerijalizacije predmeta.

Kao kulminacija zabave, poseban viruozitet ovog plesa očituje se u samoj spretnosti plesača, njihovom raspoloženju i izrazito brzom okretanju uz povremene improvizacije muškaraca i neizbežna pocikivanja (jujuškanja)¹³⁸ žena. (S. Moslavac, 2012: 136) Sve to skupa ostvaruje celokupni doživljaj nabijen jakom energijom pokreta, emocije, muzike i vizuelne senzacije, što u nekim slučajevima *drmeša* devojke često znaju zbog kraćih ruku iste staviti na muška ramena, a u nemogućnosti praćenja dužine njihovog koraka i da se odvoje nogama od poda, što u kinestetskom smislu ostvaruje efekat izvesne levitacije, predstavljajući još jedan vizuelno-kinetički kvalitet plesa, tokom brzog kretanja u krug.



109. Plesanje *drmeša* u trojci



110. Primer *drmeša* sa podizanjem devojaka tokom igre

¹³⁸ Glasovno izražavanje dobrog raspoloženja tokom plesa i svadbenih događanja panonskih i drugih slovenskih krajeva. To je specifičan način glasovnog izražavanja gdje se snažnim potiskom vazduha na glasne žice i nepce proizvodi "cijukavi" ali ipak kontrolisani ton. Pri jujuškanju narod je tražio i stvarao svojevrsnu glasovnu estetiku i dobre jukalice su bile vrlo popularne.

Dovođenjem u relaciju savremene vizure i predstave fragmenata iz prirode i kosmosa sa folklorom (tradicionalnim plesom) kao svojevrsnim oblikom stvaranja i komuniciranja u slikovni prostor *Virtuelnih ogledala*, postiže se jedan novi narativ u kojem se znakovi pojavljuju u izmaglici (bilo kroz podražavanje prirodnih motiva i formi, mistifikaciju sadržaja, virtuoznost ili određene kodifikacije u pokretu, ritmu, boji, kroz scenske, teatarske, pevačke i druge izraze), doprinoseći interslikovnom karakteru dela. Ritualno u *Virtuelnim ogledalima* upravo oblikuje ambijent svojim uznošenjem trenutka u momenat posebnog virtuoziteta, relativizujući prostor-vreme u audio-vizuelnoj senzaciji plesne manifestacije. Zatalasani narozani zastori (pregače) plesačica, boje koje se prilikom postizanja virtuoziteta razlivaju, pretapajući se jedna u drugu kao akvarel, suknje koje se kao cvet ili lepeza otvaraju i skupljaju prilikom pokretanja, postižu u određenom smislu efekat pulsiranja i lebdenja. Podražavajući prirodu u kojoj nastaje, igra, preneti u vizibilni kosmički prostor bivstvovanja, dejstvom zastupljenih medija na unutrašnje viđenje predstave, ostvaruje kod posmatrača sinestezijsku transpoziciju¹³⁹ (V. Radovanović, 2009), pre svega u doživljaju metamorfoze formi i boja ornamentike kostima kao jedne vrste slikarstva. U svojoj transcendentnoj prirodi ovi slikovni prizori obuzimaju posmatrača svojom energijom oživljavanja, preobražavanja i isceljenja. Kao ogledalo duše i stanja duha, posrdstvom slika-prozora u kojima se emituje ovakva predstava, navodi na misao o preotkrovenjskoj, preteističkoj dualnosti, ogledanju sveta u duši, jednog u svemu i svega u jednom, metafizičkom prostoru postojanja i paradigmi odražavanja (ogledanja).

Ulazeći u dublju fenomenologiju plesa kroz studiju slučaja posavsko-moslavačkog folklor, autor otkrivanja višeslojne arhetipske dimenzije i metafizičke aspekte u zavodljivosti ove igre, pre svega kroz komparativnu estetiku transkulturne preokupacije, kako bi pronašao univerzalne principe, metakulturne, svojstvene čovekovoj potrebi za stvaranjem, idealom, prevazilaženjem ograničenja i opšte stvarnosti.

¹³⁹ Sinestezija ili ujedinjenje čula, fenomen koji doživljavaju određene osobe, u psihologiji poznate kao sinestete. Kod njih se događa povezivanja čula, pa vizuelne nadražaje mogu da dožive kao zvučne ili mirisne. Mešaju im se zvuci, boje, mirisi, mogu da pomirišu boju, da "vide" zvuk, osete "ukus" svake reči. Najčešći oblik ovog fenomena je tzv. grafem-boja sinestezija kod koje svako slovo ili znak imaju određenu "boju". Sinestete izjavljuju da vide sinestetske boje podjednako realistično kao i prave, što važi i za zvuke i oblike. Skeniranjem mozga sinestete dokazano je da ovaj fenomen izaziva aktivaciju jednog dela mozga za koji se zna da je odgovoran za percepciju "realnih" boja. To znači da boje koje oni vide i osećaju imaju karakteristike "pravih", pa se crvena slaže sa zelenom, plava sa žutom, itd... samo ih oni osećaju i vide intenzivnije. (Vidi, V. Radovanović, 1987)



111. Podražavanje floralnom obliku, poistovećivanjem devojke sa cvetom ruže, ljubičice u moslavačko-posavskom kraju.

Obzirom da se u kostimografiji ove plesne celine poseban akcenat stavlja na lepotu ženske figure, ukrašavanjem¹⁴⁰, naročito mlade devojke koja je pred udaju, u mimetičkom smislu ona se poistovećivala sa cvetom, naročito ružom, kao simbolom ljubavi, zbog čega se, nakitom, cvetnim ornamentima intezivnih boja izvezenim na rukavima košulje, oglavcima i plisiranim suknjama s vezenim pregačama, isticao poseban oblik virtueliteta, kao oduhovljenog bića višeg reda,¹⁴¹ a koji u plesu još više dolazi do izražaja. Zbog toga su naročito u tekstovima pesama, koje se tokom šetanih kola i drmeša Moslavine i Posavine ispevavaju, česta poistovećivanja devojke sa procvetalom ružom, ljubičicom, zreloom jagodom, suncem, jagnjetom itd. Nije ni čudo, da je ova komparacija vidljiva i u podražavanju prirode i pri otvaranju plisiranih (lepezastih) kostima, koje prilikom izvođenja plesa otkrivaju, kako zavodljivost, erotizam i senzualnost plesačice, tako i

¹⁴⁰ Slavica Moslavac, *Tekstilno rukotvorstvo Moslavine i hrvatske Posavine*: Djevojke i žene kitile su glavu, vrat, prsa i ruke i sav ukras nazivali su nakitom. On je osim ukrasnog detalja obilježavao dob žene, položaj u zajednici, a smatrao se i da štiti od zlih sila. U svečanim zgodama oko vrata nosile su se ogrlice od nizova koralja – kraluža, đund(a), struka, bisera, zlatnih dukata (petaka i sedmaka), petokruna, srebrnih škuda, baršun vrpce i dr. Mlade devojke i žene kitile su se cvijećem iza uha, ukosnicama i ukrasnim češljevima. Na ušima su nosile minđuše od lima i zlata, oko vrata nisku od staklenih i koštanih zrna, tzv. Struka, široki lančić s križićem ili medaljonom od nehrđajućeg metala, dugački lančić od zlata, nošen samo na bluzu, ne oplećak, te razne vrste broševa, na prsima pribadaču, a na ruci prsten od mjedi, srebra ili zlata. Muškarci su nosili prsten – burmu tek kad su se oženili i veliki cimer – ukrasnu kiticu na reveru, samo na vjenčanju. Na vratno-prsni nakit stavljale su se, te na razne načine slagale svilene vrpce-vrpčice, podkraluži, prevezaljki, pantleki, mašne i rože. Množina nakita kao i boja određivali su imovinski status i dob nositelja. Kićenje je značajnije za žene i to nešto prije udaje, dok se muškarci, vrlo malo, tek u rijetkim svečanim prigodama kite cvijećem, perjem, klasjem ilio pantljikama. Žene i djevojke su usta crvenile namočenim, crvenim papirom, a lice kupovnim pripravcima, prašcima - pomadama. Mladenka na dan vjenčanja je najraskošnije odjevena, odjeća je najbogatije ukrašena, a svadbena kruna, vijenac dodatno ukrašena najčešće crvenim cvijećem, koje ima značajnu apotropijsku ulogu odbijanja zlih, nepoćudnih sila kojima je mladenka naročito izložena. I mladoženjin šešir, kao i prsa košulje ili drugog haljetka, ukrašeni su svadbenom kiticom, koja ima istu zaštitnu ulogu.

¹⁴¹ K. Bogdanović, 2007: Najraniji oblici virtueliteta nastalog u uobrazilji bile su sile višeg reda (u ljudskom ili nekom drugom liku) i one su veoma uticale na uspostavljanje normi u življenom mitu i religiji, kao obrascu ponašanja u realnom životu. (str. 214)

stvaralačku energiju i vizibilitet totemizma,¹⁴² oponašanjem simbola cveta,¹⁴³ kao sveopšteg simbola života. Prema Bogdanoviću, konvencije ponašanja u mistično ritualnim radnjama, u ovom slučaju folklorni ples, svojevrsni su deo pozorišne kulture. Razvijeni oblici kulturnih radnji zahtevali su „dodatna sredstva“ u vidu posebnih opredmećenja, pa se može govoriti o stvaranju posebne oblasti opredmećenih formi u značenju forma-mistika.(K. Bogdanović, 2007: 67) One su, po prirodi svoje (mistične) namene, posebnog materijalnog i oblikovanog statusa, a uživaju i naročito kultno ophođenje. Time forma-mistika dobija kulturni identitet.¹⁴⁴



112. Njihanje suknji predstavljeno u pokretu tokom izvođenja šetanog kola u kome dolazi do otvaranja i skupljanja istih postižući mimetički karakter cvetova ili klasja žita koje se njiše na vetru

¹⁴² K. Bogdanović, 2007: Razlika između statusa vizibiliteta animizma i totemizma jeste u tome što animističko verovanje „vidi“ učinak sile višeg reda, a ne nju samu (duh, duša), dok totemističko verovanje vidi predstavnika te sile u liku neke životinje ili biljke. (str. 215)

¹⁴³ Slavica Moslavac, *Tekstilno rukotvorstvo Moslavine i hrvatske Posavine*: U starijoj ornamentici tkanih i vezanih ukrasa prevladavaju sitni geometrijski motivi kao križići, zvjezdice, stilizirane ružice ili rozete, cik-cak i izlomljene crte, pačetvorine i trokuti. U novije su doba geometrijski motivi zamijenjeni motivima cvjetnih kitica. Osim raznih biljnih ornamentata (ruže, georgine, jaglaci, ljubičice, potočnice, ljiljani), susreću se i geometrizirani životinjski ornamenti (ptice, leptiri, pčele, pauni...) Vještina tkanja i veza osobito se razvila na pregačama, fertunima ili ukrašavanju ženskog oglavlja, rubaca – peča, zaslonima ili zastorima.

¹⁴⁴ K. Bogdanović, 2007: Iz te široke oblasti opredmećenih formi postepeno se izdvajaju one koje su oblikovane na način opredmećenja forme-mistike, ali zadovoljavaju i druge ljudske potrebe, u najširem značenju označene ako kultne, pod nazivom umetničke forme.

Na primeru šetanog moslavačkog kola¹⁴⁵, kao plesnog motiva u *Virtuelnim ogledalima*, autor ukazuje na mimetički karakter forme, koji se manifestuje u rastvaranju i skupljanju plisiranih kostima, pružajući narativ blagog njihanja prirodnih oblika krošnji, cvetova ili klasja žita na vetru, kao laganog pulsiranja koje se ostvaruje u pomicanju suknji napred – nazad, prebacivanjem težišta plesačica s jedne noge na drugu. Krećući se umereno-laganim tempom, u formi otvorenog (vijanog) kola, po zamišljenoj putanji (izvijanjem u obliku krivudave linije), postiže se intenzivno i međusobno usklađeno pulsiranje, sabijanje i širenje u jedan veliki udruženi cvet, pojavljujući *formu-mistiku* (K. Bogdanović, 2007) u direktnom evociranju tajne skrivanja i razotkrivanja, igre i zavodljivosti, prisutnosti i odsutnosti, mistifikaciji i demistifikaciji, naročito u isticanju cvetova, kao „živih“ entiteta i pokretnih formi koje se u plesu konstantno menjaju.¹⁴⁶ Uslovljenošću specifičnog kretanja igrača koje podražava prirodu, skupljanjem i otvaranjem „cvetova“, u zanosnom ritmu igre ostvaruje se slikovit vizuelni prizor.



113. Cvetni ornament na moslavačkim nošnjama koji dolazi do punog izražaja prilikom rastvaranja suknji i pregača u vidu lepeza, stvarajući vizibilnost leptirovih krila.

S obzirom da se cvet širom kultura smatra simbolom mladoga života, što zbog zvezdaste strukture krunicnih listića često i simbol *sunca*, zemaljskog šara ili središta (*lotosov* cvet u jugoistočnoj Aziji). Na mnoge opale cvetove pažnja se nije obraćala samo iz estetskih razloga, niti su

¹⁴⁵ Dokmumentovan tokom terenskog istraživanja u selu Donja Obreška u severozapadnoj Moslavini, u radu sa KUD-om Obreška.

¹⁴⁶ K. Bogdanović, 2007: Ako uzmemo za primer vez, pletar (pletanje) i preplitanje, kao jedne od najstarijih ljudskih veština, u mnogim kosmogonijama, dovode se u vezu sa simbolom talasa na vodi i titranjem vazduha, u značenju kretanja stvaralačke energije u sistemu prvobitnih shvatanja nastanka univerzuma. Takvi primeri predstavljaju iskustvenu (praktično upotrebnu) veštinu u značenju mistično mistično oduhovljena forma. (str. 78)

se samo obožavali zbog njih, već i zbog unutrašnje sadržine njihove psihotropske strukture. Cvetovi se ne shvataju uzgred samo kao nevini vesnici proleća, već i kao simbolički primeri „telesnog zadovoljstva“ i čitavog domena erotike, kao na primer cvet nikte (*Plumeria*) kod Maja ili ruža u srednjovekovnom „Romanu o ruži“ („Roman de la Rose“). (H. Biderman, 2004)



114. Motiv cveta u zapadnoj i istočnoj tradiciji.



Posmatrano s neutralnog stanovišta, pa i u slučaju prisustva cvetova na konkretnim primerima lokalne kulture, kao i slovenske tradicije uopšte, cvetovi simbolizuju životnu snagu i životnu radost, kraj zime i pobeđu nad smrću. U hrišćanskom nasleđu i simbolici, čašica otvorena prema nebu ukazuje na prihvatanje Božijih darova, detinjih uživanja u *rajskoj* prirodi, ali i očekivanje da je sva zemaljska lepota prolazna i da tek u *nebeskim* baštama može postati dugovečna.¹⁴⁷ Sa simboličkog stanovišta u prisustvu floralnih motiva u slovenskoj tradiciji, pa i šire u

¹⁴⁷ H. Biderman, 2004: Cvet u Bibliji ukazuje na bogougodnost, što dokazuju rascvetali kozlac i Josifov štap. I u nekim pričama i legendama suvi štap koji je procvetao simbol je bogougodnosti i nade. Običaj koji se praktikovao u okolini Salcburga da se „stubovi srama“ obmotavaju cvećem i potom u povorci nose svuda naokolo, verovatno je isto tako u vezi sa ovim motivom, kao i uopšte sa radošću ukrašavanja cvećem u proleće. Bezbrojno cveće dovodilo se potom u vezu sa simbolikom *kolca* i *drveća*. (str. 55)

drugim evropskim i izvan-evropskim kulturama, obraća se posebno pažnja na boju cveća, koja je i ovde na primeru moslavačkog lokaliteta, veoma istančana. Bela koja u najčešćem slučaju simbolizuje nevinost i čistotu, ali i smiraj (prisustvo belih nošnji na starijim ženama u kolu), crvena, kao najčešća i najrasprostranjenija boja vitalnosti i krvi, plava ili ljubičasta kao tajna i unutrašnja predanost, i žuta i narandžasta kao boja sunca, toplote i zlata.



115. Različite boje i forme cvetova na posavsko-moslavačkoj nošnji

S obzirom da dosta komplikovano poreklo kruga i njegovo poređenje sa rozetom na srednjovekovnim građevinama, najčešće hramovima, dolazi preko simbolične osnove cveta ruže (*Rosa*), forma njenih raspoređenih latica simbolizuje savršen i bogom dani red koji je kao takav u vidu simbolične i praktične kružne forme prestilizovan u rozetu, koja je kao arhitektonski element naročito razvijena u arhitekturi gotičkih katedrala.

(K. Bogdanović, 2005)



116. Hekleraj u obliku cveta

117. Rozeta na gotičkim katedralama

118. Vez ruže u slovenskom folkloru

119. Predstava lotosa u indijskoj tradiciji

120. dvadeseti astečki znak *xochitl* u predstavi cveta

121. Ornamentika cveta u starom Egiptu

Univerzalnu simbolizaciju cveta možemo sagledati kroz komparativnu analizu brojnih kultura Istoka i Zapada sa slovenskom tradicijom. U taoizmu je na primer duhovni „zlatni“ cvet, izrastao iz svoga temena, simbol najviše mističke prosvetljenosti. U dvadesetodnevnom astečkom kalendaru dvadeseti znak naziva se „cvet“ (xochitl). Simbol je umešnosti i odnegovanog ukusa. Rođeni u ovom znaku bili su smatrani obdarenima svim umetničko-zanatskim sposobnostima, ali isto tako i mađijama. „Cvet koji stoji uspravno“ ime je boginje koja je u vezi sa seksualnošću i plodnošću. U njene atribute ubrajali su se *venac* od cveća u kosi i buket cveća u ruci. (H. Biderman, 2004)



122. Venac od cveća na glavama devojčica kao paganski običaj u tradiciji slovenskih naroda

Sličnu simboliku možemo pronaći u našoj južnoslovenskoj tradiciji, u značenju lazarica (Srbija), rusalija (Bugarska), dodola (Makedonija), ladarki ili ljelja (Hrvatska) koje predstavljaju povorku lepih (maloletnih) devojaka koje idu kroz naselje i pred svakom kućom pevaju određene pesme uz igru (što je nekada bio običaj), gde ih domaćini daruju na kraju igre.¹⁴⁸ Ukrašene najčešće lišćem vrbe i burjana, ali često i drugim cvetovima ispletanim u venac, kao što su bele rade, bršljan ili maslačak. Personifikujući vile iz nasleđene paganske kulture, kao običaj ova grupa devojaka peva obredne pesme za vreme sušnih leta da bi prizvale kišu. Cvetni venci i lišće na glavama devojaka simbolizuju kult prirode i božanstava iz slovenske mitologije, pružajući u ritualno-obrednom smislu posebnu tipološku osnovu ženskog lika, kao mitološkog bića.

U sačuvanoj astečkoj lirici, ali i u hrišćanstvu, cveće upućuje kako na radost življenja, tako i na prolaznost života, zbog čega se čovek često poredi sa cvetom koji se razvija, cveta, suši i umire.¹⁴⁹ (H.

¹⁴⁸ Povorka kreće oko nedelju dana pred Cveti (Lazareva subota) i ostatak je drevnog obeležavanja proleća...kao stariji naziv koristi se ime Ladarice zbog Boginje Lade. Običaj je takođe povezan sa prastarim božanstvima Ljelja i Ljelje (i u pesmama koje Lazarice pevaju najčešći pripev je *ljelja*, kao kult plodnosti, vegetacije, obilja i začeca.

¹⁴⁹ H. Biderman, 2004: “Cveće klija i cveta, raste i svetli. Iz njegove unutrašnjosti probijaju se njegove pesme...Poput cveća tokom leta, naše srce se osvežava i cveta. Naše telo je kao i cvet, koji cveta i brzo uvencuje...Neprekidno protičete i uvek nanovo počinjete da cvetate, vi cvetovi, koji drhtite i otpadate i koji se razvejavate...” Slično se kaže i u Bibliji. Čovek cveta „kao poljski cvet. Dune li vetar na njega, i oduva li ga, i mesto na kojem je do malopre stajao, neće više znati za njega“ (psalm 103, 15-16). (str. 55)

Biderman, 2004) Cvetu kao simbolu rađanja i života, možemo pridružiti i jedan od najvažnijih univerzalnih i najzastupljenijih cvetnih simbola u tradicijama Indije, Starog Egipta i Kine, a to je *lotos* koji, prema Dušanu Pajinu, kao simbol nadmašuje sve ostale simbole ovih tradicija. Kao simbol koji objedinjuje četiri elementa – niče iz zemlje, zatim se uspinje kroz vodu do vazduha i konačno se otvara na svetlu, predstavlja regenerativne, obnavljajuće moći prirode, pa se vezuje uz ideju uskrsnuća, ponovnog rođenja i budućeg života. U Indiji je postojalo i uverenje da jedenje lotosovog cveta može izlečiti neplodnost.

S obzirom da motiv cveta u moslavačko-posavskoj igri *drmeš* odražava savršenstvo i lepotu kroz brzi pokret nogu i rastvaranje nošnji koje prikazuju bezbrojno cveće jarkih boja, izraženo u simbolici lotosovog otvaranja i zatvaranja, isti se zbog svoje boje, oblika i simetrije u Indiji smatra savršeno lepim.¹⁵⁰ U makrokosmičkoj ravni lotos je simbol podloge, tla, potpore, oslonca, okrilja.¹⁵¹ Lotos takođe objedinjuje i povezuje suprotnosti – vatru i vodu, sunce i mesec, muško – žensko. U kasnijoj hinduističkoj i budističkoj ikonografiji istaknute figure sede na otvorenim lotosima. U budizmu, Buda dugo vremena ne stoji, niti sedi na lotosu, nego se lotosove latice samo javljaju u nimbusu iza glave.¹⁵² Nešto slično oreolu kod svetitelja u hrišćanstvu koje odražava kružni simbol celovitosti i večnosti, kao odraz božanstva, nimbus u vidu lotosa možemo uporediti sa cvetnim motivom koji se pojavljuje kao ukras na glavama žena i muškaraca širom slovenskog folkloru na primeru različitih

¹⁵⁰ D.Pajin, 2006: U Indiji postoji beli, plavi i ružičasti lotos. Beli lotos – *pundarika* – simbol je ljudskog srca. On se otvara danju i zatvara uveče. *Kuvalaya* je plavi lotos koji se otvara samo noću. Postoji i varijanta belog lotosa koji se otvara noću, a zove se *kumuda*. U Evropi, srodnik lotosa je vodeni ljiljan (*Nymphaea alba*), ili lokvanj. Lotos je simbol svetla, sunca i kosmičkog stvaranja. U jednoj od najstarijih predstava (*Taittiriya-brahmana*, I, 1.3.5) prvi lotos izranja iz kosmičkih voda. Lotos sa hiljadu latica izranja iz Višnuovog pupka, otvara se i u njemu se nalazi Brahma. Kasnije će i drugi bogovi (a u budizmu bude i bodhisatve) biti predstavljeni kako se rađaju ili sede na lotosu, kao prestolu. Lotos predstavlja pomaljanje sunca iz tamnih voda, pobeđu svetlosti i života, a bogovi potekli iz lotosa začinju nov kosmički ciklus. (str. 38)

¹⁵¹ D. Pajin, 2006: Nekada se zamišljalo da cela zemlja počiva na prvom džinovskom lotosu koji je izronio iz okeana, a u bazi stubova u klasičnoj arhitekturi nalazi se otvoreni lotosov cvet. Makrokosmička simbolika lotosa vezana je za prostor i vreme, dok duhovna simbolika nadilazi vreme. Kao simbol duhovnog rođenja(rađanja u srcu za istinu koja nadilazi svet nastajanja, trajanja i prestajanja), lotos predstavlja prošlost, sadašnjost i budućnost, pošto iz istog korena istovremeno nastaju pupoljci, cvetovi i semenke. Tako, u budizmu, beli lotos (*pundarika*) simbol je izvorne, iskonske čistote ljudskog duha, koja se nekad izjednačava sa potencijalnim probuđenjem, kao neotvoreni cvet, dok otvoreni simbolizuje realizovanu budnost. Upravo otvaranje i zatvaranje cveta, koje izražavaju manifestaciju pulsiranja života i budnost čovekovog duha, ogleda se u suknjama moslavčanki koje simbolišu isti, prilikom izvođenja *šetanog kola*, gde se suknje u laganom tempu njišući, kao cvetovi, skupljaju i rastvaraju, prikazujući lepotu veza koji u osnovi takođe sadrži ornament cveta. (str. 38-39)

¹⁵² D. Pajin, 2006: Tek od III veka javljaju se figure Bude (u Amaravatiju) koji stoji na otvorenom lotosu, a potom i sedi (figure iz Gandhare). (str. 39)

tipova oglavlja u vidu mašni, šešira, marama, šubara, šnali i slično, a koji odražavaju teatralni, ritualni, božanski ili magijski karakter čoveka u folklornom kostimu. Tako se i duhovno stanje lotosa vezuje za onostranu ravan ljudskog iskustva – „za duhovno, koje se otkriva u središtu ljudskog bića, u skrivenom prostoru (*akaša*) ljudskog srca (*Čandogja-upanišad*, VII, 3,1).“ (D. Pajin, 2006: 39)

Istražujući morfološka svojstva *drmeša*, mesto gde floralni oblik najuspešnije ostvaruje svoju funkciju, pretvarajući celokupnu kružnu figuru devojaka u jedan sveobuhvatni vibrirajući cvet, leži u najvirtuoznijem delu ove igre. Kako se u prvoj plesnoj figuri titravim pokretima poskakuje u mestu, gde su suknje (cvetovi) skupljene „u čašicu“, u drugoj plesnoj formi (vrtnji), one se šire i rastvaraju u punoj lepezastoj strukturi otvorenog cveta u kome i vez (šara u vidu floralnog ornamenta) dolazi do punog izražaja. Ovo ujedno postaje i jedan najdragoceniji momenat igre, gde se boje i ornamenti, prilikom velike brzine igračica, mešaju i razlivaju jedni u druge, u svekolikoj „kosmičkoj“ kružnici, postižući veličanstveni momenat u vidu prividne dematerijalizacije kao virtuelnosti događaja u kome leptirasta i cvetna figura devojaka dobija i punoću u prostornoj formaciji poput krilatih leptirica ili vila iz mitologija, emitujući seksualnost i zavodljivost igre, permanentno izraženim lepršavim titrajima kostima. U tom smislu, još jedna funkcija posavsko-moslavačke nošnje, koja pored cvetne ornamentike oslikava još jedan karakter folklorne figure žene, motivom leptira, zapravo je velika ukrasna, dvostruka mašna (tzv. *prša*) prišivena na cvetnom oglavlju žene u vidu punđe (tzv. *halbica*).¹⁵³ Tokom prve plesne figure *drmeša* u kojoj se vrši poskakivanje u vis, ova veličanstvena mašna koja kruniše ženski kostim, ostvaruje upravo još jedan mimetički karakter. S obzirom da su u Posavini te ukrasne mašne fiksirane, u Moslavini ih izrađuju na način kako bi imale slobodno kretanje u vidu titraja (pomicanja gore-dole) tokom pocupkivanja. U tom smislu, pojačava se i utisak lepršanja, jer

¹⁵³ S. Moslavac, *Oglavlje udanih žena*: U Moslavini razlikujemo nekoliko vrsta pokrivala glave, kao što su: razne kapice polukružnog, četvrtastog, trokutastog ili ovalnog izgleda, nošene na posebno oblikovanoj frizuri na zatiljku, zvane *poculica*, *paculjica*, *peculjica* ili *kapa*, zatim razni rupci od sasvim jednobojnih do bogato vunom, svilom ili pismom, izveženih ili izatkanih zvanih – *peča*; tvorničkih metraških rubaca *krunaš svilenjaka*, *štampanih i vezenih šamija*, te vunutih ili plišanih marama, ošenih u zimskom periodu; kapica s velikom oslikanom mašnom zvanom *prša* ili (*b*)*albica*, zatim djevojačkih vjenaca i svadbenih kruna. Oglavlje udate žene činila je kosa spletena u *punđu*, *kolač*, *kovrtanj*, *kovrk* ili *futu*. Spletena kosa se ovijala oko četvrtastog polukružnog ovalnog, okruglog, križnog ili trokutastog metalnog ili drvenog predloška – *konča*, *konđa*, *kjunđa*, *kunč*, *kobasa*) na što je dolazila neukrašena kapica – *poculičak*) *poculac*, a zatim, povrh nje raskošna, bogato ukrašena *poculjica*, *poculica*, *paculjice*, *peculjice*, *špice*, *kapa*, *vizer*, *šamija* ili pak naročita kapica zvana (*h*)*albica*. Blagdanska (*h*)*albica* sastoji se od kape koja pokriva stražnji dio kose, te oslikane mašne zvane *kukma*, čiji krakovi prigodom hodanja ili plesa *pršu*, tj. *titraju poput krila leptira*, tako da ju u Moslavini nazivaju još i *prša* ili *kukma*.

mašne koje se pomiču, uglavnom tokom prve plesne figure *drmeša*, simuliraju u simboličkom smislu lepet leptirovih krila koja trepere na glavama plesačica. Upravo ovakva vrsta kostimizacije u kojoj ženska figura treba da predstavi ogledalo višeg, fantazmagoričko-personifikujućeg vizibiliteta, kao spoznaje Drugog, s izvesnim pozicijama natprirodnih ili magijskih moći, pronalazi komparaciju u brojnim tekovinma kultura, narodnim običajima, pričama i legendama, kao i fenomenima i umetničkim praksama širom sveta



123. Oglavlje, tzv. *prše* ili *halbice*, karakteristične za moslavačku folklornu figuru žene, u vidu dvostrukih mašni koje titraju na glavama plesačica tokom pocupkivanja u *drmešu*, podražavajući prirodu kretanja leptirovih krila.



124. Primeri oglavlja u različitim kulturama u preuzimanju uloge (identiteta) Drugog kroz glumačke, vladarske, folklorne, karnevalske, ritualno-magijske i druge maske.



125. Figure leptira u različitim plesnim tradicijama Dalekog Istoka.

Uzimajući u obzir da je leptir u brojnim kulturama simbolička životinja, koja u većini slučajeva nagoveštava sposobnost preobražaja i lepotu, što u nekom vidu možemo sagledati i na primeru ženskog modela u ovom plesu koji se preobražava u jedno drugo biće, u ovom slučaju direktno aludira na prolaznost radosti i sreće.¹⁵⁴ Kako njegov grčki naziv – *Psitha* – nagoveštava, leptir je, kao i ptica, „životinja duše“. Njegova osobina dopadljive „lepršavosti“ čini ga bliskim vilama, genijima i erotima (malim ljubavnim bogovima). Vilinska bića, utvare i figure iz mašte često se prikazuju sa krilima leptira, kao i bog sna Hipnos (*Somnus*). Tako i u hrišćanstvu, na slikama *raja* je samo duša, koju Tvorac spušta u telo *Adamovo*, prikazana leptirovim krilima. U japanskoj tradiciji leptir je simbol mlade žene, a dva leptira koja plešu nagoveštavaju bračnu sreću. U Kini je ovo krilato biće simbol zaljubljenog mladog muškarca, koji miriše (žensko) *cveće* i cvetove, ali i mrtva voljena devojka može da dođe iz groba kao leptir. S obzirom da zajedno sa *šljivom* (floralni motiv veoma zastupljen u vezu tradicionalnih nošnji slovenskih naroda) simbolizuje dugovečnost i lepotu, u drevnom Meksiku leptir spada u attribute bogova vegetacije Ksočipilija, ali je i simbol rasplamsale *vatre* i

¹⁵⁴ H. Biderman, 2004 : „Čudo pojava oblika, koji prelaze jedan u drugi, to čudo preobražaja iz trome gusenice, tupe larve, u nežno lepog leptira, duboko je dirnulo čoveka, postalo je za njega simbol sopstvenog duševnog preobražaja, dalo mu nadu da će se osloboditi svoje vezanosti za zemlju i otići u svetlost večnih nebesa“ (E. Epli). (str. 201)

povezan je sa *Suncem*.¹⁵⁵ Leptir obrubljen *kamenim* noževima (icli) predstavlja boginju Icpapalotl (*Itzpapalotl*), kao noćni duh plamenih *zvezda* i istovremeno je i simbol duše žena koje su umrle na porođaju. Jedan japanski stih vrlo poetično predstavlja tugu zbog izgubljenih radosti, kao odgovor na izreku „Otpali cvet se više nikada ne vraća na granu“; „Pomislilo sam da se cvet na granu vratio – ali (avaj), to beše samo leptir.“
Upor. *Jovanka Orleanka*. (H. Biderman, 2004 : 202)

U svom ocenjivanju elementa igre u likovnoj umetnosti, Hojzing ne postavlja konačne sudove, već, šta više, na području ukrasne umetnosti kreće se sa mnogo opreza, izvodeći zaključak na ovaj način: „Neobuzdanost plesnih krinka kod primitivnih naroda, isprepletani likovi na totemskim stubovima, čarobno isprepletanje ukrasnih motiva, karikirani i iscereni ljudski i životinjski likovi, sve to neodoljivo izaziva asocijaciju igre“ (J. Huizinga, 1992)

Sagledavajući *drmeš* kao plesni uzorak u *Virtuelnim ogledalima*, pored antropološkog, semantičkog, kineziološkog i vizuelno-estetskog aspekta, autor ističe i momenat erotskog kao primarnog funkciji plesnog izvođenja. Prema folkloristi G. Kneževiću, *drmeš* je u celosti natopljen erotikom, jer nije bio samo cilj lepog poskakivanja (drmanja) gore - dole, već način za stvaranje obostranog erosa. Devojačke grudi, koje se gibaju u sinkopičnom odnosu na telo i svom težinom (s obzirom da nekada nije bilo grudnjaka) klopčaju po muškim rukama koje se nalaze u unakrsnom hvatu ispred. Momci bi nakon svakog titraja nastavljali sve žešće i vatrenije da odgovaraju njihovom izazovu. Savršeno skladno pocupkivanje devojačkih zadnjica bio je prizor kojega kibiceri izvan kola nisu propuštali. To nije, prema rečima Kneževića, bila vulgarnost i razuzdanost već (prihvaćena – dozvoljena) plesna estetičnost, prožeta finom i suptilnom erotikom¹⁵⁶. „Potreba za gibanjem gore - dole je veoma u svesnom ili nesvesnom obliku prisutna u ljudskom rodu, bilo kad se smejemo, stvaramo novi život, veselimo se, plešemo i slično. Dakle,

¹⁵⁵ H. Biderman, 2004: Leptir, astečki – *Papalotl*, što zvuči slično kao i lat. „papilio“ (str. 202)

¹⁵⁶ Unekadašnje (skorije) vreme, ruku suprotnog pola mladi su mogli dotaći samo prilikom čestitanja praznika, rođendana ili izražavanja saučešća, što se često praktikovalo, posebno sa muške strane, da sa strahom i kriomice gledaju zgodnu devojkicu i obrnuto. Nekada su, po rečima Gorana Kneževića, po celunoć morali da sede na grani uz reku ili jezero i čekaju da vide golo žensko telo. A kad i dočekaju, usled silnog uzbuđenja ništa i ne vide. I dok se priberu, one nemilosrdno nestaju poput vila iz narodnih bajki, a *posmatraču* (*voajeru*) preostaje da se obesni rukama za granu, njiše i delimično zapomaže. Jedino mesto gde je uspevalo da dođe do nešto bližeg kontakta između mladih (koji nisu stupili u bračni odnos) bilo je kolo, a naročito se čekalo na *drmeš* u kome je dolazilo i do razmene ljubavi, erotskog naboja izraženog i sublimiranog u ekstazi plesa.

možemo zaključiti da sreću i zadovoljstvo instinktivno pretvaramo u pokrete tela gore – dole. U tom pogledu, igra *drmeš* sa ovog panonskog podneblja predstavlja neku vrstu afrodizijaka koji se oslobađa prilikom treskanja, poskakivanja i vrtnje mladih u plesu¹⁵⁷.“ (G. Knežević, 2006)

U studiji antropologa Bojana Jovanovića,¹⁵⁸ *Igra kao činilac identiteta narodnog stvaralaštva*, autor ističe da je igra u širem smislu ostala najbitniji činilac narodnog stvaralaštva, razmatrajući širi društveni kontekst, dokazujući da ista nije samo utvrđena pravilima već da obeležava i slobodno ponašanje koje prethodi i koje sledi igranju na javnom mestu. U tim se igrama relativizuje važnost hrišćanskih i paganskih pravila i utvrđuje sinkretički identitet narodne kulture. (B. Jovanović, 2011) Ono što je autora, možda najviše, nagnalo da u folklornom plesu kao inspiraciji, pronade skriveni smisao i značenje, jeste ono imanentno svakom umetničko-stvaralačkom delu, a to je nevidljivi, skriveni sloj, koji se u ovom slučaju, poput fotografije koja zamrzava trag vremena, kao isečak trenutka, stanja ili trenutne pojave, očituje u tragovima, kao nekoj vrsti otiskivanja ili sopstvenog pečata koji plesači za sobom ostavljaju. Upisivanjem svakog momenta igre, po nevidljivoj kružnici poda (zemlje), igrači ostavljaju jednu vrstu nevidljivog svedočanstva, svekolikog kolektivnog i individualnog, arhetipskog, drevnog i svojevremenog, ali i emocionalnog, sadržanog u duhovnom biću, a koje se kroz snagu, osećaj i energiju pretače u vidu zapisa koji ostaje upisan kao nematerijalni trag. Vizuelno prisutan u vidu kruga (točka), ovaj nevidljivi otisak manifestuje se tokom izvođenja kola, ali i ritmičkog zvuka udaraca nogu o pod koji je prisutan, u zavisnosti da li je manje ili jače izraženija muzička pratnja, ili više izraženo poskakivanje. Odlučivši, da se pozabavi i ovim plesnim fenomenom, autor je istraživao pojedine plesove u kojima je snaga udaraca, poskakivanja i trčanja plesača u kolu bila više izraženija, a upućivala je na pojam *otiska ige*. Iako slične pojave pronalazi u plesovima susednog bilogorskog i prigorskog kraja, kao i, kršnim, dinarskim, moravsko-varđarskim i bosansko-hercegovačkim plesovima Balkana, možda najjasnije ovu sliku dočaravaju podgrmečki plesovi

¹⁵⁷ G. Knežević, *Drmeš i erotica*: Danas izvođači nalaze erotiku ili eros u drugačijim situacijama i formama. Momci zasigurno ne bi bili preterano srećni da moraju u plesu još nositi na rukama i grudi njihovih suplesačica, a djevojke bi pozelenile da vide vlastite grudi na oznojenim dlakavim rukama svoji suplesača. Fuj. Ustegnute u grudnjake i steznike zakopčavaju svoju dušu i tijelo, a momci bi sve to nekako rađe napravili preko laptopa. Ne zamjeram im, jer svaka generacija stvara vlastite stavove i kriterije ali *drmeš* na sceni bez svog glavnog smisla neće biti vjerodostojan. Moramo biti glumci - izvođači koji će postići taj eros na sceni. On se ne treba vidjeti već se mora osjetiti.

¹⁵⁸ Naučni savetnik balkanološkog instituta SANU.

(Republika Srpska)¹⁵⁹ koje je autor zapazio u izvođenju srpskog nacionalnog ansambla *Kolo*. Najizrazitije igre planinskih krajeva Bosne i Hercegovine, pa i podrgmečkog lokaliteta, ostavljaju poseban utisak zbog svoje energičnosti, tehnike koraka, snažnog zamaha kola, kao i ritmičkog zveckanja nakitom. *Momačko kolo*, *Starinsko kolo*, *Momačka igračica*, *Skake*, *Starinsko momačko*; odlikuju se intenzitetom, jačim uživljavanjem u igru, krućim koracima sa dobro naglašenim udarom tabana o tlo, ali i jačom napetošću muskulature i oštrim treskom tela, gde se zvučni otisak igre, u delovima koji se poskakuje bez pratnje muzike (ponekad sa paralelnim otkanjem), mnogo više ostvaruje kao jedna vrsta zvučnog zapisa, ali i kružnog traga u vidu koračanja u krug, koji se u ovom kraju zove *kolanje*, u kome se stvara utisak kao da se obilazi oko nečega. S obzirom da ovaj fenomen vodi poreklo iz dalekih ritualno-magijskih igara praistorijskog i antičkog čoveka širom planete, one nas u svakom smislu uznose u polje mitske realnosti, spiritualnog, kosmičkog, u neizrecivom smislu, u polje liminalnog.

Istražujući fenomen otiska igre kroz korene slovenskog plesnog nasleđa, od velike važnosti je pomen koreografije Vaclava Nižinskog za balet *Posvećenje proleća* (*La sarce du printemps*, ruski *Весна священная*) Igora Stravinskog, inspirišući autora u istraživanju ritualnog u narodnim slovenskim igrama koje vuku korene iz paganske staroslovenske kulture. „Nižinski, najprostije rečeno, rastočio je dvestapedeset godina škole i tradicije, francusko-ruskog patenta, razorivši čitavu jednu estetiku, a sa njom i pogled na svet, sve ono što je bilo elegantno, eterično (balerine lakše od vazduha koje kao vile na prstima plutaju scenom, ljupkost i delikatnost koja dolazi iz najokrutnijeg drila, apsolutna proporcionalnost, sve što je lepo po malograđanskim konvencijama), uopšte sve što smiruje i potvrđuje dobro uređen svet – okrenuo je naopako. Gledajući, jungovski, u arhetip gde je kultura stvar Nesvesnog, uzevši prošlost i mit, a zapravo gledajući daleko ispred svog vremena, Nižinski je sve to postavio u magični krug plesačica-devojaka iz ove antipastorale. S korom balerina odevenih u zastrašujuće Rerihove kostime, u tih malo više od pola sata koliko traje balet, ispisao je vokabular plesa i scenskog pokreta. Doslovno sve što se tu igralo, postalo je fundament modernog

¹⁵⁹ Ova regija, s obzirom da pripada bosansko-hercegovačkoj tradiciji, bila je kao i ostatak zemlje dugo pod osmanskim carstvom, koje je načinilo ovaj deo balkanske, folklorno-plesne kulture izrazito krućim, tvrđim, bez preterane estetike i likovnosti jarkih boja, suprotnim od prekosavskog, koji je bio pod uticajem austrougarskog kulturnog nasleđa i Zapadne Evrope.

plesa do današnjeg dana, gde nijedna potonja koreografija nije dosegla impresivnost ni jezivost kao ta prva koreografija Nižinskog, postavljena negde na mutnoj i mračnoj tački između folklor a i psihičkog poremećaja.“(Đ. Matić, 2013)



126. Primer ritualnog plesa iz Podgrmeča (BiH)



127. Koreografija *Posvećenja proleća* Vaclava Nižinskog



128. Tradicionalni japanski Bugaku ples

Ono što je autora privuklo u ovom baletu, gde se uočava susret modernog sa praiskonskim, sadržanim u najranijim ritualnim plesovima, što kao jedan vid arhaičnog i ritualno-magijskog prepoznaje u primerima moslavačko-posavskih i podgrmečkih plesova, jesu pomahnitala treskanja nogama „narodne šizofrenije“ u ritualnom zanosu oko izvora i u ostalim delovima gde podnaslovi sve govore, plesa zemlje, rituala plemena-rivala i reinkarnacije predaka do, na kraju, žrtvenog plesa. Sva energija, krv i vitalnost u *Posvećenju proleća* crpe se iz narodnog. Sa svojim vitalizmom, sokovima, istinskom prirodnom duhovnošću i duhom, zemnim snagama i dubinama, bilo je u toj visokoj moderni nešto upravo htonsko, u tim slovenskim divljim napadima, što je Stravinski, inspirisan ruskim folklorom i njegovom mistikom, kao i koreograf Nižinski, prepoznao kao izvorište sirove energije, pretočene u formu plesnog teatra. Razmišljajući o najvećem dostignuću ovog baletskog ostvarenja, koje podstiče autora da krene u istraživanje slovenskih tradicionalnih plesova, ne zbog divljine, anarhičnosti, kao i prividnog haosa i surovosti stila i izvedbe, imanentne ovom delu, već u dnu, ispod zavodljivih kulturnih narativa, pre svega, ocrtavanje najbližim pokretima

majstorske olovke ispisano „nevidljivo pismo“ – upravo zadivljujuća suptilnost *Posvećenja proleća*. „Udar destrukcije je možda bio samo privid, dok se zapravo gradilo, iako je na prvi pogled značilo rušenje. Koreografija, kao i muzika u *Posvećenju proleća*, naglašavaju onu vrstu spontanog i ekspresivnog plesa, u kojoj se plesači pojavljuju na sceni u nekoj vrsti kolektivno-ritualnog transa i delirijuma, ali i jedne vrste pantomime, u kojoj takođe simbol kruga najčešće predstavlja univerzalno, sveopšte, celovito i magično što nas u ritualima najviše privlači.“ (Đ. Matić, 2013) Otkrivajući dublje ontološke aspekte igre, autor se fokusirao na značaj i smisao forme-mistike¹⁶⁰ u oblastima komuniciranja telima živih bića. Sam pojam, prema Bogdanoviću, treba tražiti u dvema velikim oblastima vizibilne spoznaje. Prva obuhvata pojave, stanja, događaje i oblike koji su čin volje više sile, a ta je volja nedokučiva ljudskim moćima i razumu, po kome se živi svakodnevice. Drugu oblast čine često najobičnije stvari i pojave, koje „same po sebi“ i na neobjašnjiv način dobijaju svojstva neočekivanih manifestacija u svojoj pojavnosti, kao trenutak virtuoznosti, ekstatičke plesne i posebne vizuelne dejstvenosti na primeru plesačica u *drmešu*. U vizuelnoj kulturi te dve oblasti ne povezuju se sa pojmom *čudo* jer se i njegovo osnovno značenje vezuje za ono što je neočekivano. „Čudo“ se, međutim, dešava, kao i u navedenom primeru, zaista neočekivano, ali kada se desi, ono postaje, kako smatra Bogdanović, „odomaćeno“, ali se u istoj vrsti pojavnosti više ne ponavlja.¹⁶¹

Ako pogledamo indijsku tradiciju, hinduističko božanstvo Šiva¹⁶², koja svojim plesom (simbolikom plesa) kojim stvara svet, uvodeći u postojanje nova i nova bića, prema tumačenju Dušana Pajina, zaogrće sebe u kosmički privid (maju)¹⁶³. Kao i kod evropskih srednjovekovnih

¹⁶⁰ K. Bogdanović, *Poetika vizibilnog: Forma mistika* (str.67-68)

¹⁶¹ K. Bogdanović, 2006: Razlika između „čuda“ i forme-mistike je u tome što ona ne samo da se ponavlja, nego svojom obznanjenošću trajno ostaje u označenosti svoga identiteta. Što duže traje u svom bitku, postaje sve mističnija. Čudo se svojom pojavnošću prazni, forma-mistika puni (akumulira).

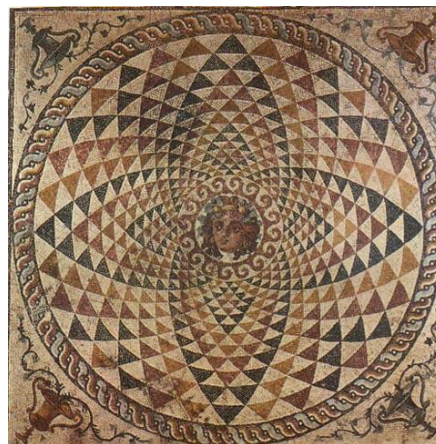
¹⁶² Dušan Pajin, *Filozofija umetnosti Indije (Skripta za specijalističke studije, Modul 2): Jedno* od poslednjeg hinduističkog svetog trojstva uz Brahmua i Višnuu koji su stvaratelji i održavatelji ovog materijalnog svemira, Boga Šivu se prikazuje kao uništavatelja, kao onog koji dolazi poslednji da bi u sebi zadržao ovaj svijet do novog ciklusa stvaranja. (str. 31)

¹⁶³ Dušan Pajin, *Filozofija umetnosti Indije (Skripta za specijalističke studije, Modul 2): Maja* (sanskrit: **माया** māyā) je višeznačan pojam iz hinduizma. U vedama je prvobitno značila natprirodnu moć koja omogućava onima koji je poseduju (bogovima i izuzetnim ljudima) da stvaraju pojavne oblike. Takođe znači pojavnu stvarnost stvorenu na ovaj način. (str. 31)

estetičara, taj privid je kao neproziran veo za oči onih koji nisu u stanju da nazru „Boga“ u njemu, a oni koji mogu da ga prozru, naziru iza njega božje prisustvo. „Za mističko-estetičku kontemplaciju predmet nije ovo ili ono umetničko delo, nego ceo univerzum, totalitet sveta i života. U tom iskustvu svet se pojavljuje kao dramski zaplet, pojedinac kao učesnik, prolaznost i iluzornost života kao dramska iluzija, a estetička distanca je sada distanca čoveka oslobođenog i prosvetljenog u odnosu na vlastiti život. U tom smislu, zahvaljujući Šivi, ljudi mogu da postignu estetičko blaženstvo posmatrajući prizor igre koju predstavlja naš život u ovom svetu. Ova kontemplacija ne odbacuje čulno-estetičko blaženstvo sveta konkretnog, ne nadilazi ga apstrakcijom, nego jednom obuhvatnom totalizujućom simbolizacijom, kao totalitetom svetske drame, u kojoj su objedinjeni strašno i divno, surovo i nežno, dobro i zlo, ne smao u ravni ovog, nego u horizontu bezbrojnih svetova, rasutih u beskrajnom prostoru”, (D. Pajin, 2006: 31)



129. Šiva, Gospodar igre, *Nataradža*, kao personifikacija kosmičke igre u kojoj se smenjaju rušenje (propadanje) i obnova, kao proces večnog života.



130. Kosmički kružni virtuozeitet, kao igra geometrijskih oblika u arabesci (rimski mozaik sa likom meduze iz *Leptis Magne*).



131. Zakovitlanost u kružnoj predstavi *drmeša* tokom plesne ekstaze.



132. Izvijani kraci veličanstvene spiralne galaktike M51 (NGC 5194), nalikuju ogromnom spiralnom stubištu koje se širi svemirom kao primer kosmičke igre.

Fenomenološki razmatrano, forma-mistika proizvod je i reliktno kultno-ritualnih obreda i radnji kao svojevrsan tip antropološke konstante, svojstvene ljudskom biću i njegovoj kulturi. Kao i za sam plesni primer, jedno od važnih svojstava forme-mistike predstavlja temporalnost njenog kontinuiteta, kojim ona zadobija sve složenija i produbljenija mistična značenja. U tom smislu, u nekim slučajevima, i neka sasvim obična priča iz daleke prošlosti može postati mistični sadržaj u određenim prilikama. Oneobičenost mesta, forme, mitološki jezik komunikacije i sadržaja priča koje pripadaju nekom drugom vremenu, između ostalog i u folklornom plesu, u izraženim repetitivnim koracima i plesnim figurama, muzici, izgovorenim tekstovima pesme, vezu i ornamentici, doprinosi stvaranju mistifikovanih stanja u doživljaju i dejstvenosti istih na čula, postižući metafizičku pojavnost. „Forma-mistika u uobraziljnom viđenju stvara se i najavljuje u dva osnovna vida, i to prvo kao vizibilni sadržaj, koji se najčešće nalazi u oblastima usmenog predanja i zvučnih fenomena, dakle konkretno nevizuelnim fenomenima, i drugo, u svim ostalim oblicima prirode i ljudski opredmećenim formama, kao i u telu samog ljudskog bića.“ (K. Bogdanović, 2007: 68)

Pored forme i tragova koje plesači ostavljaju tokom izvođenja, autor postavlja pitanje materije i njenog kretanja u plesu. U jednom znatno širem smislu od antropološkog, Bojan Jovanović igrom označava slobodno mikrokosmičko i makrokosmičko kretanje materije i njeno stalno preoblikovanje. (B. Jovanović, 2011) Od spontane igre gena zavisio je i dosadašnji proces evolucije, a ta igra određuje i danas, prema rečima autora, život jedinki i vrsta. U igri materije princip stvaranja neodvojiv je od principa rastvaranja i prividnog vraćanja početku. Proces formiranja i razgrađivanja malih i velikih kosmičkih entiteta: planeta, zvezda, galaksija, pa i samog kosmosa, tumači se kao svojevrsna igra prirode u kojoj nastaje život, održava se njegovo postojanje i kontinuiranim procesom usložnjavaju postojeće forme i stvaraju se nove.

„U hinduističkoj mitologiji i religiji postojanje čitave realnosti, uključujući i kosmos, tumači se božanskom igrom. Brama se kao stvaralac sveta, bogova i ljudi igrom pretvara u stvoreno. Samožrtvujući se zbog nastanka sveta, bog postaje svet koji na kraju ponovo postaje bog. Svet ima sveto značenje, ali je njegovo postojanje samo faza božanske igre, koja mu stalnim menjanjem oblika daje karakter privida. Ta stalna igra privida (*lila maja*), govori o postojanju i o životu kao ritmičkom procesu određenom suprotnim pojmovima stvaranja i razaranja, rođenja i smrti. Narodi koji su razumeli igru u kosmosu vezanu za periodično kretanje zvezda i planeta nastojali su da je prikažu i na Zemlji.

Danas se ljudski um ne zadovoljava predstavom o univerzumu, već idejom o multiverzumu, kao pretpostavci postojanja brojnih univerzuma, teži da dokuči novu dimenziju postojećeg. Identičan kosmičkom, odvija se, kao svojevrsna igra, i proces koji je doveo do nastanka života i evolucije čiji je ishod čovek. U igri mešanja ideja, kultura i rasa spontano se formiraju novi oblici, a današnji čovek je prvo biće koje, menjajući prirodu, ujedno svesno menja i sebe.“ (B. Jovanović, 2011 : 66)

Bez obzira da li su kodifikovane ili su izraz slobodnog ponašanja, igranjem igara izražava se osećanje slobode i mogućnost drugačijeg odnosa prema svojim egzistencijalnim prirodnim datostima.¹⁶⁴ Budući da se nikada ne mogu potpuno ponoviti svi potezi igrača, kao ni trenuci u kojima se igra izvodi, njom se preispituje postojeće i, kao i u ovom projektu, otvara realnost za mogućnost drugačijeg. Time se obnavlja obrazac kreativnog odnosa prema svetu, koji igri daje duhovno i metafizičko značenje.

Kada su u pitanju tradicionalne i obredne igre, odnos prema višim silama upućuje na poimanje značaja različitih nivoa realnosti u igri. Prema britanskom dramatičaru i scenaristi Ronaldu Harvudu (Ronald Harwood) igra je mogla da istraži i izrazi ono što leži izvan čovekove svakodnevne svesti još davno pre no što je postojao verbalni vokabular za istraživanje moćnih sila koje su delovale kako unutar tako i van njega. Ako je čovek želeo da upozna svoj svet, morao je da prigrli njegove misterije, a one su bile povezane s njegovim doživljavanjem gubitka vlastite ličnosti i s osećanjem vanvremenosti. „Žudnja za ekstatičnim stanjem igra dominantnu ulogu u ranim pričama o pozorištu, a deo te žudnje bio je ispunjen otkrićem ove misteriozne snage igranja, time što je ona mogla da izazove trans. Igrač je mogao da dospe u stanje svesti koje je pripadalo nekom drugom svetu, jednoj magičnoj sferi u kojoj je sebe zaticao u dodiru sa silama i percepcijama koje je primitivni čovek verovatno sagledavao kao sile iz nekog univerzuma van njega, ili kao spoljašnji oblik jedne duboke i čudesne unutrašnje transformacije. Onda, kao i sad, kad se stiglo do željene sfere, igrač je gubio svest o sebi i osećaju običnog vremena. Sadašnjost je bivala zaboravljena: igrao je u vanvremenosti.“ (R. Harvud, 1998 : 24)

¹⁶⁴ Bojan Jovanović, *Igra kao činilac identiteta narodnog stvaralaštva*: Iako poznata znatno ranije, igra kao fenomen teorijski počinje da se promišlja tek krajem 19. i početkom 20. veka. Od tada je definisana sa različitih aspekata i razvrstana prema različitim kriterijumima. Imajući sve te definicije i podele u vidu, Vitgenštajn je napisao da je igru nemoguće odrediti jednom opštom, sveobuhvatnom definicijom, jer se njena suština može razumeti samo nizom određenja pojedinih njenih segmenata.

Ono što prema Harvudu ostaje zajedničko i za ritual i za pozorište, kao njihov živi izvor, jeste specijalna ljudska potreba, jedan impuls koji univerzalno postoji, a to je u mnogim oblicima – čežnja da se spoje onaj pravi, neposredni i duhovni svet.¹⁶⁵ Ovakvu vrstu potrebe možemo pronaći i u performativnim dalekoistočnim tradicionalnim teatrima, kao što su balinežanske ritualne igre, pekinška opera, ili japanski No, Bugaku, Kabuki i drugi, u kojima se kroz masku, kostim i stilizovne pokrete, izlazi iz sebe (ljudskosti) i ovozemaljskog, poistovećivanjem sa mitološkim stvorenjima koja poseduju magičnu snagu, oneobičavanjem¹⁶⁶ i dubokim stanjem transa gde se uspostavlja kontakt sa „drugim“ svetom. Može se zaključiti da mnoge od tema i oblika rituala predočavaju ranu dramu, nastalvjajući da se sporadično nanovo pojavljuju tokom neke kasnije istorije. Većini ovih tradicionalnih pozorišta u kojima je zadržan ritual, zajednička je sposobnost da otkriju tenzije između ljudskog i božanskog, jendog kratkog i ranjivog, drugog odvojenog od smrti i vremena.



133. Komparacija dalekoistočnih plesnih i teatarskih praksi u kostimizaciji sa slovenskom plesnom tradicijom.

¹⁶⁵ Ronald Harvud, *Istorija pozorišta*: Za mnoge je pravi svet samo duhovni svet. U prošlosti sve su aktivnosti bile obojene duhovnošću (obrađivanje zemlje, pripremanje hrane, vođenje ljubavi). To su sada arhaična verovanja. Mi smo, po rečima Harvuda, razdvojili ove elemente što umanjuje oba ta sveta. Umetnost je zato ona neophodna veza koja ispunjava nastalu prazninu, jednu svakodnevnu potrebu. Prema rečima autora, kada bi se verski ritual pretvorio u umetnost, trebalo bi da budemo u stanju da vidimo kako se to dogodilo, i još preciznije, kako se verski ritual transformisao u umetnost pozorišta. (str. 43)

¹⁶⁶ Dušan Pajin, *Druga zemlja drugo nebo (Filozofija umetnosti Kine I Japana)*: Oneobičavanje, neobičnost, izuzetnost (ili – kao po prvi put viđeno – jap. *mezuraši*) je nešto što se koristi u no-pozorištu, a teoretičar i autor no-a, Zeami (u XV v.) dosta detaljno govori o tome u svojoj teorijskoj knjizi *Fušikaden* (Zeami, 1995). (str. 355)

Uopšte gledano i na obredne igre i tradicionalne plesne teatre u kojima se neguje ritual, opčinjenost vanvremenskim, praiskonskim, kao i doživljajem gubitka vlastite ličnosti, bila je potreba da se pobegne, u smislu da se ne ostane zauvek zatočen ukrotljivom svakodnevnom stvarnošću. Ali u svemu tome postoji još jedna faseta koja, prema Harvudu, podjednako razotkriva, jer potiče od naše drevne opčinjenosti pričanjem priča. U svetu rituala nije važna bilo koja priča, već naročito jedna – priča o našim počecima. Širom sveta, ova priča – te hiljade priča bile su jedan od naših ključnih izuma za održavanje veze kako sa našim fizičkim tako i sa našim duhovnim izvorima, koja nazivamo bogovima. (R. Harvud, 1998)

Pretpostavka i verovanje da su čovekovo ponašanje i efekat njegovih postupaka zavisni od viših sila, oličenih u određenim natprirodnim entitetima, iskazivani su u mitskim i religijskim verovanjima. Bogovi su ti koji se igraju ljudima i pokreću ih, a ljudsko ponašanje samo je odraz tih postupaka na koje ne mogu neposredno da utiču. Igrom kojom je nastojao da usaglasi svoje odluke i postupke prema mikrokosmosu, čovek je otkrivao širi aspekt životne igre od koje zavisi njegovo postojanje, a to je zapravo *čudesno* koje ga, kao neopipljiva realnost, sadržana u svim oblicima igre, mami i vuče kao težnja da se ostvari doživljaj božanskog (numinoznog) osećanja. U tom smislu je i intuitivno poimanje šireg aspekta igre kao činioca životnih promena i nepredvidljivih zbivanja izraženo i u čovekovo težnji da svoje igre zasniva na tačno određenim pravilima. Pravilima igre se u ravan kulture transponuje i artikuliše zbivanje u svetu u kom je igra način njegovog postojanja. Suprotstavljajući se principu nužnosti i sudbinske predodređenosti, princip igre afirmiše nadu kao mogućnost promene sveta.

Kao zaključak fenomenologije igre i njene funkcije u *Virtuelnim ogledalima*, autor u celini sagledava i analizira slovensku plesnu tradiciju u komparaciji sa drugima, u kojoj prepoznaje i predočava na, pre svega, fenomen oneobičenja stvarnosti, ali i upoznavanje sa večnim principima životnog postojanja. Na primeru folklorne igre, može se sagledati čovek kao biće čiji duhovni i fizički opstanak zavisi od uspešnosti da se igra i istinu gorke i bolne stvarnosti ublaži igrom kao načinom njenog prividnog prevazilaženja. Igra, sama po sebi, pojačava i svest o iluziji realnog, čija promena i nestajanje upućuju na njen metafizički aspekt, a *Virtuelnim ogledalima* pruža dvostruku funkciju, kao pojačani stepen virtueliteta plesnom manifestacijom i ekstatičkim zanosom, ali i mogućnost više vizibilnih spoznaja, omogućujući i višedimenzionalnost

u sagledavanju delu. Svekolika magija *čudesnog*, koja vokacijom slikarstva nije mogla u potpunosti preneti stanje plesnog naboja, virtuoznosti, emocije i zanosa na posmatrača, ovaploćuje se kroz pokrentu, integrisanu video sliku u polju *Virtuelnih ogledala*, što sa druge strane folklornom plesu kao etnološkoj umetnosti pruža jedno dublje značenje i smisao, bitne za proširivanje kulturološke prakse u polju savremene umetnosti i medija. Na ovaj način, igra, premeštena u novi ambijent, virtuelni prostor njenog odvijanja, u kontekstu *Virtuelnih ogledala*, pruža recipijentu još jedan prozor sa pogledom, kontemplativni magični prozor i jedan poziv na učešće u preispitivanju nevidljivog, metafizičkog svojstava i sile, kako plesa kao motiva, tako i čovekove unutrašnje (kreativne) prirode stvari u celini.

ANALIZA MUZIKE U VIRTUELNIM OGLEDALIMA

U pokušaju da sagledamo, jezički objasnimo i analiziramo muziku, budući da predstavlja najsloženiju monomedijsku umetnost za pojmovno razmatranje, teškoće nastaju najvećim delom u domenu semiotike, u pogledu određivanja prirode znaka i značenja u muzici. Najbitniji njen modalitet može biti samo onaj u kojem se ona opaža sluhom kao zvučna pojava. Osećajna estetika određuje ciljeve muzike u izazivanju osećaja ili prikazivanju istih kao njenog sadržaja. (V. Radovanović, 1987) Eduard Hanslik¹⁶⁷ muziku objašnjava iz nje same, pa „lepo“ nije predmet ni svrha muzike, već njeno biće. Osećaji svojom vizuelnom suštinom izlaze iz sveta muzike; organ kojim se muzika prima jeste „fantazija“, u sredini između „osećaja“ i „razuma“. (S. Knežević, 2011) Ako posmatramo muziku kao jednomedijsku umetnost, možemo zaključiti da se osećaji javljaju u slušaocu, ali su vezani prvenstveno za konkretni slučaj, kao subjektivni, jer nemaju objektivno polazište u samom delu. Otuda je ono „muzički lepo“ nezavisno i bez potrebe za sadržajem koji bi spolja dolazio, upravo u tonovima i njihovim umetničkim

¹⁶⁷ Eduard Hanslik (Eduard Hanslick, 1825-1904); izuzetan austrijski pisac i kritičar, često nazivan „ocem savremene muzičke estetike“. 1854. objavljivanjem monografije *O muzički lepom*, utemeljio je savremenu muzičku estetiku kao samostalnu disciplinu.

vezama, dok glavni sadržaj muzike predstavljaju zvučne pokretne forme. Iako je zvučna poezija¹⁶⁸, (V. Radovanović, 1987) u poređenju sa verbalnom, bliža muzici, granica između čiste muzike i zvučnosti verbalno-semantičkog teksta postavlja se „po shvatanju“. Tako u kontekstu muzike kao višemedijskog sklopa, muzičko delo iskrsava sa preovladavanjem obeležja koja muzika odavno koristi kao svoja, na primer simultanost u organizovanju elemenata (sazvuk u harmonskom mišljenju).

Prelaženje od jezičkog ka muzičkom ipak nije u praksi doprlo dovoljno blizu muzike zbog krutosti verbalnog, sapetog semantičkim. Otuda u delima kao što su radio drama, zvučna poezija, pozorišna predstava ili opera, otpor uzajamnom približavanju verbalno-semantičkog i muzičkog leži u različitosti njihovih tipova značenja: kod prvog konvencionalan znak označava stvar različitu od sebe, kod drugog samodejstvujući „znak“ izaziva (najčešće) neimenovano stanje. Približavanje muzici u slučaju govorne muzike izvedeno je, u suštini, na tradicionalan način: tu je muzičko (zvučno) samo nekakav samostalan „dodatak“ semantičkom. Za razliku od toga, uzajamno približavanje vizuelnog medija muzičkom, karakteristično *Virtuelnim ogledalima*, odvija se mnogo fleksibilnije, naročito ako sliku svedemo na senzaciju ili doživljaj elementarnih vizuelnih (likovnih) sadržaja, kao što su svetlost, boja, forma (naročito apstrakcija), gestualnost, atmosfera, ambijent i slično, otuda se muzika kao forma, posredstvom slike, kontekstualizuje, ulazi u poetsku strukuru dela. Muzička forma prema Vladanu Radovanoviću, može pojačati, produbiti samodejstvujući znak unutrašnjeg doživljaja vizuelnog kao integralne polimedijske celine. (V. Radovanović, 1987)

S obzirom da je po sredi nelinearan pristup ove zvučno-vizuelne instalacije, jer se vremenski neki preklapljeni muzički sadržaji ponavljaju, u novoj kombinatorici, upućuju, u metaforičkom smislu, na arhetipsku sliku; prisustvo *Duha* (onostranog, neizrecivog), odnosno

¹⁶⁸ Vladan Radovanović, *Vokovizuel: Zvučna poezija* u odnosu na verbalnu bliža je muzici (muzikalnosti), no ne po cenu gubitka semantičnosti. Posebna poetika ne isključuje poetičnost pojedinog ostvarenja, ali ona nije poezija. Za potpunije iskorišćenje mogućnosti primenjuju se film, video, kompjuterska animacija, zvučna holografija. Tematičnost je širokog spectra. Melodija govora je užeg opsega promena, ali se superponiranjem više nivoa govora te neznatnije govorne visinske razlike podređuju dikretizovanim i izrazitijim intervalskim razlikama. Muzičko ovde iskrsava sa preovladavanjem obeležja koja muzika odavno koristi kao svoja, na primer simultanost u organizovanju elemenata (sazvuk u harmonskom mišljenju). (vidi str. 255)

stanja duhovnog (višeg) bića koje prebiva u materiji, predstavljenih u vizuelnom smislu ženskim predstavama u vidu vila-boginja, siluete dečaka koji prolazi kroz prozore (arhetip večnosti) ili plesača u kolu koji ostvaruju u simboličkom smislu metafizički karakter igre (arhetipa sveta/kosmosa). (K.G. Jung, 2001) U ovom kontekstu, muzika se može tretirati kao neka vrsta nevidljivog i naslućujućeg, ali istovremeno i prisutnog i tajanstvenog, jer upravo psihološka napetost (tenzija) koja je prisutna u ogledalu „numinozne“ stvarnosti u postojećim figurama i ambijentima na slici (prozorima), biva opisutnjena kroz muzičku formu i stil koja tu istu vrstu ostvaruje određenim muzičkim vrednostima i konstrukcijama: izražajnim sredstvima kao što su boja, ornamentika, svojevrsne stilske specifičnosti, „napeti odnosi“ između pojedinih muzičkih intervala i sazvučja, kao i ambijentalni zvuci koji doprinose doživljaju *čudesnog*, pojačavanjem mistične atmosfere ambijenta *Virtuelnih ogledala*.

Uspostavljajući integralnu sliku u muzičkom smislu, ostvaruju se skupovi zvučnih celina, preklapanjem jednih preko drugih, doprinoseći u audio-vizuelnom kontekstu posebnoj semantičkoj strukturi *Virtuelnih ogledala*. To simultano praćenje integrisanih zvučnih, kao i vizuelnih celina, sugerše na pojam sveopšte međuslovljenosti u kojoj se iščitavaju određeni kodovi prepoznavanja i označavanja koji izazivaju određene emocionalne reakcije na pojedinačne segmente i narative, svojstvene prirodi dela, pa i doživljaj vizuelno-zvučnog ambijenta u celini.

Upravo naglašavanje pojedinih zvučnih fraza, kroz specifične oblike koji se dovode u kontekst (vezu) sa predstavljanim na slici, pružaju neposredno ostvarivanje sinestezijske transpozicije koja omogućava, pored fizičkog, istovremeno i fiktivni (vizibilni) karakter višemedijskog dela. U tom smislu, postavlja se pitanje, kao važnei neispitane strane sadejstva medija, naš doživljaj uzajamnog uplivisanja (superponiranja) jednih medija u druge. Prema Radovanoviću, priroda delovanja jednog medija na nas unekoliko se može promeniti pod uticajem nekog drugog. A, tada dolazi do „preznačavanja“ prirode određenog medija. (V. Radovanović, 1987) U *Virtuelnim ogledalima*, u sadejstvu teksta pesme, vizuelne predstave i muzike, izgovorene reči i njihovo značenje u kontaktu sa slikom semantizuju muziku (kao integralnu rekonstruisanu kompoziciju), tačnije, činiti da izgleda kao da muzika prijanja uz izraženu sadržinu.

Prema mišljenju Koste Bogdanovića, fenomeni vizibilnog ne mogu se preneti u muziku neposredno, nego preko nekih asocijativno podsticajnih posrednika, što mogu biti i reči s određenim značenjem, ritmom izgovaranja, kao što je poezija ili neki drugi sugestivno podsticajan način, poput libreta u operi. U tom smislu postavlja se pitanje šta može biti elementarno podsticajno kako bi se muzika i muzičko uopšte mogli prepoznati. Citirajući nemačkog kompozitora Hindemita (Paul Hindemith) u spisu *Kompozitorov svet*, Bogdanović objašnjava da su pojedinačni tonovi samo akustički fenomeni koji ne pobuđuju nikakve autentične muzičke reakcije, jer je nemoguće doživeti bilo kakav muzički efekat u koliko se ne uoči tenzija koja postoji između dva pojedinačna tona. U tom smislu uzima u obzir da jedan ton, isto kao i jedna reč, jedna linija ili obojena mrlja može imati određeno emotivno dejstvo (pre nego što mu uslede drugi tonovi, reči, linije i boje). Ako izgovorimo, ili napišemo reč *ponoć* (kao što je ta reč ponegde izolovana na početku pesme), onda se u njoj ovaploćuju mnoge asocijativno-vizibilne sekvence koje ne zahtevaju dalji govor ili pisanje. (K. Bogdanović, 2007: 159)

S obzirom da je u svom funkcionalnom kompletiranju u višemedijsku strukturu, muzički ambijent jednim delom mimetičan, jer podražava vizuelne narative, što se može pratiti uspostavljenim analogijama između muzike i slike, prema tempu, boji, transformaciji, jačini, promenama raspoloženja izazvanih različitim muzičkim i vizuelnim preklapanjima, stilskim odlikama i ornamentici, odnosima između tonova, intervalima i tonalitetima. Drugim delom predstavlja igru kombinacija muzičkih sadržaja/fragmenata kroz neparalelno medijsko uodnošavanje, stapanjem u više različitih zvučnih celina, koje sa promenama video slike menjaju i percepciju i doživljaj muzičkih formi, koje ne imitiraju u potpunosti ono što se u slici čuje ili vidi, već ovaploćuju duh pojavnosti takvih spoljnih(vizuelnih) senzacija u muzičkom izrazu i njegovim sredstvima izražavanja.¹⁶⁹

Fascinantnost pojavnosti prirode, opredmećene ili sakralizovane forme, prema Bogdanoviću, predstavljaju snažan impuls za prevođenje vizuelnih senzacija u druge oblasti stvaralaštva u najširem smislu. Stoga su i u muzičkom stvaralaštvu važne četiri osnovne paleokomunikacijske

¹⁶⁹ Delovi upotrebljenih kompozicija se u momentima pojavljuju sa pojavom pokretne slike i mešaju sa drugim kompozicijama i komponentnim zvučnim sadržajima. U jednom vidu se pojavljuje kompozicija Džordž Fentona; jedna instrumentalna tema iz filma Nil Džordana *The company of wolves*, koja je liričnog i folklornog karaktera, kao i dve preklapljene vokalne interpretacije izvornih narodnih pesme u izvođenju zagrebačkog ansambla Lado.

forme (forma-nagovor, forma-zov, forma-pogled i eho-forma). Bilo da je određeni oblik vizibiliteta zasnovan na realitetima ovozemaljskih formi, pojava, stanja i događaja, ili onih začetih u uobrazilji, predstavlja uvek plodotvoran impuls za nastanak određene muzičke kulture, kao jedan od izvora muzičkog dela. (K. Bogdanović, 2007: 162) U tom smislu, sugestivnost zvučnoj strukturi *Virtuelnih ogledala* dao je vizuelni podsticaj, odnosno vizuelna sugestivnost znaka prepoznatog kroz dejstvenost vizuelnih formi i ambijenata, koja se reflektuje na strukturu muzičkog dela.¹⁷⁰

Za razumevanje uloge tradicionalne (folklorne) muzike u kontekstu modernog, od značajne važnosti jeste *Posvećenje proleća*¹⁷¹ Igora Stravinskog, jer u istoriji umentosti muzike označava misaono-estetsku i strukturnu revoluciju nacionalnog kompozitorskog mišljenja, obeleženu obraćanjem živoj folklornoj muzičkoj materiji, preobraćanjem folklornog konteksta u tematski element kompozitorskog teksta (što se pokazalo naročito interesantnim i perspektivnim) i prenošenjem pažnje sa citata na materijalizaciju napeva.

Razmatrajući poetsku strukturu muzike u *Virtuelnim ogledalima*, kompozicije koje je autor upotrebio kao materijal zvučne slike (dve vokalne izvedbe lirsko-obrednih pesama *Bratec kosi livadu zelenu* i *Gore, gore sončece*, vokalista hrvatskog folklornog ansambla Lado, muzičku temu *Story of the Bride and Groom* iz filma *Kompanija vukova (The company of wolves)* britanskog filmskog kompozitora Džordža Fentona i autorsku instrumentalnu, elektronsku kompoziciju), skupa integrisane u višemedijsku strukturu dela, odražavaju liričan karakter mitsko-onirične slike. U tom smislu poredak, nizanjanje, kontrapunktiranje, trajanje, visine i ostalo, sve se objedinjuje u strukturi koja podjednako može da funkcioniše kao slika, odnosno da dočara ili prizove atmosferu slike u zvučnom.

¹⁷⁰ K. Bogdanović, 2007: To je blisko onoj ushićenosti prirodnim pojavama koju su negovali romantičari, posebno ruski i češki. Treba slušati Smetaninu muzičku poemu *Vltava* od početka do kraja, pa osetiti promenljivost tempa, blizak neočekivanim delovima toka reke, koji se stalno menja u zavisnosti od toga na kakav teren nailazi. (str. 162)

¹⁷¹ Koreografija Vaclava Nižinskog *Posvećenje proleća* (1913) i muzika Igora Stravinskog, naglašavaju onu vrstu spontanog i ekspresivnog plesa, u kojoj se plesači pojavljuju na sceni u nekoj vrsti kolektivno-ritualnog transa i delirijuma, ali i jedne vrste pantomime, u kojoj takođe simbol kruga najčešće predstavlja ono dominantno i magično što nas u ritualima privlači. Ovo baletsko ostvarenje nas povlači da se prepustimo muzici koja u ovom delu ostvaruje jednu osobenu moć dramaturgije, transponujući na najbolji način sliku (predstavu) paganskog staroslovenskog običaja izraženog u žrtvovanju mlade devojke.

S obzirom da su pesme ladarica, kao grupa lirskih¹⁷² obrednih pesama južnoslovenske tradicije, komponovane tako da njeni stihovi proizvode magijsku moć metaforičko-alegorijske prirode,¹⁷³ u kojima su se iste molile višnjem Bogu „da udari rodna kiša i porosi polja i travicu i da se ugoje stada“ (M. Dragić, 2007), karakteriše ih melodičnost, harmonija, nežnost i blagost, ali sa druge strane i ambivalentna struktura *numinoznog*, koja odražava i osećaj opčinjavajućeg i sablasnog, jer ponire u duhovnu sferu onostranog, ispunjavajući stvaraoca (slušaoca) impresijom. Tako se u pojedinim segmentima integrisanih pojanja: *Bratec kosi livadu zelenu* i *Gore, gore sončece*, gde je prva posvećena kultu prirode i ovozemaljskoj pastoralu, a druga Suncu, kao božanskom, projavljuje dejstvo naturalnog i mističnog, mimezisa prirode i kosmosa, dok u drugom, gde se pojačava intenzitet višeglasja i javlja izražajni napev, oštrim i otvorenijim vokalima, nagoveštava se dublja misaona struktura melodije koja nas poziva na drevnu staroslovensku, mitsko-alegorijsku prirodu ovih obrednih pesama, na praiskonsko i arhetipsko, stapanje fragmenata u sveopšti totalitet.

Analizirajući muzičke aspekte lirskih narodnih pojanja (pozajmljenih sa lokaliteta panonske i severozapadne, kajkavske Hrvatske), kao dela slovenske tradicije u kojoj se neguje polifona struktura i razborito višeglasje, preuzevši ih kao osnovnu zvučnu strukturu *Virtuelnih ogledala*, preovladava dijatonika i karakteristično je izvođenje jednoglasnih ili dvoglasnih napeva manjeg opsega. S obzirom da postoje različiti oblici dvoglasja, u ovom slučaju imamo dvoglasne napeve sa završecima na tonici i unisonu¹⁷⁴ kao i napeve za koje je karakterističan završetak

¹⁷² Marko Dragić, *Poetika i povijest hrvatske usmene književnosti*: Lirske pesme, kao najmnogobrojnija usmenoknjiževna vrsta, predstavljaju skup komponovanih lirskih slika u kojima dominira osećajnost, nastale su u svojevrsnom sinkretizmu, stapanju muzike, glume, govora i plesa. Ispunjavaju stvaraoca i čitaoca (slišaoca) utiskom - impresijom; govorom kroz jedinstvo zvuka i smisla. Datiraju iz starih prethrišćanskih vremena u kojima je negovan kult starih božanstava svetlosti i toplote. Kako su vremenom menjale i primile utivaj nove hrišćanske religije.

¹⁷³ Marko Dragić, *Poetika I povijest hrvatske usmene književnosti*: Magijski je efekt postignut pripjevima *Ladole mile, oj Lado, oj!* kao i stilskim figurama: retoričkim pitanjima, asonancijama, aliteracijama, epitetima, metaforama i alegorijama. (str. 43)

¹⁷⁴ Oblik višeglasja (*Heterofonija*) – dvoglasno, unisono pevanje koje se na sredini kompozicije širi u pevanje u 4 i 5, a zatim se ponovo vraća na unison.

velikom tercom u tonici (npr. kod žetvenih pesama), izvedene na pentakordu. Dvoglasje je hromatsko¹⁷⁵ i dijatonsko.¹⁷⁶ Kao stariju tradiciju ovih pesama obeležavaju dijatonski napevi manjeg opsega koji, ako su dvoglasni, završavaju u unisonu, dok noviju tradiciju obeležava stil pevanja na bas kao i terčno dvoglasje s durskim obeležjima.¹⁷⁷ (V. Svalina, 2012) Integrisanjem *Bratec kosi livadu zelenu* i *Gore, gore sončece* dolazi do smenjivanja dura i mola, *piana* i *forta*, kvintakorda, septakorda i alterovanih akorda¹⁷⁸, koji skupa, kroz izražajnu folklornu poetsku ornamentiku pojačavaju dejstvo lepote, tenzije i neizvesnosti, postizujući efekat mističnog. U želji da u vidu zvučnog ambijenta prizove celokupnost doživljaja *čudesnog*, imanentnog drevnim narodnim pričama, autor je pokušao da isti oživi upravo kroz sintezu obrendih pesama Ladarica i muzičke teme *Story of the Bride and Groom (Priča o nevesti i mladoženji)* Džordža Fentona (George Fenton) iz filma Nila Džordana (Neil Jordan) *The company of wolves (Kompanija vukova)* iz 1984.

¹⁷⁵ Hromatska lestvica je sačinjena od samih polustepena. Ima 12 tonova u okviru oktave. Gde god u osnovnoj lestvici dva tona čine ceo stepen, između njih se dodaje povišen ili snižen (hromatski) ton.

¹⁷⁶ *Muz.* skala u kojoj tonovi stoje u istom odnosu prema svome osnovnom tonu u kojem stoje odgovarajući tonovi druge skale prema osnovnom tonu, koji je oktava za osnovni ton prve skale; dakle, intervali u dijatonskoj skali nisu jednaki. (vidi Vokabular)

¹⁷⁷ Vesna Svalina, *Tradicijsko pjevanje u glazbeno-folklornim područjima panonske zone*: Postoji niz obeležja po kojima se manja muzičko-folklorna područja znatno razlikuju, mada postoje i ona obeležja koja su karakteristična za sva područja podjednako. Zajednička obeležja ovih područja očituju se pre svega u načinu izvođenja vokalne muzike. Tako kada govorimo o tradicionalnom pevanju ovog kulturnog nasleđa, možemo govoriti o postojanju solističkih tradicionalnih napeva, napeva za dva ili tri pevača, te o tradicionalnim napevima koji su namenjeni izvođenju skupine pevača. Kao značajne elemente vokalne tradicionalne muzike potrebno je izdvojiti i ritam i muzički oblik. U solističkim pesmama koje su dosta vezane uz tekst govorimo o tzv. ritmu reči, a kod pesama uz ples reč je o takozvanom ritmu pokreta. Po pitanju oblika treba razlikovati dve skupine melostrofa. Kod prve skupine važnu ulogu ima tekst, odnosno njegovo oblikovanje. To konkretno znači da se javlja ponavljanje celog stiha ili nekih njegovih delova. Za drugu skupinu melostrofa važni su muzički elementi i one se sastoje od jedne ili nekoliko melodijskih celina uz koje se onda pojavljuje jedan ili više stihova. Tako nastaju oblici AA, AAAB ili ABCD. Kad pesma prati ples, pesma se može javiti uz dodatnu pratnju instrumenata, a može biti i bez njih. Uz ples i kola izvode se i poskočice za koje je karakteristično da se stihovi ne pevaju, nego se oni uzvikuju. (str. 1-2)

¹⁷⁸ Alterovani akordi su oni akordi koji u svom sastavu sadrže jedan ili više alterovanih tonova. Ne mogu biti alterovani svi tonovi u akordu! Alterovani akordi dijatonskog tipa su akordi koji se u bilo kom drugom tonalitetu mogunaći kao dijatonski akordi. Alterovani akordi hromatskog tipa su veštačke tvorevine, nastale uz pomoć alteracija. Onine mogu da se nađu kao lestvični dijatonski akordini u jednoj lestvici. Oni u svom sastavu uvek iobavezno sadrže jedan hromatski interval (umanjenaterca ili prekomerna seksta). Dva tona koja čine U3 ili P6 su antipodni tonovi i smatraju se za kritične. Oni imaju unapred utvrđen smer svog razrešenja (U3 se razrešava u primu, a P6 u oktavu). Alterovani akordi hromatskog tipa imaju po 3 kritična tona: 2 antipodna i septimu. Vrlo često se upotrebljavaju dvostruko umanjeni i tvrdo umanjeni, a ređe trostruko umanjeni, meko umanjeni i prekomerna dominantna.

134. Notni zapis kompozicije *Bratec kosi livadu zelenu* (autorizacija Božo Potočnik; hrvatski kompozitor i dirigent) koja se u izvedbi Ladarica, hrvatskog nacionalnog ansambla Lado pojavljuje u zvučnoj liniji *Virtuelnih ogledala* kao lajt motiv, pokazuje primer dvoglasja tesnih intervala karakterističnih za arhaično pevanje turopoljskih izvornih pesama Hrvatske uklopljenih kao mistična zvučna forma dela upućujući na višeslojnu arhetipsku sliku.

(Stari arhaični način pevanja karakteriše netemperovano pevanje, dominacija interval sekunde, bogata tremolo i melizmi, repetitivne melodije maloga opsega. Dvoglasje tesnih intervala kompleksan je stil folklorne muzike koja se temelji na dvoglasju netemperovanih tonskih odnosa i karakterističnoj boji tona koji se kod vokalne muzike postiže snažnim pevanjem delimično kroz nos. Neobični intervalski razmaci unutar lestvice rezultiraju neobičnim intervalima u dvoglasju, bliskim terci ili seksti. Često tokom izvođenja dolazi do improvizacije i varijacije, no, unisono završeci ili završeci u oktavi ostaju strogo pravilo. Metroritamska, formalna struktura i struktura teksta kreću se od jednostavnih do vrlo složenih obrazaca, a specifičan je odnos melodije i teksta..

Dvoglasno pevanje dominantno je i u vokalnoj tradiciji Srbije. U skladu sa vremenom svog nastanka, može se podeliti na starije i novije. Starije najčešće nazvano pevanje 'na glas', netemperovano je i zasnovano je na infrapentatonskim nizovima, sa intervalom sekunde kao osnovnim sazvučkom. U njemu su najčešća sledeća tri 'oblika višeglasja': heterofonija heterofonija-bordun i bordun. Novije pevanje - pevanje 'na bas' po intonaciji bliže je temperovanom sistemu, sa tercom kao osnovnim sazvučkom i kvintom u kadenci, u tipičnom homofonom dvoglasu.).

SIROKO

BRA-TEC KO-SI O J LI-VA-DU ZE-LE KU BRA-TEC KO-SI
 TO BI VRE-DKO O J LIŠ-CE PO-LJU BI FI TO BI VRE-DKO
 KE-MOJ BRATEC O J GREHO-TABI BI-LA KE-MOJ BRA-TEC

RO-ČAK DO-KA-ŠA-LA
 LIŠ-CE PO-LJU BI FI
 MAJ-KA PO-RO-DI-LA

SE-STRI-CA MU O J RO-ČAK DO-KA-ŠA-LA
 TO BI VRE-DKO O J LIŠ-CE PO-LJU BI FI
 JE-DVA HAS JE MAJ-KA PO-RO-DI-LA

Feb 14 1973
 Potočnik P. P.

U muzici koju je Fenton komponovao za Džordanov film, nadrealnu horor-fantaziju koja briljantno spaja evropske bajke sa folklorom, tkanu kroz ep o *Crvenkapi* i pričama Anđele Karter (Angela Carter),¹⁷⁹ izvanredno kombinuje mali orkestar, tradicionalne narodne instrumente sa sintisajzerima¹⁸⁰ kako bi u muzici postigao efekat slutnje i stvorio bogat atmosferski saundtrek (soundtrack),¹⁸¹ koji savršeno upotpunjuje gotičko-bajkoviti ugođaj Džordanovog filma. Fenton je iskoristio niz instrumenata kako bi postigao neverovatan rezultat, uključujući i bas flaute, violinu, gudače, orgulje, pan frule, kontrabase, elektronski zvuk, kao i razne udaraljke, služeći se različitim muzičkim stilovima i raspoloženjima. Kompozicija *Story of the Bride and Groom*, koju autor primenjuje na zvučnu strukturu *Virtuelnih ogledala*, zasnovana je na tradicionalnoj irskoj narodnoj muzici. Obzirom da u *Virtuelnim ogledalima* ona poentira, u poetskom smislu, reminiscenciju „proteklog“, u smislu detinjstva i igre, rajskog, seoskog ili ambijenta prirode, u kombinaciji sa Ladaricama, oslikava drevnu staroslovensku pastoralu. Kao muzika, u *Kompaniji vukova* koji obrađuje temu podsvesnih strahova i želja u okviru jednog sna mlade devojke koja tone u polje bajke, preuzimajući ulogu Crvenkape, poseduje mistični karakter u kojoj se stilski mešaju pojedine muzičke varijacije foklora. Posedujući atmosferu neke davne prošlosti, svojstvene vremenu u kome se bajke odigravaju, podstiče autora na jednu dublju kolektivnu sliku Jungovog arhetipa predaka, u kojoj se emanira specifičan osećaj *čudesnog* i njegov višestruki doživljaj.

¹⁷⁹ Angela Carter (7.5.1940 – 16.2.1992.) bila je engleska spisateljica romana i novinarka, poznata po svojim feminističkim, magijsko-realističkim i naučno-fantastičnim delima.

¹⁸⁰ **Sintasajzer** (engl. *Synthesizer*) je muzički instrument koji sintetičkim putem proizvodi razne zvukove. Obično se sastoji od zvučnika i kontrolnog panela, najčešće klavijature. Sintesajzeri koji nemaju kontrolni panel obično se nazivaju synthmodul-ima. Postoje dve vrste sintesajzera: analogni i digitalni. Analogni su prvenstveno sastavljeni od analognih komponenti kao što su tranzistori i diode, a digitalni uglavnom koriste mikroprocesore za proizvodnju i manipulaciju zvukova. Ovi sintesajzeri takođe mogu koristiti MIDI za komunikaciju sa drugim sintesajzerima, kompjuterima i ostalim komponentama.

¹⁸¹ **Soundtrack** (zvučna traka) je tonski zapis muzičke pratnje filma, scenskog dela, televizijske serije itd. Danas se pod tim pojmom najčešće podrazumeva samo muzika iz filmova i računarskih igara (*Final Fantasy*), koja se često objavljuje izdvojeno na soundtrack CD-ovima. Ponekad se muzika snima samo za film (*Saturday Night Fever*), a često sadrži muziku raznih izvođača kako bi tematski pratila film. Henry Mancini, koji je osvojio nagradu Emmy i dva Grammyja za svoj soundtrack televizijske serije *Peter Gunn* bio je prvi kompozitor koji je postigao veliki uspeh među širom publikom. I danas mnogi prepoznaju "Peter Gunn temu" iako im je izvorna televizijska serija nepoznata.

Treća muzička linija koju autor uklapa u sintezu ove višekanalne, narativne muzičke strukture jeste autorska elektronska kompozicija *Alchemy*, realizovana posredstvom sintetičkih (digitalnih) instrumenata, u odabiru pojedinih MIDI kanala sintisajzera: muzičke kutije, gudačkog orkestra (*strings*), harfe i elektronskih instrumenata, kojima pojačava dubinu ambijentalnog kvaliteta, kao i željeno dejstvo mistifikacije narativa. Tretirajući je kao žanr ambijentalne muzike koja integriše više zvučnih boja, u njoj se sjedinjuju elementi različitih stilova, uključujući elektronsku, klasičnu, Nju ejdž (New age)¹⁸² i etno muziku. Koristeći u zvučnoj strukturi *Virtuelnih ogledala* usporenu verziju ove kompozicije (transponovane za nekoliko stepena niže), ujednačenog ritma, takta 2/4, umanjenim akordima i upotrebom hromatike¹⁸³ autor dočarava nadrealnu dimenziju sna u kome se odvija prizor slike, stvarajući efekat hipnotišućeg dejstva tonjenja (uranjanja) u san upravo usporavanjem brzine i hromatskim nizom tonova naniže, akustičnim oblicima i ponavljanjem melodija (frazu) kroz celu kompoziciju.

Cilj sinteze zvučni medijskih linija u *Virtuelnim ogledalima* leži upravo u ostvarivanju metarelacije¹⁸⁴ (V. Radovanović, 2010) u kojoj muzika pretežno interpretira (tumači) narativ, ali ga i nagoveštava. Muzika se unutar dela može sagledati sa više aspekata: kao mimezis, događaj, muzički ambijent, zvučna holografija, akustična drama, ili kao zvučna poezija. S obzirom da je kao mimezis objašnjena u kontekstu metarelacije, gde oponaša (prati) vizuelni narativ, ona pruža zvučnu prostornu dimenziju ambijenta koji, zahvaljujući semantizaciji teksta pesama, vizuelnim predstavama, kao i specifičnim muzičkim sklopovima, stilskim karakteristikama i formama, pruža poetsku dimenziju dela u koju nas slike-

¹⁸² Smirujuća muzika različitih stilova, namenjena da stvori relaksaciju i pozitivna osećanja. Neka, ali ne i sva New Age muzika povezana je sa New Age verom. New Age muzika obično je opuštajuća i inspirativna, a slušaocima često služi za aktivnosti kao što su joga, masaža, meditacija, čitanje, kao metoda ublažavanja stresa ili za stvaranje smirujuće atmosfere u njihovom domu ili nekom drugom okruženju. Harmonije u New Age muzici generalno su modalne, skladne ili uključuju bas. Melodije se često ponavljaju, da bi stvorile hipnotički osećaj, a ponekad se snimljeni prirodni zvuci koriste kao uvod u traku ili se protežu kroz celu kompoziciju. Numere duže od 30 minuta su uobičajene. New Age muzika isto tako sadrži elektronske forme, učestalo se oslanja na ustaljene sintisajzerske padove ili dugi muzički sekvencer-osnovni pravac i akustične oblike, pojavljuju se instrumenti poput flaute, klavira, akustične gitare i mnoštvo ne-zapadnih instrumenata. U mnogo slučajeva, visokokvalitetni odabrani digitalni instrumenti se koriste umesto prirodnih akustičnih instrumenata. Vokalni aranžmani u početku su bili retki u ovoj vrsti muzike, ali su vokali vremenom postali uobičajeni, naročito sankritski, tibetanski ili domaći američki glasovi, a uticaj su vršili pevanje ili tekstovi zasnovani na mitologiji kao što su keltske legende ili carstvo vila.

¹⁸³ Hromatska lestvica (vidi fusnotu 136)

¹⁸⁴ Vladan Radovanović, *Teorija i modeli višemedijske umetnosti I*: nastaje kada jedna linija govori o drugoj, objašnjava je (interpretira). To se događa kada je jedna od dve ili više medijskih linija verbalno-semantička, napisan ili govoren tekst.

prozori uvlače kao prostor „druge“ pojavnosti. Budući da je u pitanju umetničko delo interaktivnog karaktera koje se odvija u adaptiranom izlagačkom prostoru, muzika u izvesnom smislu postaje i jedna vrsta događaja, koja, posredstvom posetilaca, kao aktera koji stvaraju različite muzičke strukture, menjajanjem (transformisanjem) zvučnog ambijenta, uspostavlja jednu vrstu otvorenog dela. Pošto se na taj način simultano pojavljuju zvučni oblici, čije se kretanje doživljava i fiktivno i realno, prijanjajući na integrisane pokrente predstave u poljima prozora, uključujući i kretanje posmatrača unutar ambijenta galerije ispunjene istima, možemo govoriti i o muzici kao zvučnoj holografiji. (V. Radovanović, 1987) Pošto muzičke forme prate arhetipske slike, otuda se i svaka zasebna zvučna partitura koja nalaže na jedan video kanal (arhetipsku sliku) može tretirati u kontekstu auditivne arhetipske slike.

Kao jedna od specifičnosti radiofonijskog programa, takozvana akustična drama, koja se može sagledati i u kontekstu *Virtuelnih ogledala*, predstavlja onaj vid radio drame koji skoro zanemaruje svaki tekstualni smisao, prepuštajući sve izražajnosti zvučnih senzacija. Bitna funkcija zvuka u akustičnoj drami jeste da stvori određeni zvučni ambijent, da pomoću njega i u njemu zavlada suštinom zvučne strukture, koja se doživljava u svojoj određenoj ekspresiji (u *Virtuelnim ogledalima* boja vokala Ladarica, kao i drugih instrumentalnih i akustičkih sadržaja), a ne samo kao zvučna ilustracija mesta radnje. Ton i šum koji se sintetizuje u ambijentalnu celinu *Virtuelnih ogledala*, najšire shvaćeno kao zvuk, veoma sugestivno određuju ambijent, raspoloženje, vreme radnje, atmosferske prilike, posebne uslove i drugo, izoštravajući i profil vizibiliteta u višemedijskoj strukturi.

POEZIJSKO VIĐENJE U AUDIO-VIZUELNIM STRUKTURAMA

Susret reči, lika i zvuka jedan je vid prastare osvešćenosti tih pojmova u njihovoj mogućoj zavisnosti, iz koje proističu i mnoge uobraziljne relacije kao što su: živo-neživo, nebesko-zemaljsko, žensko-muško, prošlo-sadašnje i još mnoga druga poređenja značenjskih i pojmovnih usložavnja i stvaranja novih semantema. Od konkretno datog, objavljenog, oglašenog, i vidljivog stvara se nova nit kojom se žele

produbiti i proširiti elementarno uneti ili oglaseni realiteti u duhu jednog drugačijeg senzibiliteta, otvorenog za fenomene kakvi se mogu očekivati kao drugo stanje pojavnosti audio-vizuelne forme i označene reči. (K. Bogdanović, 2007: 120)

U različitim oblicima višemedijske strukture dela, kroz forme vokovizuela¹⁸⁵ (V. Radovanović, 1987), *Virtuelna ogledala* se percipiraju i kao vid vizuelno-zvučne poezije u kojoj su vokalno-signalistički i auditivno-perceptivni kvaliteti u sklopu zvučnog medija, kao i pokretno-vizuelni sadržaji u prozorma/ogledalima, nosioci poetske konstrukcije dela, kao još jedne pojavnosti. Poezija kao forma pevanih reči u integrisanim audio-vizuelnim oblicima *Virtuelnih ogledala*, stvara izuzetno suptilnu prostorno-materijalizovanu i vremensku realnost, a u vizuelnoj formi sugestivnu oblikovnost, od čijih svojstava forme i dimenzija nastaje slika o onome o čemu poetska reč ili muzika govori. Poimanjem *Virtuelnih ogledala* kao vokovizuelnog oblika, ista koriste konvencionalne i aluzivne znake, s obzirom na vrstu čula, zvučne i vizuelne, koji prelaze jedni u druge, stiču i gube značenje. U svojoj sintezi *Virtuelna ogledala* od konkretne poezije uzimaju mogućnost upotrebe pevane reči i zvučnih semantema, kroz multiplikovanje istih i njihovo povezivanje tipološkim, ne samo sintaksičkim pravilima. U tom smislu, kao vidu zvučne poezije, zastupljeno je podvlačenje muzičkih svojstava, ali ne preko granice iza koje se gubi semantičko. Otvorenost saznavanja rada usvaja se tamo gde je doživljajno moguća: u ponuđenom izboru vizuelnih elemenata koje posmatrač realizuje biranjem uglova viđenja (prozori/vitrine), fizičkim intervencijama ili izborom redosleda slušanja zvučnih elemenata. Neguje se konstelaciono simultano čitanje, sekvence konstelacija, plošna trodimenzionalnost (projektovani video sadržaji u poljima prozora i naslikani objekti), a razvija se i trodimenzionalno čitanje znakova postavljenih po dubini u nedefinisanom vremenu (zvučni znaci i arhetipski narativi u ambijentu virtuelne stvarnosti).

Virtuelnim ogledalima, kao vokovizuelu, nisu bitni znaci koji samo na sebe impliciraju, niti sama višemedijska sredstva, kao ni sadržaj na koji znaci upućuju, već odnosi svih tih komponenti. Neprekidno se boreći za razvoj formalnog aspekta i za univerzalizaciju sopstvenog jezika, vokovizuel je, prema Radovanoviću, u stalnoj interakciji s novim pojavama u drugim umetnostima, ali i sa vanumetničkim

¹⁸⁵ Vladan Radovanović, *Vokovizuel*: Višemedijski rod umetnosti koji uz zvučno i vizuelno može uključiti i prostorno, kinetičko i taktilno uz obavezno značenje. Obuhvata sve zvučne i vizuelne pojave, pravce i poetike od glosolalija i ropaličkog stiha preko carmine figure do konkretne, kinetičke, vizuelne i zvučne poezije. (vidi str. 5-11)

zbivanjima. Susretom formalnog i dezinativnog značenja u *Virtuelnim ogledalima* dostiže umetnički značaj, a dezinativnost podrazumeva postojanje raznolike tematike: subjektivno doživljavanje sebe i sveta, motive iz literature, filozofije, folklor, umetnosti, života i drugo.

Suzan Langer, baveći se prirodom poezije, u tekstu *Poesis* (sastavni deo zbornika *Nova Kritika*) smatra da poezija proizvodi efekat iluzije nekog drugog „virtuelnog“ sveta; da stvara upravo to virtuelno iskustvo koje se nama, dok ga opažamo, čini sasvim stvarnim. “Ta iluzija života jeste primarna iluzija sve pesničke umetnosti.” Doživljaj, osećanje pesme, misli koje nas prožimaju dok čitamo (slušamo) stihove, slika koja se vizuelizuje, sve to stvara jedno sveobuhvatno virtualno iskustvo koje nas posredno ili barem na tren, prebacuje u specifičnu sferu pesničke iluzije. Jezik je, po prirodi stvari, diskurzivan (pojmovan, logički, misaon) i nije u stanju da izazove osećaje jeze, tajnovitosti, groznice, očajanja samo putem jednog neporednog definisanja. Takva služba se nameće kao jedna od najznačajnijih vrednosti poezije, jer poezija (u *Virtuelnim ogledalima* vizuelna i zvučna) preko svog modusa kojim zadire u svet pojava, i kojim se razlikuje od ostalih vidova ljudskog duha, od nauke, filozofije, religije, uspeva da poveže „činjenicu“ sa emocijom. Štaviše, kako tvrdi Langer, u poeziji „određene činjenice i ne postoje posebno od svojih vrednosti; njihov emocionalni naboj je deo njihove pojave“. Svaka prava pesma načinjena je od jednog takvog tkiva koje u sebi nosi oba pola - stvarni život i stvarnu iluziju. (S.K. Langer, 1967)

Dubinu i udaljenost u svetovima nepoznatih prostora u najranijim vidovima poezijskog viđenja, prema Kostu Bogdanoviću, veoma naglašavaju određena kosmogonijska shvatanja sveta kosmosa i prirodnih formi na Zemlji. Tu relaciju često objedinjuje poetska misao u odabranim rečima koje stvaraju određena stanja, pojave, događaje i oblike, a pomoću kojih shvatamo da je prostor naseljen određenim sadržajima u čijem stvaranju nije učestvovao čovek. Suština poezije se i ogleda u tome što čovek (govoreći platonistički) uobraziljom „vidi“, iako nije bio „tamo“. (K. Bogdanović, 2007: 145) U tom smislu, kao najstarije oblike uobraziljnog viđenja u poeziji, karakteristične za *Virtuelna ogledala*, predstavljaju nepoznati prostor i njegove nedokučive dubine, naseljene likovima, muzikom, vizuelnim i tekstualnim znacima, koje svojim sugestivnim poetskim iskazom još više mitologizuju ono što se naslućuje (glasovi obrednih pesama Ladarica, zvuk kolovrata i proticanja

potoka, različite boje muzičkih instrumenata, vizuelne predstave elementarnih pojava kroz koje se pojavljuju likovi, kretanje zvučne i vizuelne slike itd.).

Kao važno načelo vizibiliteta poetskog viđenja *Virtuelnih ogledala* jeste odnos vremena i prostora. Prema Bogdanovićevom mišljenju, najstariji vidovi poetskog iskaza zanemaruju konvencionalno ljudsko poimanje vremena, pa se i najudaljenije pojave, stanja ili događaji vezuju za obdanicu¹⁸⁶ koju prostor i vreme poetski savladavaju tako što događaj koji poezija opisuje počinje i završava danom, u vremenu od izlaska do zalaska sunca, bez obzira na realnu prostornu i vremensku udaljenost. U *Virtuelnim ogledalima* prostor-vreme iskazuje se kao posebno stanje izvan prostora-vremena, u kome se relativizuje ovozemaljski kontekst istih i zamenjuje snovidajnim prizorima u kojima se sabiraju proteklo i buduće, ovozemaljsko i božansko, svetlost i tama.

135. Prikaz vizuelnih prizora u vidu video sadržaja unutar prozora/slike-objekta koji se naizmenično pojavljuju kao oblik vizuelne poezije



¹⁸⁶ K. Bogdanović, 2007: Obdanica je u starom shvatanju vremena ponegde celokupnost spoznaje vlastitog bića, ili kako kaže Konfučije: „Čuti to ujutro pa umreti uveče, to bi bilo potpuno dovoljno“ (*Lun-ju*, IV,9). (str. 145)

Lirske pesme u kojima se pominje Sunce, zelena livada, nebesko prostranstvo, brat, majka i slično, uznose, kroz sintezu drugih zvučnih sadržaja i slikovnih prizora i produbljuju pojam nepoznatog i dalekog, prizivanjem mitske, bajkolike ili alegorijske dimenzije, ostavljajući pitanje mesta i vremena zbivanja otvorenim za recipijenta. Jedinostveni iskaz o Suncu kao božanstvu, koje utiče na svakodnevni život ne kazuje ništa drugo osim najdubljeg verovanja u njegovu moć i lepotu, kao poetsko viđenje fenomena prirode, a koji u kontekstu sa predstavom kola u *Virtuelnim ogledalima* odražava i magijsko-ritualni karakter, kao kosmološki princip kružnosti i životne energije. S obzirom da celokupna poetska struktura dela treba da oslikava fenomen čudesnog zbivanja, izazivajući numinozne osećaje kod posmatrača, druga strana dubine prostora-vremena koja je prisutna u *Virtuelnim ogledalima* jeste zatvoren (imaginarno shvaćeno) prostor prozora, kao nedodirljive, nepojamne dimenzije, koja upućuje na unurašnji, nesvesni aspekt bića, predstavljene zamračenim ambijentom enterijera iza prozorskog stakla, ili zazidanim prozorskim oknom na koji se projektuje slika, ili prozora na kome je slika u prozoru nevidljiva, jer se na njoj reflektuje spoljašnja (ovozemaljska) slika kao odraz u ogledalu.

U širem značenju, vizibilnost poezijskog viđenja ne odnosi se samo na oblast stihovanih reči (lirske folklorne pesme), nego i na nivo poezijskog uzdignuća, koji se susreće u najrazličitijim oblastima ljudskog postojanja i delanja (motiv igre, ahetijske predstave svirača, plesača i deteta u *Virtuelnim ogledalima*), kao i u najrazličitijim pojavama, oblicima i stanjima u prirodi (kolo, ornament, prozor, refleksija, cvet, trava, oblaci...). Kako značajnu pojavu u poezijskom viđenju Bogdanović prepoznaje u odnosu pojmova dobro i lepo, koji su u najranijim oblicima poezijskog viđenja najčešće poistovećivani, lepota se (u najvećem broju slučaja predstavljena devojkom) dovodila u vezu sa onim što je korisno za opstanak, ili je bila ideal bogatstva i moći.¹⁸⁷ Poistovećivanje ženskog lika u folklornom plesu, kao i drugih predstava u poljima prozora, sa oblicima iz prirode, kosmičkim i božanskim, objedinjuje u *Virtuelnim ogledalima* sve ono što je lepo, vredno, uzvišeno, povezujući u poezijskom viđenju i najudaljenija svojstva dva ili više realiteta, pojmovima kao što su: cvet, ptica, leptir, vatra, voda ili svojstva lika i oblika

¹⁸⁷ K. Bogdanović, 2007: To se posebno može pratiti u Solomonovoj *Pesmi nad pesmama*. (vidi str. 147)

koji ne pripadaju antropomorfiji (duh, vila ili neki drugi animistički vizibilitet), kao metafore, ideala svojstva u arhetipskom značenju forme-ženskolika.

Značenja i mogućnosti vizibilnog u poezijskom viđenju skoro su beskrajne. S obzirom da takvih primera ima najviše u staroj japanskoj *haiku* poeziji, kao vrsti poetskog sagledavanja objekata i bića gde nema poređenja, jer je sve što je viđeno i rečeno jednostavno – jeste (postoji), ono sa čime bi se u tom smislu uporedila poetska struktura *Virtuelnih ogledala*, jeste da ne samo što nema poređenja posredstvom reči (izuzevši reči u pojanju Ladarica koje su prisutne više radi ambijentalne dimenzije), nego nema ni određenog mesta i vremena.

Ono što egzistira kao predstava lika u prozoru/ogledalu kao odraz ili prizvana vizija, poput reke u jednoj Bašoovoj (Matsuo Bashō, jap. 松尾芭蕉)¹⁸⁸ pesmi, čiji se trag obala izdvaja iz snežne beline i u takvom stanju jedino je nešto što se miče u svom toku, kroz reči „u daleku daljinu“ (u *Virtuelnim ogledalima* kosmički prostori iz kojih izranjaju figure), veoma sugestivno temporalizuje prostor svoga bivstvovanja (proticanja). Ono što se u mnogim formama poezije, zvano „daleki prostor“, uvodi kao pojam nepoznatog, u potrebi čitaoca/slušaoce/posmatrača da dosegne i odgonetne, u *Virtuelnim ogledalima* predstavlja suštinsko pitanje, oličeno u fenomenu *čudesnog*, kao prisutnosti koja dolazi iz nepoznate sfere, običnom oku ili uhu skrivena.

Cilj *Virtuelnih ogledala*, poetski posmatrano, predstavlja pronošnje imaginarnog putovanja u daleki prostor „neba“ („vrta“), kroz faze, od jednog prozora (punkta), do drugog, da bi došao do izvora spoznanja, koje se skriva u nevidljivom sloju dela, a doživljava unutrašnjim duhovnim čulom kao univerzalna i uzvišena potreba čoveka da spozna izvor nepoznatog, u kome se krije klica smisla, ljubavi i uživanja u umetnosti, prirodi i kosmosu, kao spoznajna osobina, svojstvena samo ljudskom biću.

¹⁸⁸ K. Bogdanović, *Poezijsko viđenje*: (videti str. 148)

Uzimajući u obzir poetiku celokupnog ambijenta *Virtuelnih ogledala*, može se reći da je u znaku lirski intonirane forme u kojoj se pokretno-audio-vizuelni poredak, preklapanje, nizanje, transformisanje, kontrapunktiranje, trajanje, visine i ostalo, skupa objedinjuju u strukturi koja podjednako funkcioniše kao proširena video instalacija, kinetički environment, vizuelno-akustična drama, vokovizuel, predstavljajući pokušaj su da se objedini sugestivnost vizuelnog podsticaja sa zvučnim stanjem u muzici, odnosno dočaravanja zvučnog u slici. S obzirom da su u *Virtuelnim ogledalima*, kao višemedijskom delu, osnovni nosioci čulne spoznaje vid i sluh, opšta značenja transformacije prevode se (prenose) iz raznih oblika stvarnosti, verovanja, znanja i zamišljanja u sasvim druge, opredmećene forme (prozori/vitrine/ogledala) gde se zamenjuju pojmovi vremena i mesta.

„Čovek je vrlo rano spoznao transformabilne mogućnosti „zamene“ jednog čulnog iskustva drugim, što znači da se okom – čulom vida (gledanjem) „čuje“ ili uhom – čulom sluha – „vidi“. Tako je i sa ostalim čulima, kao što se na primer mirisom „vidi“ određena stvar, lik, pojava, stanje. Takva svojstva su veoma značajna kako za bogaćenje opšte čulne spoznaje, tako i za kultivisanje opažajnih svojstava u životu čoveka.“ (K. Bogdanović, 2007: 97)

U *Virtuelnim ogledalima*, sve integrisane melodije koje su uključene u jednu poetsku celinu, u nekoj vrsti hipnotišuće, eksperimentalno-ambijentalne muzike (filmska tema Džordža Fentona, lirske obredne pesme vokalista ansambla Lado, autorska elektronska kompozicija i pojedini ambijentalni zvuci), pretenduju da kao igra slušnih oseta pojačaju osećaj prisutnosti slike, dejstvenosti, ostvarujući neku vrstu unutrašnje igre osećanja, ali i momenat oneobičenja. S obzirom na ezoterijski karakter koji se odražava kroz integrisanu zvučnu i vizuelnu arhitektoniku, muzika u *Virtuelnim ogledalima* predstavlja jednu vrstu mimezisa, kako u temperamentu i boji zvuka, tako i u izraženim muzičkim sklopovima, ornamentici, formi i stilskim specifičnostima koje naležu na određeni vizuelni narativ, ostvarujući medijski upliv u postizanju atmosfere posebnog, numinoznog karaktera i doživljaja mističkog.

Vizuelno predstavljena forma u *Virtuelnim ogledalima* po prirodi svog izraza susret je sa realno obznanjenom činjenicom pred kojom se doživljava druga senzacija, za razliku od svega onoga što je zapamćeno kao izvor iz usmenog predanja ili pročitano teksta po kome je nastala vizuelno obznanjena predstava. Takva mesta prenošenja određenih sadržaja (ili prevođenja) iz jezičko komunikabilne oblasti u vizuelnu, prema Bogdanoviću, razvijaju važan odnos između značenja vizuelno i vizibilno. „Vizibilno, dakle, ono što je iz jezičkog okvira (usmeni ili pisani sadržaj), činom uobrazilje pretvoreno u sliku ili trodimenzionalno opredmećenu formu, jeste suštinsko svojstvo novog fantazma, nastalo stvaranjem slika „u glavi“ pre nego što one budu predstavljene na nekoj podlozi (zidu, slikarskom platnu ili papiru). Pri tom, vizibilno ni te slike ne treba da budu doslovno oslikovljen sadržaj priče ili teksta, nego „druga priroda“ vizije. Ta drugost vizije, u značenju personifikacije ili alegorije, uvek je na jedva uhvaćenoj niti koja povezuje jezički izvor sadržaja i vizuelne sugestivnosti novim likom, dok on govori u ime određenog sadržaja. I za personifikaciju i za alegoriju u vizuelnim predstavama bitan je vizibilni domet osmišljene i ispoljene vizuelne senzacije, koja jeste u vezi sa određenom pričom.“ (K. Bogdanović, 2007: 85-86)

Virtuelitet prostora *Virtuelnih ogledala*, pokreti forme, rakursi njenog sagledavanja, “dematerijalizacija” svetlošću i bojom dočaranih lebdećih figura u prostoru dvodimenzionalne površine, nalik baroknim predstavama, zaokružuje san mitskog Ikara, kretanje paganskih božanstava prostorom neba (vode/vatre) i hrišćanskog svetiteljskog vaznesenja (arhetip deteta-kralja i majke-boginje). Kao savremeni vidovi predstava slike virtuelne realnosti, samo drugim tehničkim mogućnostima pokretne slike, *Virtuelna ogledala*, u ambijentalnom kontekstu dela, variraju jedan oblik baroknog iluzionističkog vizibiliteta. Ta vizibilnost *Virtuelnih ogledala* uspostavlja ono poimanje manifestovanja materije i njenih oformljenja, koja u tematskim sklopovima alegorije i personifikacije lako prelaze iz jednog religijskog i kulturnog sistema u drugi, sugerisanjem na univerzalne aspekte tradicija, i to u vidu onih najdubljih audio-vizuelnih sugestivnosti forme i njenog izraza koje zaokupljaju posmatrača u posebno stanje i ambijent njihovog virtueliteta. Posebni, nadčulni prizori koji se pojavljuju u prozorima/portalima kao integrisani vizuelno-zvučni narativi, poput lirski intonirane forme u mističnim predstavama arhetipova, vizuelizacija ekstatičnih momenata u plesnom

folkloru, kružne formacije i druge pojavnosti, kao i elementarne pojave, skupa upućuju na značaj kolektivnog vizibiliteta, kao imaginarijuma arhetipskog, mitskog i metafizičkog prostora naturalne ili animističke pojavnosti.

U razmatranju vizibilnog u muzici,¹⁸⁹ Bogdanović objašnjava da stvaraoce muzike često inspirišu fenomeni prirode, što se nekada podudara sa opštim odnosom prema njoj, posebno u novijoj muzici. U doba impresionizma, na primer, slikari su masovno odlazili u pejzaž stvarajući slike zaista preporođene prirode u silini dnevnog svetla. Takav utisak nije ostavljao ravnodušnim ni kompozitore tog vremena pa se, svakako jezikom muzike, znatno osećaju refleksije vizuelne dejstvenosti i u strukturi muzičkog dela. To je blisko onoj ushićenosti prirodnim pojavama koju su negovali romantičari, posebno ruski i češki. (...) Bilo da je određeni oblik vizibiliteta zasnovan na realitetima ovozemaljskih formi, pojava, stanja i događaja, ili onih začetih u uobrazilji, on je uvek plodotvorni impuls za nastanak određene muzičke kulture, kao jedan od izvora muzičkog dela. (K. Bogdanović, 2007: 162) Muzika *Virtuelnih ogledala*, u tom smislu, ne imitira ono što se u prirodi čuje i vidi, već ovaploćuje duh pojavnosti spoljnih senzacija izazvanih dejstvom vizuelne slike, pa u skladu sa tim, služi da prizove i pojača određene osećaje stanja svesti (prisutnost *čudesnog*), stvarajući svoj vizibilni prostor.

Suzan Langer, koja je zastupala „muzičko slikanje“, prikazivanje i program romantičara, braneći Riharda Vagnera (Richard Wagner), smatrala je da se posredstvom simbola shvata pojam, pa su isti „pojmovi“ i „predstave“, takođe „mišljenje“ i „simbolizam“. Muzika, prema njoj, treba da bude oblik mišljenja, a misliti se ne može drugačije nego u slikama, tako se neposrednost muzike gubi. (S.K. Langer, 1967) U tom kontekstu, stvarajući sliku mitskog prostranstva, muzika *Virtuelnih ogledala* odražava jedan duh Vagnerove muzičke drame,¹⁹⁰ koja svojim

¹⁸⁹ K. Bogdanović, 2007: Pojam vizibilno u muzici, moguće je shvatiti na osnovu dva momenta vezana za nju. Prvi je fenomen *audizije* (auditivne vizije) koji se bitno vezuje isključivo za neke stvaraoce muzičkog dela – kompozitore, koji pre procesa komponovanja ili u samom procesu, „vide omuzikovljene slike“, drugim rečima, neki vizuelni agens, što podstiče na određeno zvučno (tonsko) stanje. U drugom slučaju o problemu vizibilnog u muzičkom delu može se govoriti povodom nekih dela novije muzike, uglavnom nastalih posle Šenberga. U svakom slučaju, fenomeni vizibilnog ne mogu se preneti u muziku neposredno, nego preko nekih asocijativno podsticajnih posrednika, što mogu biti i reči s određenim značenjem, ritmom izgovaranja, kao što je poezija, ili na neki drugi način sugestivno podsticajne, poput libreta u operi, na primer. (str. 159)

¹⁹⁰ V. Radovanović, 2007: Vagner je smatrao da je drama najuzvišenija između svih umetnosti. Zato on bira grčku tragediju kao vrh ljudske umetničke kreativnosti, a kao razlog navodi da je to „bio oblik umetnosti koji je bio uključio celo društvo“. Vagnerovo nastojanje je potreba za povratkom vrednostima prošlosti kroz stvaranje nove

uplivom u scenu (slikovni prostor) pojačava dejstvo vizibilnog kao virtuelnog ambijenta slike, ističući u prvi plan dramu mističnog zbivanja koja se odvija u poljima prozora-ogledala.



136. Mitrška scenografija iz Valkire Riharda Vagnera



137. Mistična kapija života i smrti (*The Veil*) iz romana *Hari Poter i red feniksa*, Džoan Roling



138. Mitksi vizibilitet *Virtuelnih ogledala*

Inspiracija mitom, kao relacijom prema davno prošlom vremenu, u ambijentalnom kontekstu, dobija prostornu dimenziju u vidu daljine i dubine, što se u muzičkoj strukturi Vagnerovog *Prstena Nibelunga*, prema Bogdanovićevom tumačenju, sugestivno pretvara u vizibilno uopštavanje prostora koji se sagledava odozgo – iz donjeg rakursa, omogućujući nesputanu ekspanziju strukture zvuka poput odbijanja sa mirne, široke vodene površine. U svakom slučaju, veliki obuhvat spoljnog prostora. (K. Bogdanović, 2007: 162) U *Virtuelnim ogledalima* ambijent zbivanja drame sagledava se na više rastojanja, kretanjem kroz prostor galerije prozora, što se u ovom slučaju, radi odsustva rasvete, isti sugestivno pretvara u vizibilni ambijent tajanstvnog i intimnog, u kome se slike i zvukovi neprestano menjaju, stvarajući jedan oblik tenzije kao emocionalne napetosti recipijenta u igri očekivanja sa nepredvidivim, karakteristično za prirodu *čudesnog*.

Ambijentalna matrica unutar *Virtuelnih ogledala* (polja slika/prozora) relativizuje racionalnu osnovu strukture predstavljenog, iskazivanjem posebnog modela uobličene pikturalne forme. U osnovi njena organizaciona i prostorna struktura zasnovana je na metafizičkoj

muzičko-poetske forme umetnosti koja će asimilovati i ponovo izraziti objedinjene velike trenutke evropske umetnosti posle Antike – Šekspira, Betoven, Getea, Šilera i Grke. Vagner podvlači da se ujedinjena umetnička forma “može shvatiti samo kao manifestacija ujedinenih sadržaja; a ujedineni sadržaji mogu biti prepoznati samo kroz njihovo saopštavanje u umetničkom izrazu preko kojeg im je omogućeno da potpuno manifestuju osećanja. (Gesamtkunstwerk Riharda Vagnera, str. 1-2)

emancipaciji četiri osnovna elementa sveta kao egzistencijalne pojavnosti u poljima prozora-portala kroz koje se otkrivaju arhetipski narativi u vidu oniričnih personifikovanih predstava, stvarajući jednu vrstu virtuelne ikonografije.¹⁹¹ Kao elementi univerzuma podjednake važnosti, voda, vatra, vazduh i zemlja, pojavljuju se u sistemu konstantnih povratnih odnosa, ali i kao univerzalne metafore transcendentalnog značenja. Morfologija tih elemenata nije stabilna celovitost materije, već metaforičnost pretpostavljenog prostora koji traje izvan vremenskog konteksta kao univerzalnost “sveprostora” u transcendentnoj ravni prostora u prostoru, ali i kao prostor prostora u modulu moguće bezvremeno Jednog. Pretpostavka egzistencije modula vatre i vode, zemlje i vazduha u nekim modelima celine ambijenta prozora – portala, “objektivizuje se” u poljima istih otvarajući četiri dimenzije, kao žive materije u kojima se pojavljuje ogledalo nas samih u arhetipskim modalitetima nevidljivih (nesvesnih) spoznaja. “Ulaskom” u otvorene portale, imaginarni posetilac kao slučajni prolaznik ili zalutali putnik stupa u takozvani lavirint uspomena, kretajući stazom prepoznavanja i sećanja od staništa do staništa, kroz raznovrsne mikro-makro vizure, ambijente, fragmentisane narative i prisutnjene likove kao animističko-antopomorfne vizibilitete. Oni zajedno upućuju simboličke poruke posmatraču, kroz reviziju proteklog, zaustavljanje vremena u posebne momente čudesnih pojavnosti, vraćanjem u detinjstvo, prirodu, virtuelni prostor igre i umetnosti, otkrivajući nevidljive kosmičke svetove u okruženju, prirodnim formama, različitim kulturama i oblicima duhotvorstva.¹⁹²

Centralnim kružim motivima u vidu plesa u kolu, točkom za pređenje i folklornoj kružnoj ornamenatici (mandalama) koji impliciraju na cirkularnost života, savrešenstvo, cvet kao rađanje i sveopšti kosmički simbol rotacije, sve figuralne celine u prozorima-ogledalima se stapaju,

¹⁹¹ K. Bogdanović, 2007: Osnovna svojstva virtuelne ikonografije u najranijem dobu kretala su se tipološki u dva osnovna pravca. Prvi je označavao ono što ima svojstva nevidljive sile, ili animizam (prema lat. *anima*, duša), i to je jedan od najranijih apstraktnih pojmova vezan za određenu bestelesnu formu, koja se jednostavno proglašava u svojstvima nečega izvan materijalnog i telesno koherentnog, ali je kao biće višeg reda uticalo na ljudske sudbine. Pojmovi duh i duša svakako su rezultat osvešćenog, ali nemoćnog čoveka pred silama prirode. Njega je upravo svest navodila na uspešnije vidove opstanka nego što je život pod vedrim nebom. Razvijanje tipoloških i ikonografskih obrazaca o svetu realnosti i onome za koji se veruje da postoji, iako se u njega ne može doći, niti se on može videti, nalazilo je sve dublje korene u težnji da se stvore „materijalni dokazi“ o silama višeg reda i tako je nastala posebna tipologija vidljive forme u značenju totema, u liku bića određene životinje ili biljke, kao i u formama nežive prirode, poput kamenja ili određenih predmeta. (str. 214)

¹⁹² Pojam u koji se smeštaju umetnost, nauka, filozofija i druge duhovne aktivnosti.

transformišu, nestaju i sjedinjuju, sklapajući mozaik sveobuhvatne spoznajne slike – totaliteta. Upućujući na čudesne prizore koji naslućuju ono nevidljivo i nadpojavno, središte kružnog zbivanja, tzv. “plesni ekstatični vrtlog” simulira mogući oltar kao “pupak univerzuma”, posebnom virtuoznom manifestacijom koja oličava imaginarno središte svega. Segmenti ambijenta *Virtuelnih ogledala* koga tvore zemljina površina, voda, krošnje, oblaci, vatra, islikane površine prozora i objekti (asemblaži), podjednako pikturalnog i skulpturalnog karaktera, povezani su nostalgičnom stazom sećanja u kojoj se prepliću mitsko i poetsko, magijsko i obredno, detinjstvo i neprolazno u vidu projekcije deteta koje trči kroz portale, kao simbol vremena koje se udaljava (beži), izgubljenog raja i arhetipa večnosti koje povezuje vremenske komponente u jedno. Sistem aktivne nostalgije skriven je u promišljanju koje obavezuje, koje podrazumeva traženje posebne tačke organskog spoja prošlosti i budućnosti, funkcijom prozora-vitrine (kibic-fenstera), kao i dovođenjem u preispitivanje nekih zaboravljenih kulturnih vrednosti i formi stvaranja, kao što je folklor.

Virtuelna ogledala podrazumevaju jedan oblik traganja za univerzalnim staništem kao sistemom koji se neprestano menja i dograđuje, predstavljajući životnu matricu, „egzistencijalno jezgro“ koje je u isto vreme i izvor i utok. Interpretacijom kroz četiri elementa koji se shvataju kao konzistentno Jedno koje se formira i dokazuje neizvesnošću „magijskog promišljanja“ u različitim pozicijama i vizuelnim rešenjima arhetipskih predstava, istovremeno grade i izgrađuju mitske dimenzije staništa.

Pikturalne scene događanja unutar ambijenta *Virtuelnih ogledala* postaju arhetip koji se oživljava aktivnom nostalgijom, zatvoreni sistem „zauzetog prostora“ u poretku i protoku nastajanja i nestajanja, ponovnog rađanja kao vraćanje imaginacijama, povratak u „magmu pravremena“ mimo granica našeg vremena koje nas određuje varljivošću trajanja u velikoj opštosti kojoj pripadamo i iz koje ne možemo ili ne želimo da izađemo.

S obzirom da je mitsko-religijsko shatanje sebe i prirode prvobitno i najkonkretnije življeno, jer nije bilo drugih uzora i zakona, takvo je verovanje, prema Bogdanoviću, ostalo duboko u ljudskoj prirodi veoma dugo, negde i do danas. „Vizibilno shvatanje viših sila kao uzročnika nastanka i sudbine ljudskih i drugih živih bića, tragalo je za srodnošću nečega sa nečim, što se suštinski podudara s prvom fazom čovekove

komunikacije u značenju – živo sa živim, što dalje znači da je iz sveta amorfije prvobitnog haosa trebalo stvoriti antropomorfna božanstva.“¹⁹³
(K. Bogdanović, 2007: 137/139)

Kako *Virtuelna ogledala* pobuđuju vizibilno u pretežno mitsko-religijskom, personifikacijsko-alegorijskom i kosmogonijskom viđenju i sistemima, oživljavanje ovakvih staništa podrazumeva traženje sopstvenog egzistencijalnog uporišta u obredno-ritualnim radnjama kojima se priziva i prepoznaje arhetipska supstanca „svevremena“. Ona je podjednako označena imaginarnim i stvarnim segmentima posebnih ambijenata u začaranim putanjama prozora/ogledala, u vtlozima plesne ushićenosti i prizivanju svirača (*Lude*), u bezbroju središta i svetova unutar svetova, u sećanjima na geometrijski svet simboličnih aluzija na krug i pravougaonik/prozor, ali i sveprisutnu stvarnost *numinoznog/čudesnog* kao forme-mistike koja se više naslućuje i pojavljuje, nego što je artikulisana i značenjski potvrđena u „prirodnom stanju“, a autor ih „upućuje“ na ravan enigmatičnih metafora. Gradi ih i postavlja kao enigmatski izazov aktivnom senzibilitetu „imaginarnih posmatrača“ kao mogućih žitelja ambijentalnih celina (staništa iza prozora), diskretno upućujući simboličkim značenjima slike – prozora – ogledala i njihovom nedokučivom metaforičnošću, binarnosti ogledanja i paradigmi dvojnosti.

Prozor da bi bio iluzorno ogledalo, mora da ostane zatvoren, a ako je zatvoren funkcioniše i kao slika - prozor sa pogledom. S druge strane, za razliku od zida/stakla koji uspostavlja granicu i „zatvara“, prozor utvrđuje i odnos spoljašnjeg i unutrašnjeg (vidljivog-nevidljivog), jer poseduje funkciju i otvaranja i zatvaranja. Kako se figuralno ogleda u nefiguralnom, a ikoničko u preikoničkom, *Virtuelna ogledala* postavljaju ontološko pitanje preikoničke paradigme slike upravo zbog zatvorenosti u svet „istine“ (naslućujućeg), radi neotkrivenosti „unutrašnjeg“. Ono ostaje transcendentno, što i jeste, ali zatvorenost prozora – ogledala – slike sprečava njegove energije da nas preobraze, iscele, ožive, jer

¹⁹³ K. Bogdanović, 2007: Mitsko-religijsko shvatanje u najranijem dobu nije nalazilo mnogo činilaca u opštim kosmogonijskim sistemima. Sve se vrtelo oko nekoliko ključnih tačaka, poput kosmičkog jajeta, velike zmije, haosa, kao praelemenata u postanku sveta, i otuda dosta sličnosti u kosmogonijama raznih i međusobno udaljenih starih naroda. Oni su imali nekoliko zajedničkih polazišta u viđenjima praelemenata, ali samo drukčije prepričane priče o raznim poduhvatima viših sila na putu konačnog sređivanja sveta. (str. 137)

pripadaju onostranom. Zato je ogledanje u naslućivanju, prepoznavanju i sećanju na prethodno, nekada, jednom, davno spoznato, doživljeno, drugim rečima, ono što duša, prema Platonu, prepoznaje iz nekog prethodnog oblika egzistencije, a što u ovom životu nazivamo praiskonskim, duhovnim, neopipljivim ili svetom ideja.

Namera autora da jednim oblikm prostorne predstave koja podrazumeva određenost plastičke funkcionalnosti vizuelnih i zvučnih činjenica, koje proizlaze iz sveta pikturalno-skulptoralno-zvučnog, dokući smisao početne kote u imaginarnom toku „rađanja ambijenta“, određena je poetskim pretpostavkama o granicama likovnih, muzičkih, svetlosnih, arhitektonskih i drugih oblikovanih značenja. Ona se dodiruju u jednoj koliko izmaštanoj, toliko i mogućoj, nikada sasvim stvarnoj tački, izvedenoj i izdvojenoj iz magme pravremena. Njeno poreklo je u "svevremenu" koje nam se priviđa kao svet opštosti koji više naslućujemo nego što ga prepoznamo, stvarnim onoliko koliko želimo da on bude naše sklonište kao sopstveni egzistencijalni prostor. U tom smislu *Virtuelna ogledala* pružaju beskonačne "prilike mogućnosti" da prisustvujemo ponovnom rađanju prostora", da ga iznova otkrivamo i određujemo kao sopstveno mesto kome smo se nadali, ili koje smo sanjali. U tom porostoru čežnje, "postvarenoj" ambijentalnim konstrukcijama "sređenog haosa" (imaginarna slika koja se rađa, koja je uvek na svom početku), iznikloj iz nemogućeg spoja vode i vatre, zavisnoj od zemlje i vazduha, označene su, samo izabranima dostupne, "staze vremena" koje vode do utočišta čija značenja premašuju označenost skloništa. Predstavljaju staništa u kojima se skrivaju, kao u (ne)prozirnoj magli, u izmaglicama, u svetlosti i mraku, podjednako naše nade i strepnje, oličene kroz arhetipove u vidu personifikovanih, bajkolikih, kosmogonijskih i mitsko-alegorijskih vizibiliteta.

Zbilju sopstvenog obitavališta (rođenog sveta opsene kao otvorenog sveta i otkrivenog prostora sećanja i egzistencije uslovno stvarnog), nalik magičnom ogledalu, autor podrazumeva posmatranjem sa strane, jer smatra da je sopsstveno prisustvo moguće jedino osećanjem prostora i doživljajem sopstvenog vremena. Takvo stanje pripadnosti, do kraja relativizovanom i uopštenom shvatanju vremena i pravremeana u nikada sasvim određenim/deterinisanim koordinatama prostora, razrešava, „magijskom mišljenju“ odgovarajućom, uvek obrednom radnjom plastičkog predstavljanja kola kao plesnog oblika koje je istovremeno i izražavanje, i oblikovanje i uobličavanje. Umesto tradicionalnog metoda oponašanja

nečega već označenog, ovde se materijalizovani kompleks prostorne predstave(a) u „pokretu“, postiže označavajućim jedinicama koje poseduju semantičku strukturu drugačiju od „percepcije pogleda“. Time se negira konvencionalni sistem prepoznavanja otvaranjem drugačijih, provokativnih perceptivnih područja. Ona su isključena iz stvarnog prostora pojavnosti, zatvorena (mistifikovana) u prozorima/ogledalima, bezmalo konačna u strukturi plastičke realizacije i, istodobno, otvorena ili se neprekidno otvaraju (uvek na novi način), zavisno od intelektualne spremnosti, emocija i senzibiliteta mogućeg „stanovnika“ koji uspeva da „osvoji“ prostor staništa *Virtuelnih ogledala*, učestvujući u obrednoj radnji emotivnog povratka u svet potisnutih sećanja.

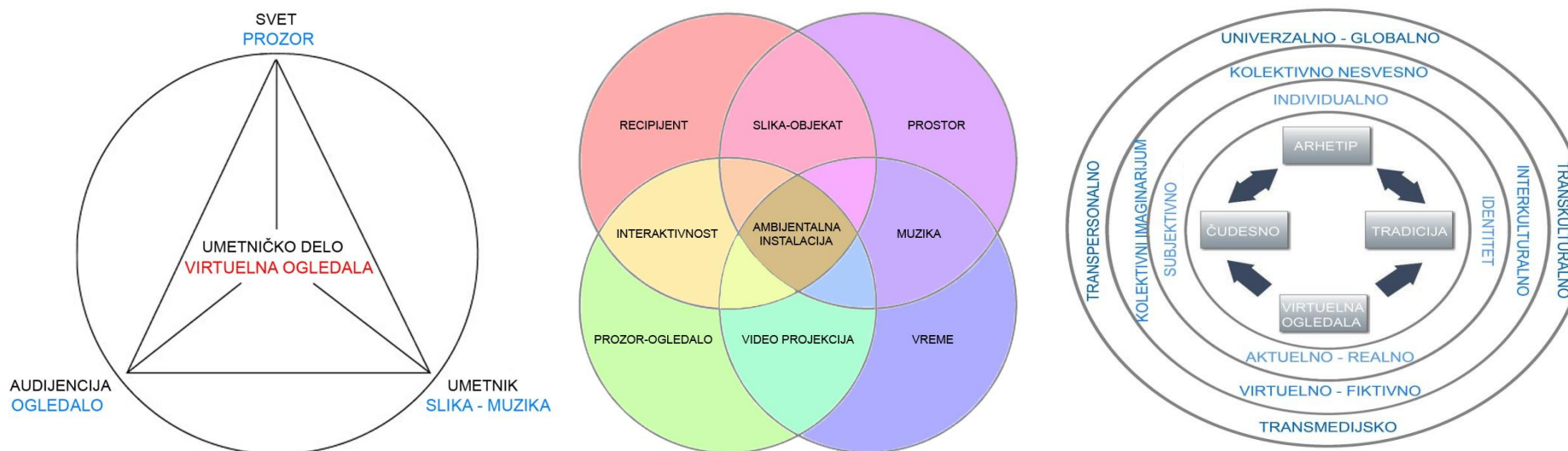
Recipijent učestvuje u rađanju slike kao prostora čiju zagonetku „lavirinta“ rešava prepoznavanjem, otkriva naslućivanjem i koju uvek iznova upoznaje kao idealno egzistencijalno pribežište kome, „oduvek i pripada“. Podjednako je prisutan u nebeskim plavetnim horizontima daleke prošlosti i u dubinama tamnih vodenih prostranstava, u svetlosti rajskih odblesaka, crvenilu života i belim bojama nade ovozemaljske igre i ushićenja, stvaranja i dosezanja savršenstva, kao i u fragmenima arhetipskih slika nevidljive (čudesne) stvarnosti. U toj beskonačnoj igri ne-stvarnim i ne-mogućim koju prihvatamo kao zbilju koja se upravo događa, iako se jednom, davno, dogodila, kao "stvarnost snova", ovaploćenu u jednom trenutku istorije, kojoj možda i nismo prisustvovali, ali smo je doživeli snom i označili sećanjima kao zbilju koja se oživljava upravo našom prisutnošću (u koju, s pravom, neprestano sumnjamo). Građenjem mogućeg prostora kao tek otkrivenog, iznetog i "prikazanog" polja sećanja, vizuelna zamka slike, u ovom slučaju, označene predstave (postoji i aluzija na sliku-znak), zamka ne-stvarnog je potpuna, "postvarena" do tačke kada se više ne može odrediti gde počinje svet viziuelnih stupica, a gde i kada stvarnosna zbilja koja se događa mimo nas.

Virtuelna ogledala omogućavaju prostor „uobičenog arhetipa“, uspostavljajući igru prisutnosti i nestajanja. Imaginarno se pretvara u moguće, stvarno relativizuje i izvan granica moći poimanja pretpostavljenog „posmatrača“ koji učestvuje u toj igri u kojoj nema početka, a ishod je neizvestan. Komunicirajući sa publikom, kroz jezik slike i zvuka, bojom i materijom, iluzijom i aluzijom, pružaju prostore sklada i nesklada, iskušavajući mogućnosti ritma i aritmije, uvažavajući svet stabilnog i konstruktivnog, izazivajući, iz potaje, ne-red i destrukciju. Sve to skupa,

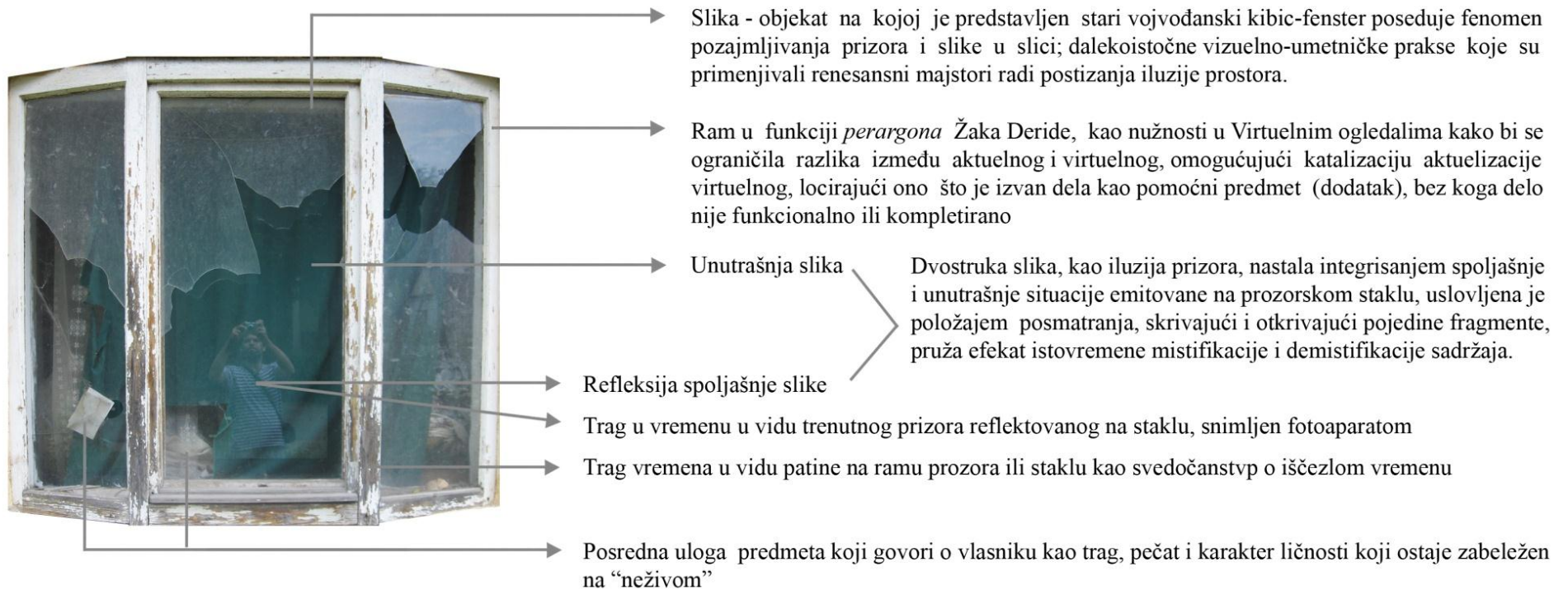
pred recipijentom čini obred s razlogom, relativizuje očiglednost priželjkivanog i poznatog, preferirajući intrigantni udar iznenađenja, uvođenjem sistema „nemoguće zablude“, nagoneći istu da učestvuje u jednom događaju koji se desio ili koji će se tek dogoditi.

Traganje autora za tačkom rađanja prostora, završava se otvaranjem nove potrage u poretku ostvarenja (ne i pune spoznaje) nevidljivog lavirinta prostornih čudesa mogućeg kada odgovor postaje pitanje, ali u nostalgličnoj ravni toka vremena, u nekom, nedosanjanom prostoru koji saznajemo varljivim tragom, prividom sopstvenog traganja.

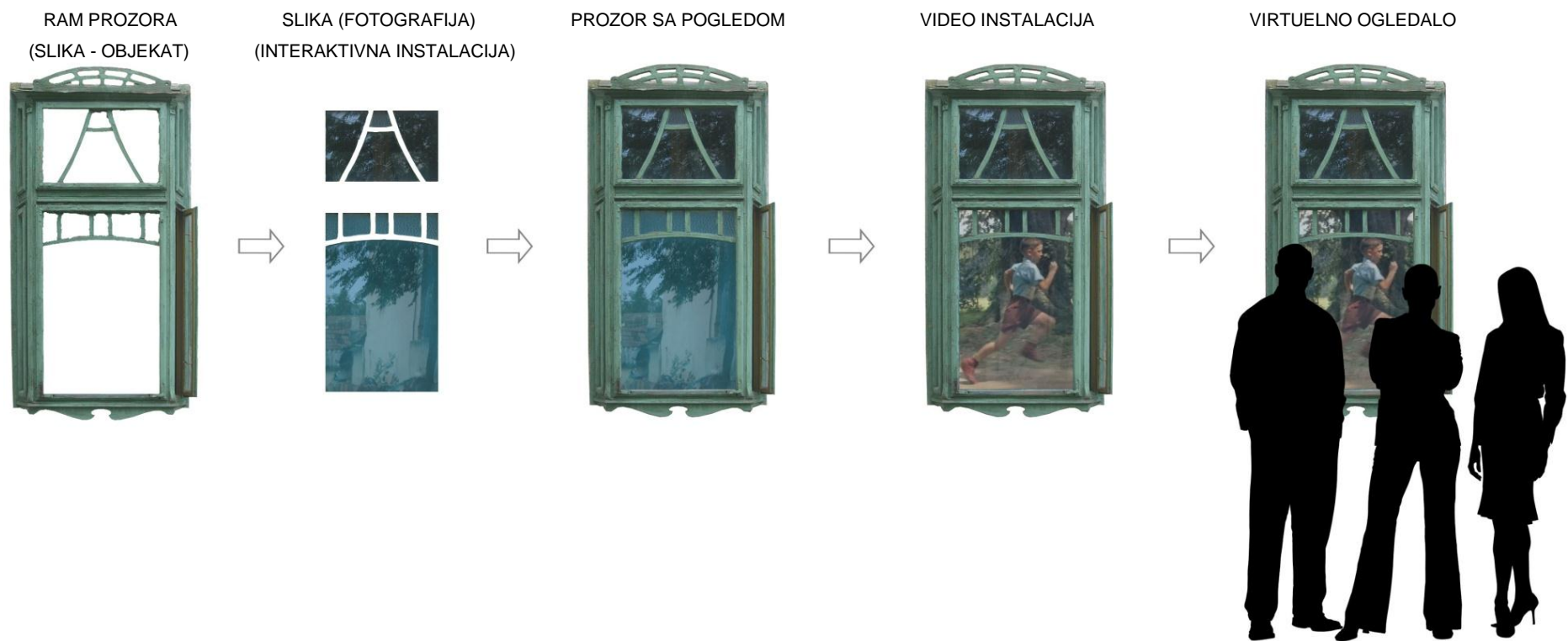
PRIKAZI KONCEPCIJA I IZVOĐENJE UMETNIČKOG PROJEKTA



139. Dijagramski prikazi idejne, poetkse i koncepcijske strukture umetničkog dela u predstavljanju sfera istraživanja i povezivanja istih u nove funkcionalne celine.



140. Vizuelni prikaz i obrazloženje *Virtuelnog ogledala* kroz funkciju prozora, slike-objekta, refleksije i integralne slike.



141. Strukturalni prikaz *Virtuelnog ogledala* kroz razlaganje istog na funkcionalne jedinice (medije).

Virtuelna ogledala kao višemedijsko i ambijentalno umetničko delo interaktivnog karaktera omogućuju više mogućnosti izvođenja u javnim izlagačkim prostorima, preoblikovanjem istog u imaginarni, vizibilno spoznajni, interslikovni ambijent virtuelnog zbivanja, u određenim konstelacijama, kroz sinteze izdvojenih medijskih jedinica (slika-objekat, video rad, asemblaž, foto instalacija) u odnosu na prostor i njegovu adaptaciju prema projektu, kao bitnog činioca u ostvarenju odgovarajućeg environmentalnog karaktera. Uobličena prema svojoj poetično-intimističkoj prirodi, zahtevaju i posebnu pripremu prostora unutar koga se postavljaju. Kao proširena višemedijska video instalacija koja poseduje prirodu sintezijskog, environmentalnog i transmedijskog, kao prevazilaženja postojećih medijskih odrednica, načina prezentacije i prenošenja iz jedne forme i prostora projekcije, kao i jedne konstelacije unutar ambijenta, u drugu, identifikuju se kao autentičan rezultat delovanja, čije konceptijske, sadržinske i materijalno-tehničke odlike ne podležu striktnim definicijama jednog ili više medija, naglašavajući u svom ostvarenju eksperimentalnost, inovativnost, interdisciplinarnost, poetski, antropološki, transkulturni i fenomenološki duh, ekspanzivnost, i ostalo. U skladu sa tim, *Virtuelna ogledala* poseduju mogućnost prezentacije u okviru bilo koje medijske jedinice ili sinteze, pa se otuda mogu posmatrati i kao umetničko delovanje u polju proširene, integralne slike, zvuka ili video instalacije, kao forma vokovizuela, vizuelnog ili zvučnog ambijenta, delo mešanih medija, sintezijsko ili polimedijsko delo, total art i drugo.

Obzirom na postojeće intimističke forme prezentacije dela ambijentalnog konteksta i estetike, *Virtuelna ogledala* podrazumevju postavku unutar urbanog prostora predviđenog zahtevima multimedijalnih prezentacija, adekvatnog prema tehničkim mogućnostima u okviru koga će biti predstavljena proširena višemedijska instalacija, slike-objekti, asemblaži i integrisana muzika kao deo prostorne celine. S obzirom da je muzika interaktivno vezana za video instalaciju koja podrazumeva pripremu i postavku objekata (podloga – forex ploča u obliku projektovanih prozora) na koje se video-slika emituje, ova instalacija predstavlja glavni deo projekta i kao samostalno višemedijski uobličeno delo može se percipirati kao samostalan i glavni deo projekta unutar celokupne postavke. Mediji slike-objekta (ulje na izrezbarenom drvetu), gotovi objekti u vidu tradicionalnih i modifikovanih prozora u funkciji slika uvedenih u ambijent galerije, pridružene foto/video instalacije i asemblaži kao dopunski, sekvenicijalni i propratni sadržaji, u funkciji su pratećeg materijala koji dodatnim segmentima postojećih narativa u glavnom video radu, ali i

novim, fragmentisanim slikama i procesima, komplementiraju u sklopu prostorne celine i upotpunjuju projekat, ostvarujući potpuni sintezisjki karakter postavke, funkcijom pridruživanja (komplementiranja) medija.

Dok je u procesu stvaranja video instalacije, kao način organizovanja medijskih linija u integrisanju višemedijske strukture, bio primenjen pristup gde sve linije funkcionišu približno naporedo, postavka celokupnog dela u prostoru podrazumeva sintezu medija u kojoj se primenjuje stvaranje dodavanjem novih medijskih linija uz postojeću video projekciju (u ovom slučaju slike-objekti, instalacije i asemblaži), primenjivanjem sinergijskog principa delovanja celine¹⁹⁴ koja predstavlja više od zbira delova. U tom smislu postizanja sinergijskog dejstva koje doprinosi aperceptivnoj neiscrpivosti višemedijskih struktura, svaka linija treba da bude strukturisana tako da poseduje (relativnu) samostalnost, ali i da zavisi od drugih linija s kojima ostvaruje celinu.

¹⁹⁴ V. Radovanović, 2004, *Sintezijska umetnost*: Vidi str. 5

Zaključak:

Fenomenološko-ontološkim pristupom analizi projekta, autor sagledava sve značajne aspekte koji konstituišu „Virtuelna ogledala“, pre svega funkciju slike-objekta kao prozora sa pogledom, ali i fenomena virtuelnog ogledala u ispitivanju pojma stvarnosti zbivanja, dovodenjem u relaciju virtuelnog/aktuelnog kao prostorno-vremenske dimenzija dela. Kroz različite studije slučaja, umetnička ostvarenja na polju višemedijske, klasične i moderne umetnosti, različitim kulturno-estetičkim principima, „Virtuelna ogledala“ se ostvaruju u interdisciplinarnosti, kao poetsko delo savremene, multimedijalne, ali i antropološke umetnosti, koje u svoj okvir inkorporira različite oblike stvaranja, uključujući lokalnu i materijalnu kulturu, arhitekturu, gotovu muziku i etnološku umetnost. Arhetipskim simbolima kao nesvesnim spoznajama u interslikovnom prostoru, autor predočava na vizibilne spoznaje kroz međusobni odnos narativa istih koje uvode posmatrača u polje nadpojavnog, mitske i alegorijske predstave. S obzirom da „igra“, u ovom slučaju folklorni ples, predstavlja centralni motiv u prozorima-portalima, autor razmatra njegovu poziciju u sklopu novog ambijenta rekonstruisane prirode, otkrivajući metafizički karakter igre kao kosmičke pojavnosti i fenomenološki oneobičene stvarnosti. Komparativnom analizom plesa kao transkulturnog dijaloga tradicije slovenskog folklornog nasleđa sa dalekoistočnim plesnim teatrima i drugim kulturno-umetničkim praksama, sagledane su određene plesne formacije, figure, pokretno-perceptivne i vizuelne manifestacije kostima kao arhetipskih kolektivnih slika, kako bi se potkrepila tezu o univerzalizmu simbola i igre kao značajnog antropološkog fenomena, prisutnog u svim kulturama sveta. Kroz međuprožimanje kolektivnih, duhovnih i estetičkih obrazaca, ali i značaja scensko-dramskog u ambijentu „Virtuelnih ogledala“, ples se uvodi radi postizanja virtuelnosti zbivanja, u kome se prepoznaje fenomen čudesnog kroz funkciju forme-mistike. Uvođenjem muzičkog ambijenta u slikovni prostor prozora-ogledala, autor uspostavlja odnos između integrisanih muzičkih kompozicija u okviru zvučne strukture dela, razmatrajući auditivne doživljaje, ali i značaj vizibilnog u audio-vizuelnim transformacijama, kroz funkciju metarelacija i sinestezijske transpozicije, upućujući na poetsko viđenje „Virtuelnih ogledala“ kao forme vokovizuela. Razmatrajući opcije prezentovanja dela u javnom galerijskom prostoru, autor predstavlja više aspekata postavke, pre svega kao umetničkog environmenta zatvorenog tipa, aktiviranjem prostora galerije i njenog podređivanja u cilju odgovarajuće ambijentalne konstelacije, uspostavljanjem više različitih medijskih sinteza i mogućnosti interaktivne postavke kao tipa otvorenog umetničkog dela. Kroz različite grafičke i dijagramske eksplikacije koncepata, vizuelno su predočene osnovne idejne šeme i koncepcije unutar medijskih struktura, kao i procesualne i poetske konstrukcije u okviru pripreme i realizacije projekta.

ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Projekat *Virtuelna ogledala – interdisciplinarna studija arhetipskih narativa u funkciji istraživanja fenomena čudesnog*, predstavlja skup više umetničkih ideja, zasnovanih na antropološkoj umetnosti, fenomenologiji oneobičavanja, ambijentalnoj estetici i poetici nevidljivog, objedinjenih fenomenom *čudesnog*, teorijski utemeljenih kroz umetničko-istraživački rad. Koncept i proces realizacije projekta kroz osobenosti višemedijskog, analogno-digitalnog, tehnološko-medijskog okruženja i putem softverske i strukturno-metodološke ravni ostaju otvoreni za nadogradnju postojećih sadržaja i za stvaranje novih. Polazišta su joj fotografski, video i zvučni sadržaji, kao i metodološke umetničke prakse: slike-objekti, asemblaži, video instalacije, muzički i skript fajlovi i otvorene radne sesije (projekti) čiji su delovi obrađivani u kompjuterskim programima: Adobe Photoshop, After Effects, Premiere, Max/MSP/Jiter i Sound Forge. Projekat je postavljen tako da ostvari sintezu, integrisanje, omogućujući uspostavljanje novih protokola kroz dalji razvoj projekta. Osnovne odrednice prezentacije odlikuju preoblikovanje izlagačkog prostora u ambijentalni kontekst dela, fleksibilnost i prilagodljivost konkretnim uslovima izlaganja.

Virtuelna ogledala doprinose savremenim naporima struktura umetnosti da se nadmeću sa skrivenim (nevidljivim) oblicima prirode (makro – mikro fizike), ne smao da dovedu umetnost i život u harmoniju, već da nevidljivu okolinu učine vidljivom. Kao delo mešanih medija, različitih oblika stvaranja i sredstava izvođenja, *Virtuelna ogledala* u jednakoj meri recipijentu omogućuju i od njega zahtevaju svesnu usredsređenost, da probudi i pogura opažajne sposobnosti njegovih čula, da bi stopio ili odvojio senzornu informaciju, koja se spoznaje kroz višemedijsku strukturu. Kao najdublji cilj predstavlja iniciranje umnožavanja usredsređene percepcije koja posmatraču omogućuje da bolje opazi ne izolovane događaje u vremenu i prostoru nego njihovu strukturu i poredak u prostoru-vremenu, da shvati princip simultanosti koji je krajnje povezan sa savremenim životom, postavljen našim umnoženim transformisanjem i diskontinuiranom okolinom. Pretendujući na totalni sensorijum posmatrača, kao delo environmentalne umetnosti koja akumulira svojstva nasleđenih umetničkih praksi, kao što su magija, ritual, folklor, raspoloživi objekti, ukrašavanje tela ili prostora, *Virtuelna ogledala* se ostvaruju u funkciji Vagnerove *muzičke drame*, dominirajući prostorom vizuelno-zvučne pecepcije, obasipajući i plaveći posmatrača/slušaoaca senzornim impresijama različitih vrsta.

U nadrealističkom shvatanju *Virtuelnih ogledala*, centralni koncept sa gledišta umetnika jeste kolaž, jukstapozicija (zamena mesta) nesrodnih elemenata realnog života, koje umetnik postavlja pred publiku u novu konstelaciju, značenje i saodnos, pružajući mu novu pojavnost. Ono što je bila inovacija kojom su kubistički slikari razorili renesansnu koncepciju slikarskog prostora „prozor u zidu“, *Virtuelna ogledala* proširuju funkcije, značenja, uglove gledanja i kontekst, kako u odnosu prema pozajmljivanju prizora, slika u slici, gotovih oblika stvaranja, pa do samog prostora-vremena zbivanja i vizibilnih aspekata u audio-vizuelnim transformacijama. Tako se u *Virtuelnim ogledalima* ostvaruje višedimenzionalno sagledavanje i čitanje dela kroz različite kontekste: „ogledala u prozoru“, „portala u ogledalu“, „prozora sa pogledom“, „zida u prozoru“, „slike u ogledalu“ i drugih.

Suština vizibilne sugestivnosti *Virtuelnih ogledala*, kao dela mešanih medija, sintezijske i ambijentalne umetnosti, udružena je sa tekovinama suptilnosti doživljaja dejstvenosti reči, zvuka, vizuelnog znaka u poezijskom viđenju, kao i sa tekovinama savremene slike tehničkog virtueliteta, odnosno mogućnosti slike virtuelne realnosti, koju stvaraju savremeni vizuelni posrednici u oblasti digitalne tehnologije. Vizibilitet u vizuelno-zvučnim predstavama i ambijentu, zadržava svojstva trodimenzionalnih formi koje se prostiru unutar ambijenta koji može biti shvaćen i doživljen pokretno-vizuelno-čujnim senzacijama na razne načine, ostavljajući mogućnost recipijentu da se na svoj način „ogleda“ u polju virtuelnog prostora slike-objekta. U tom smislu, kao kvalitativno-doživljajni činilac *Virtuelnih ogledala* predstavlja sinestezijsko svojstvo glasova, zvučnih efekata i muzike, pri čemu se u čujnoj oblasti kombinuju i zamenjuju svojstva zvuka (glasa, tona, šuma) sa onim što je u drugim oblastima čulne i mentalne spoznaje i značenja, kao što su vizuelne predstave, boje, mirisi, taktilni doživljaji i drugo. S obzirom da se u *Virtuelnim ogledalima* ogromni deo čulne spoznaje stiže putem čula vida, radiofonijski oblik viđenja putem čula sluha predstavlja onaj prefinjeni deo u stvaranju novih stanja uobraziljom dozvanog odnosa između realnog i mogućeg, snažnim razvijanjem vizibilno skrivenog i naslućenog, pa stoga predstavlja i značajan doprinos širenju vizuelne i multimedijske kulture.

Virtuelna ogledala prave stvaralačku sintezu starijeg tipa uobrazilnog viđenja, bajkovitosti i osetljivosti za bajkovito savremenog čoveka. Predstavljaju primer savremene poetike, koja se zasniva na kontinuitetu klasičnog i savremenog tehničkog čuda. Ono što se pod savremenim

pojmom shvata kao slika virtuelne realnosti u svetu digitalne tehnologije, suštinsko je reinterpretiranje starih tipoloških i ikonografskih obrazaca. Vizuelna interpretacija u tipovima ekranske slike, primarno *Virtuelnim ogledalima*, prilagođava se samo tehničko-tehnološkim mogućnostima manipulisanja vizuelnim posrednicima, dok ono što nazivamo kreativno ostvarenje novih, upravo tipoloških osnova iz ovovremenog sveta spoznaje, ostaje prizemno u okviru kreativnog dometa, kao vid umetničke zbilje.

Ostvarenje slike virtuelne realnosti ljudski je ideal, iako se ona još uvek ne može veštački generisati na nivou sna, što podrazumeva učeše svih čula u virtuelitetu sna. Kao fenomen, san je nova oblast ideja kojima teži tehnički virtuelitet, pa u tom kontekstu i *Virtuelna ogledala*, iako još uvek nije potpuni činilac slike virtuelne realnosti. Shvatanje *Virtuelnih ogledala* kao savremenog dela podrazumeva da su pre svega proizvod novih tehnologija i medija, koji omogućavaju prevođenje i emitovanje fizičkih, duhovnih i spiritualnih sadržaja u novu dimenziju prostora – vremena.

Ostvarenje ovog projekta kao poetsko-intimističkog ambijenta odlikuje transformacija i rekonstrukcija predmeta, reinterpretacija, igra s referencama, kulturno-geografska pomeranja i komunikacije koje se uspostavljaju u jedinstvenu umetničku i misaonu celinu. Rezultat je originalnog autorskog promišljanja koje je uspostavljeno kroz složen odnos ličnog životnog iskustava, tradicije i sopstvenog identiteta, individualnog doživljaja stvarnosti, intencija, višedisciplinarnih veština, kao i lične dosetljivosti u krajnjem višemedijskom produktu.

U likovnom kao i vizuelno-medijskom smislu, kao rezultat rada, ostvaruju se slike-objekti koji uvode sliku tradicionalnog prozora u prostor izlagačko-umetničkog ambijenta, kao reinterpretaciju stvarnosti i kontekstualizaciju istog u „virtuelno ogledalo“ za projekciju vizija kao unutrašnjih, podsvesnih, individualno-kolektivnih slika raspoznavanja. Aktuelizovanjem prozora kao površine za projektovanje sećanja, narativa, *Virtuelna ogledala* otvorila su mogućnost preispitivanja funkcije slike kao medija, ulaženjem u njeno višeznačno poimanje i postavljanje pitanja samog umetničkog dela kao konačnog predmeta i forme. Kontekstualizacijom slike-prozora u sliku-ogledalo, postavljanjem posmatrača u prostor privida, kao postignutim rezultatom ostvaruje se karakter i komunikacija fiktivnog i realnog, virtuelnog i aktuelnog, tradicionalnog i modernog, lokalnog i globalnog.

Umetnost se u ovom kontekstu ostvaruje kao višenamensko sredstvo. Kao beleženje vlastitog iskustva, impresija i prenošenje iskustva drugima, kao određeni izraz, mimezis ili rekreacije prirode i pojava u novom sloju značenja, kao simulacija nadpojavnih ambijenata, personifikacija arhetipova, mistifikacija određenih fenomena i drugo. Sve skupa ima za svrhu oblikovanje jednog doživljaja prirode i fenomena koji vode jednoj vrsti duhovnog preobražaja. Fascinantnost pojavnosti prirodne, opredmećene ili sakralizovane forme predstavlja u *Virtuelnim ogledalima* snažan impuls za prevođenje vizuelnih senzacija u druge oblasti stvaralaštva, iz slikarstva u muziku i obrnuto, iz vizuelnog u tekstualno, iz slikarstva u video, ambijentalnu, interaktivnu ili pokretno-perceptivnu instalaciju itd.

Kroz arhetipske slike u vidu pokretnih vizuelnih narativa, *Virtuelna ogledala* aktuelizuju polje nesvesnog, predstavljajući moćne sile u onim kulturnim aktivnostima u kojima se čovek izražava, kao što su igra, folklor, umetnost, religija, meditacija i druge prakse, osvrćući se, pre svega, na konkretne arhetipove uz pomoć kojih autor uspostavlja komunikaciju individualnog sa kolektivno nesvesnim, kroz sliku virtuelne kosmičke, mitske, alegorijske i druge pojavnosti, kao potisnutih sadržaja svesti i pamćenja. Arhetipski narativi ostvaruju dinamičku pozadinsku aktivnost u vidu duševnih predstava, u kojima se mogu dešifrovati (kao i u snovima) poruke svrsishodne, evolutivne tendencije nesvesnog, otkrivajući različite oblike vizibiliteta (animističkog, totemskog, kosmogonijskog, personifikacijskog i drugih). Ideja umetnika je da se proizvede duboko osećanje otelovljene prisutnosti koja se tokom „uranjanja“ u interslikovni, vizuelno-perceptivni prostor pretvara u emotivno stanje postojanja koje muzika pojačava. Tako svaka zona (slika-prozor) poseduje svoj zvuk, koji ima odlučujuću ulogu u stvaranju osećanja prisutnosti.

Proširenje kulturološke prakse ostvareno je uspostavljanjem veze folkloru kao tradicionalnog oblika stvaranja sa savremenom umetnošću, izvodeći „pojam igre“ iz sopstvenog značenja, prevazilaženjem pitanja metafizike igre, imanentne različitim oblicima stvaranja, ritualu, obrednim praksama, religiji, oneobičavanju i prevazilaženju sopstvenog značenja. Dočarati protok vremena i zvuka predstavlja u ovoj umetničkoj praksi izazov kao jedno novo iskustvo u vizuelizaciji plesa kao „momenta večnog zbivanja“, gde se ples kao centralni motiv ostvaruje, ne kao prikaz figura zaustavljenih u pokretu, već kao momenat u kome je oživljena sva dinamika kretanja, ekstatičnost i zanos iste, kao unutrašnjih duševnih i transcendentalnih sila koje pokreću umetničko stvaralaštvo uopšte.

U okviru medijske sinteze i forme u kojoj se prezentuju, *Virtuelna ogledala* rezultiraju interaktivnom ambijentalnom postavkom, ostvarenom u interaktivnosti sa recipijentom kao posrednikom u stvaranju novih medijskih linija, ali i u transformaciji ambijentalne celine, koja je podčinjena konstantnom preoblikovanju i promeni narativa. Simultanost u virtuelnom zbivanju dela ostvaruje holografsku paradigmu filozofskog (meditativno-mističkog) principa uslovljenosti i međuzavisnosti, kao pluralizam ideja i svetova u kome celokupna slika postaje totalitet fragmenata višestrukog estetičkog kontinuuma, gde umesto jednog središta (centra zbivanja), svaka predstava (narrativ) postaje središte jednog univerzuma u kome se otkriva bezbroj novih. U tom kontekstu, *Virtuelna ogledala* ostvaruju i simultanost unutrašnjeg i spoljašnjeg, sabiranja i širenja, makro i mikro plana, kao i središta i celine, lokalnog i globalnog, korespondentnog savrmenim postmodernističkim praksama.

Traganjem za univerzalnim simboličkim značenjima i estetičkim obrascima, *Virtuelna ogledala* postižu kontekst univerzalističkog u orijentaciji ka sličnostima, ukrštanjima između kultura, tradicija, ljudi i običaja. *Čudesno* kao univerzalno primenljiv obrazac, stvaralačka snaga ljudskog duha, nedokučiva i neopipljiva dimenzija umetničkog i viša razina šire obuhvaćene stvarnosti, ostvaruje višestruku moć delovanja. Kako kroz plastični i predmetni sloj slike – objekta i video instalacije, pre svega u neobičajenoj transformaciji i predstavi slike kao prozora – inicijacije, reanimiranog kroz metaforu ogledala – portala, *čudesno* deluje kroz najviši (duhovni) sloj u kome se, kroz siimultanost integrisanih vizuelnih i zvučnih narativa, ostvaruje celokupnost čulnog (imaginativnog) utiska. Integrisana slika u kojoj se narativ obraća gledaocu u potrazi za onim nedohvatnim, „čudesnim“ prizorom i osećanjem duše, imanentna priroda subjekta otvara prodor u nesvesno i otkriva nam ono što pripada onostranosti – neizrecivom.

Očekuje se da će uspostavljanje odnosa između virtuelnog i realnog zbivanja, kao i lokalnog i globalnog aspekta, uspostavljanjem folklornog simboličkog jezika i forme sa modernim, postaviti pred publikom duboka ontološka pitanja; pokrenuti pre svega ideju da čovek poseduje neku trajnu i zasebnu suštinu koja služi kao osnova preispitivanja sveta i sopstvenog identiteta. U tom smislu, u središte se postavlja

čudesno, koje u svojoj potrebi za razumevanjem uvek iznova poziva na ispitivanje ontološke baze sveta, a time doprinosi uvek novom ispitivanju neizrecivog.

U motivskom smislu, *Virtualna ogledala* pokazuju da, univerzalnim jezikom prepoznavanja i izražavanja kroz aktuelni medijski pristup, naizgled, jednostavan motiv prozora, fenomenološki oneobičen u metaforu ogledala-slike, kao unutrašnjeg intuitivnog prostora, menja percepciju o slici kao jednoznačnoj i konačnoj formi. Na taj način, kod posmatrača se podstiče višedimenzionalnost u sagledavanju dela kao metafizičkog kvaliteta narativa, a sa druge strane ukazuju na važenje i vrednost određenih kulturnih fenomena, gde se upravo u problemu i opasnosti susretanja i komunikativnoj estetici pronalazi vrednost *neopipljivog* kao bitan ontološki korelativ.

Fenomen *čudesnog*, kao realnost postojećeg, danas, i sa slikom virtuelne realnosti već sadrži svoje konvencionalne kliše, kao nov oblik perceptivnog i pojmovnog smisla prezentacije vidljive forme, koja i dalje ostaje samo ona i onakva, kao što je oduvek kao takva prepoznata, samo sada u ambijentalnim i drugim uslovima savremenog lociranja. S obzirom da se menja samo suštinski odnos brzine u odnosima trajnog i prolaznog u prostoru - vremenu, u odnosu na statičnost klasičnog vizuelnog nasleđa, u umetnosti danas, postavlja se pitanje ne toliko slobode predstavljanja ličnih poetika i sredstava u ostvarenju dela, koliko pitanja smisla umetničkog dela. U svojoj tezi: *Interdisciplinarna studija arhetipskih narativa u cilju istraživanja fenomena čudesnog u ambijentalnom umetničkom delu*, autor je pokušao da postavi skicu i objasni kako *čudesno* (*numinozno*) kao ontološko-fenomenološki pojam doprinosi razumevanju „nevidljivog sveta“ koji se naslućuje u umetničkom delu. Opravdavajući funkciju ogledala, pozivajući se na različite kulture, nastoji, sledeći princip tradicije holandskog slikarstva, da u funkciji slika – prozora, ogledlao dobije ulogu podvostručavanja: kako sa jedne strane ponavljanje onog što je već jednom dato na slici (u ovom kontekstu ponavljanje sadržaja iz stvarne prirode i okoline), ali u okviru jendog irealnog, izmenjenog, suženog i prelomljenog prostora, tako da u kontekstu slike i značenja, ogledalo omogućuje metatezu vidljivosti koja istovremeno pogađa prostor predstavljen na slici u vidu ogledalnog „sveta duše“; njegov karakter predstave, omogućavajući da se u prozorskom oknu slike (slojevitim narativima) prozre u unutrašnji nevidljivi svet, svojstven umetničkom kvalitetu dela.

Postavljajući pitanje virtuelnog ogledala, u ovom projektu ono, u jednom drugom „višem“ smislu, odražava pojam zbivanja koji se upravo kroz fenomen *čudesnog* ali i arhetipskog kao kolektivnog nesvesnog, iskazuje kao jedna *druga* stvarnost postojanja u nama samima, odnosno kao skriveno ogledalo sveta izraženo u prenesenom značenju ogledala kao virtuelnog zbivanja (stvarnosti). Ovakav izlazak u prostor imaginarnog zapravo je putovanje u unutrašnjost stvorenog sveta i njegovu transpoziciju (povratak) u nestvorenost, kao duhovnu komponentu stvarnosti. Aktiviranje arhetipskog odražava više onaj unutrašnji (intimni) deo umetnikovog bića koji odgovara dubokim ličnim preispitivanjima i znatiželjama za spoznajom sopstvenog identiteta, tradicije i porekla, ali u osnovi težnje da se izađe izvan okružujućih merila i poimanja stvari, vraćanjem na davno izgubljenju postojbinu. Upravo oni skriveni (nesvesni) aspekti bića i težnja da se prodre u srž i esencijalnost postojanja (pounutrenjem) da bi se doživelo večno stanje duha, izražavaju želju za ponovnim otkrivanjem novog stvaralačkog potencijala, kao i žudnju za približavanjem unutrašnjeg doživljaja kao umetničkog izraza i fenomena *čudesnog* – sadašnjem svetu.

Virtuelna ogledala kroz celokupan istraživačko-umetnički angažman doprinose novim okvirima višemedijske umetnosti, kroz proširenu video i ambijentalnu instalaciju u poljima sintezijske, intermedijalne, digitalne, transmedijske i interaktivne umetnosti. Kao koherentan umetnički projekat na polju figurativno-imaginativne umetnosti, kroz lirsko-poetski pristup, intimizam i ambijentalni odnos prema slici, u istraživačkom smislu ostvaruju značajan doprinos na polju ontologije slike, ispitivanja odnosa virtuelne stvarnosti prema aktuelnom zbivanju u delu u produblivanju čulnosti utiska, implementacije i reinterpretacije folkloru kao sadržaja kroz fenomenologiju i metafiziku igre, ispitivanjem muzičkih, ambijentalnih, atemporalnih, transkulturnih i drugih imanentnih svojstava.

Kao autentičan savremeni galerijski rad višemedijske postavke koji u sebe inkorporira vizuelni, zvučni, vokalni, digitalni i interaktivni medij, nastoji da u jednom obliku sebe predstavi kao vid zvučne, a u drugom vizuelne poezije. U takvoj impostaciji višekontekstualne ambijentalne instalacije, koja pruža univerzalnu sliku unutrašnje duhovne dimenzije bića putem arhetipskih prizora, recipijentu omogućuje pokretanje intuitivnih procesa samoprepoznavanja sopstva kroz iste, skrivene u emitovanim sadržajima „prozora – ogledala“. U tom smislu, *Virtuelna ogledala* simbolički predstavljaju jednu vrstu arhetipskog putovanja, kroz koja iskazuju, kako na lične, tako i na kolektivne, pra-slike,

kroz koje se projektujemo, ali u osnovi velike teme *erosa* i *tanatosa* kao osnovnim ontološkim pitanjima i silama koje se sukobljavaju u čoveku, izraženim kao predstava onostranog ambijenta koji preko prozora – posrednika, uspostavlja kontakt sa ovostranim.

Potreba pronalazjenja umetničkog „ekvivalenta“ za ono što se iz folklorne sfere ne može transplantirati, u *Virtuelnim ogledalima* govori o postupcima „pojačavanja sredstava i modela“ kao o jednoj od mogućnosti kompenzacije za „izgubljenim“. U ciljevima i namerama umetnikovog obraćanja folkloru kao etnološkom obliku stvaranja, iz ugla savremene umetničke pozicije, podrazumeva sa jedne strane rekonstrukciju, odnosno težnju da se uspostavi jedna vrsta folklorne reinterpretacije kao rekonstrukcije istog unutar kontekstualizovane slike prozora, a sa druge prisvajanje, odnosno podčinjavanje folklornih elemenata individualnoj umetničkoj zamisli, ostvarujući i karakter antropološkog umetničkog dela.

Aktuelizovanje metafizičkih aspekata u ostvarivanju fenomenološko-estetskog i ontološkog kvaliteta *Virtuelnih ogledala* doprinosi pojava plesa kao centralnog motiva. Njegova promena i nestajanje u *Virtuelnim ogledalima* implicira na samu logiku životne realnosti koja opstaje samo kroz isiti, ali i na virtuelnost zbivanja. U osnovi projekta, igra upućuje na fenomen *čudesnog*, u kojem i kroz koji ona jedino egzistira, predstavljajući u filozofsko-estetičkom smislu momenat „oneobičavanja stvarnosti“. Aktuelizovanjem rituala igre, *Virtuelna ogledala* u središte zbivanja postavljaju pojam vremenske dimenzije, kao važnog spoznajnog elementa, bitnog za ontologiju samog dela u kontekstu fenomenologije *čudesnog*. Vremenska dimenzija ključna je i za umetnost koja se otvara za jednu igru prisustva i odsustva transformišući posmatranje dela, pre svega, u vremenski događaj. Uvođenjem ove dimenzije u *Virtuelna ogledala*, naročito u predstavi plesa, ali i drugim arhetipskim slikama, autor doprinosi značaju pojma stvarnosti, kroz katalizaciju virtuelnosti samog zbivanja, transponovanjem relanog vremenskog zbivanja u kontekst atemporalnog, transformisanjem, odnosno fragmenisanjem na više nivoa (polja) percipiranja.

Interdisciplinarnost se u okviru projekta ostvaruje, kako u vezi umetnosti i tehnologije, tako i kroz preplitanje i prožimanje koje stvaraju mreže komunikacije i saodnošenja različitih poruka, rodova i sadržaja. Kroz ontološku, vizuelno-antropološku, analitičko-psihološku, fenomenološko-estetsku i komparativnu studiju određenih fenomena, simbola, struktura i narativa u sintezi različitih vizuelnih i zvučnih formi,

Virtuelna ogledala doprinose razumevanju svojevrsnih transkulturnih saodnošavanja u komparativnoj estetici i umetnosti analitičke preokupacije (odnos prema slici i viđenom, vremenu, prostoru, poimanju arhetipskih obrazaca, tretiranju boje, prostornim formacijama, ritualnom, transcendenciji i drugim, ostvarujući transkulturni karakter).

Pored savremenih oblika transformacije, integrisanja, fragmentarnosti i rekonstrukcije stvarnosti, kao odraz poststrukturalističke tendencije i percepcije stvarnosti, dovođenjem određenih narativa i simboličkih predstava u različite relacije, *Virtuelna ogledala* doprinose uspostavljanju relacija u odnosima između tradicionalnog i modernog, makro i mikro planova, virtuelnog i aktuelnog, kao i lokalnog naspram globalnog pogleda na stvari. U njima se uspostavljaju univerzalni simbolički, kosmološki i međukulturalni principi koji se, posredstvom umetničkog dela, prema zakonima sličnosti ili suprotnosti, povezuju u jedinstvenu integralnu celinu, doprinoseći ostvarenju totaliteta, pružajući delu univerzalistički pogled na svet.

Ideja ogledanja i prepoznavanja u *Virtuelnim ogledalima* kroz aktuelizovanje arhetipova predaka i prošlosti (detete, točak, majka, svet, totalitet), otvaraju pitanje posmatračevih funkcija sećanja i prepoznavanja, kao ogledalnih karakteristika; ukazivanja na ontološku bazu svesti, ali i preispitivanje sopstvenog identiteta. S obzirom da su sve pojave u *Virtuelnim ogledalima* subjektivni odabir motiva, oni sa druge strane upućuju na važnost istih kao univerzalne kolektivne simbolizacije koju predstavljaju. Raspoznavajući „kodove“ u *Virtuelnim ogledalima*, posmatrač prepoznaje sebe kao delić univerzuma u svekolikom međuprožimanju, kao ogledalo (odraz) stvari bića i vremena drugih, ali i kao inicijaciju u višu (duhovnu) dimenziju sopstvenog bića. Pitanje metafore ogledala i ogledanja kao razobličenja pojavnosti, ostvaruje se kao višemedijski događaj u kome su posmatrači pozvani na neku vrstu kolektivnog ogledanja (samoprepoznavanja). Posredstvom simuliranog (virtuelnog) zbivanja u prozoru-ogledalu, isti razotkriva unutrašnje intuitivne procese kroz arhetipove kao kolektivno-nesvesne, potisnute ili zaboravljene sadržaje.

Kako prozori kao polazni motivi otvaraju pitanje funkcije rama (*parergona*) u koji se transponuju umetničke vizije, postavljajući značenje istog kao medijskog sredstva, *Virtuelna ogledala*, u medijskom smislu, omogućuju jedan novi eksperiment približavanja klasičnog

medija slike video projekciji, proširujući njene granice u ostvarenju proširene video instalacije kao krajnjeg produkta. Povezivanja analogne i digitalne (kompjuterske) slike u novu smislenu celinu, uključujući tradicionalne (dalekoistočne) prakse „pozajmljivanja prizora“ i „slika u slici“ i savremenih praksi simultanosti i interaktivnosti kao specifičnih novina u odnosu kreacije i recepcije, doprinose različitim aspektima sagledavanja dela koji, u kontekstu sa zvučnim, ostvaruju metarelacije, sinestezije i višekontekstualni sintezijski karakter u vidu ambijentalne instalacije kao zvučne i vizuelne holografije, vokovizuela ili umetnosti mešanih sredstava. Pojačavanjem sugestivnog dejstva slike/muzike i preko predočenog, u *Virtuelnim ogledalima* može se privremeno ukinuti opažanje razlike između slikovnog prostora i stvarnosti. Sugestivna moć može na izvesno vreme da ukine odnos između subjekta i objekta, odnosno da ono što je predstavljeno (nametnuto) kao stvarno zbivanje, može da ima jako dejstvo na svesnost. Moć dotad nepoznatog ili usavršenog medijuma privida da prevari čula navodi posmatrača da se ponaša ili da oseća u skladu s prizorom ili logikom slika (zvučnog ambijenta), a može, u izvesnoj meri, i da sasvim obuzme svest.

Kao environmentalni umetnički rad koji obuhvata izvesnu manipulaciju i intervenisanje u okviru zatvorenog prostora, *Virtuelna ogledala*, pored savremenih digitalnih praksi simulacije i umnožavanja, doprinose i ostvarivanju simultanosti i interaktivnosti unutar artikulisane celine, koje umetničkom delu pružaju i kontekst otvorenog dela. Budući da, prema shvatanju otvorenog dela, ne postoji jedan značenjski ključ čitanja, već ih ima više, međusobno ravnopravnih, *Virtuelna ogledala* posredstvom nelinearnog strukturisanja, transmedijskog i interaktivnog medija u kojoj publika učestvuje u ostvarivanju određenih medijskih sinteza i oblikovanju (transformaciji) ambijentalne celine, pružaju mogućnost različitog uodnošavanja i strukturisanja dela, koje je u permanentnom toku zbivanja, pružaju publici neočekivane vizuelne i zvučne sklopove, ostvarujući time i više opcija percepcije, svojstvenih postmodernoj umetničkoj praksi. U tom smislu zasluga autora proističe iz kreiranja programa, upotrebljenog za pretpostavke interakcije kao i unošenja određenog sadržaja u isti, dok interaktor ima zaslugu jer uzvraća na izazov, kao i program (interfejs), koji predstavlja trećeg člana interakcije. Ovim se postiže i meta-autorstvo u kojem učešće interaktora čini konstitutivni faktor generisanja samog dela (kada ga interaktor startuje), čime i ovakav postupak sinteze ostvaruje mogućnost novog čitanja (kontekstualizaciju) i pitanje medijsnosti u okviru koje egzistira, stvaranjem novog vida proširenih medija.

U prostorima privida, posmatrač koji se kreće dobija prividan utisak prostora zato što se usredsređuje na predmete koji se kreću prema njemu, oko ili od njega. Dubina slikanog prostora, međutim, doživljava se ili pretpostavlja samo u obratnici. Tehnička zamisao koja jeste virtuelna stvarnost omogućava da se prostor predstavi kao nešto što zavisi od pravca pogleda posmatrača, gde tačka gledanja više nije statična niti linearno dinamična, kao na filmu, već teorijski uključuje neograničen broj mogućih perspektiva.

BIBLIOGRAFIJA I VEBOGRAFIJA

- Andrić, Ivo, *Znakovi pored puta*, Rad, Beograd, 1980.
- Bart, Rolan, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, IP Svetovi, Novi Sad / Oktoih, Podgorica, 1992.
- Bart, Rolan, *Svetla komora*, Rad, Beograd, 2004.
- Biderman, Hans, *Rečnik simbola*, Plato, Beograd, 2004.
- Bogdanović, Kosta, *Osluškiivanje protoka vremena*, Polja – časopis za književnost i teoriju, Kulturni centar Novog sada, 2005.
- Bogdanović, Kosta, *Poetika vizuelnog*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2005.
- Bogdanović, Kosta, *Poetika vizibilnog*, *Vizibilno kao spoznaja i kultura*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2007.
- Cardiff, Jannet, and Miller, Burges, George – arte work: *Playhouse(1997) Paradise institute (2001)*, dostupno na internetu http://www.cardiffmiller.com/artworks/smaller_works/playhouse.html (pristupljeno 19. 04. 2014.)
- <http://mocacleveland.org/sites/default/files/files/tpi01webversion.pdf#overlay-context=/exhibitions/the-paradise-institute> (pristupljeno 19. 04. 2014.)
- Elijade, Mirče, *Okultizam, magija i pomodne kulture*, Zora – Zagreb, 1983.
- Fried, Michel, *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, Chicago 1998.
- Derida, Žak, *Istina u slikarstvu*, IK Jasen, Nikšić, 2001.
- Difren, Mikel, *Oko i uho*, Glas, Banja Luka, 1989.
- Dos, Fransoa i Frodon, Žan-Mišel, *Žil Delez i slike*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2011.
- Dragić, Marko, *Poetika i povijest hrvatske usmene književnosti*, Filozofski fakultet, Sveučilište u Splitu, 2007.
- Đurić, M. Aleksandar, *Simultano oko*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2001.
- Gombrih, E.H., *Umetnost i iluzija*, Nolit, Beograd, 1984.
- Grau, Oliver, *Virtual art, From illusion to Immersion*, Institute of Technology, 2003.

- Grupa autora*, Miško Šuvaković i Aleš Erjavec, *Figure u pokretu, Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Atoča, Beograd, 2009.
- Hartmann, Heinz, *Ego Psychology and the Problem of Adaptation*, Int. Univ. Pres, New York, 1958.
- Harvud, Ronald, *Istorija pozorišta*, Clio, Beograd, 1998.
- Hokings, Pol, *Načela vizuelne antropologije*, Clio, Beograd, 2014.
- Huizinga, Johan, *Homo ludens, O podrijetlu kulture u igri*, Naprijed, Zagreb, 1992.
- Jung, Karl, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, Atos, Beograd, 2001.
- Knežević, Goran, *Drmeš-Da*, Ethno, Zagreb, 2009.
- Knežević, Goran, *Srebrna kola, zlaten kotač*, Ethno, Zagreb, 2005.
- Knežević, Stanislav, *Muzička estetika i instrumenti*, Gradska biblioteka Karlo Bijelicki, Sombor, 2011.
- Langer, Suzan, *Filozofija u novom ključu*, Prosveta, Beograd, 1967.
- Langer, Suzan, *Poesis*, Nova kritika, Beograd, 1973
- Likovne sveske (5-6), *De Kiriko, Kandinski, Magrit, Đakometi*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1996
- Mabij, Pjer, *Ogledalo čudesnog*, Nolit, Beograd, 1973.
- Moslavac, Slavica, *Tekstilno rukotvorstvo Moslavine i hrvatske Posavine*, Muzej Moslavine, Tiskara Gratis, Kutina, 2012
- Matić, Đorđe, *Kroz zid vremena*, Vreme, 2013, dostupno na internetu
<http://www.vreme.rs/cms/view.php?id=1118601> (pristupljeno 02.07.2014.)
- Milošević, S, Vlado, *Folklor kao oblik stvaranja*, Zbornik radova, Akademija umjetnosti, Banja Luka, 2004.
- Néret, Gilles, *Henri Matisse*, Taschen, Köln 2006.

- Nikols, Seli, *Jung i tarot*, IP Esotheria, Beograd, 2005.
- Pajin, Dušan, *Druga zemlja drugo nebo, Filozofija umetnosti Kine i Japana*, BMG, Beograd, 1998.
- Pajin, Dušan, *Ogledala i maske, Estetički put, Simbolizam slike, Okeansko osećanje, Filozofija umetnosti Indije, Svet kao scena i ekran, Fenomenologija i ontologija umetnosti, Filozofija umetnosti Indije* (Filozofija umetnosti - modul 1 i 2, skripte za specijalističke studije), FLU, Beograd, 2006.
- Prust, Marsel, *U traganju za iščezlim vremenom* (1-12), Matica srpska, Beograd, 1983.
- Pužar, Aljoša, *U tamni vilajet / Kulturalni studij liminalnosti*, Antibarbarus, Zagreb, 2007.
- Radovanović, Vladan, *Teorija i modeli višemedijske umetnosti I* (skripta za interdisciplinarnu doktorsku studiju UU), Beograd, 2009.
- Radovanović, Vladan, *Modeli i teorija višemedijske umetnosti II* (skripta za interdisciplinarnu magistarsku studiju UU), Beograd, 2004.
- Radovanović, Vladan, *Vokovizuel*, Nolit, Beograd, 1987.
- Rieken, Bern, *Mit i memorija. Uz fenomenologiju numinoznog u književnosti, umjetnosti i narodnoj kulturi: psihološki pristup razumijevanju numinoznog*, Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku, Vol.42 No.2, Zagreb, Prosinac 2005.
- Simić, Čarls, *Alhemija sitničarnice – umetnost Džozefa Kornela*, Arhipelag, Beograd, 2008.
- Sontag, Suzan, *Eseji o fotografiji*, Kulturni centar Beograd, 2009.
- Svalina, Vesna, *Tradicijsko pjevanje u glazbeno-folklornim područjima panonske zone*, 17 seminar folklor panonske zone / Žakula B. (ur.), Kulturni centar Gatalinka, Vinkovci2012, dostupno na internetu
[http://bib.irb.hr/datoteka/590356.Svalina Vesna - Tradicijsko pjevanje u glazbeno-folklornim podrujima panonske zone.pdf](http://bib.irb.hr/datoteka/590356.Svalina_Vesna_-_Tradicijsko_pjevanje_u_glazbeno-folklornim_podrujima_panonske_zone.pdf)
(pristupljeno 19.05.2014.)
- Spasojević, Predrag, *Etnografski pristup istraživanju*, 2010, dostupno na internetu

http://pspasojevic.blogspot.com/2010/12/blog-post_7368.html (pristupljeno 13.05.2014.)

Spasojević, Predrag, *Pojam kulture*, 2011, dostupno na internetu

<http://pspasojevic.blogspot.com/2011/10/blog-post.html> (pristupljeno 13.05.2014.)

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

Todorov, Cvetan, *Uvod u fantastičnu književnost*, Rad, Beograd, 1987.

Todorović, Milorad, *Psihologija u prostoru umetničkog stvaralaštva*, Čigoja štampa, Filozofski fakultet Kosovska Mitrovica, 2012.

Uspenski, P.D., *U potrazi za čudesnim, fragmenti nepoznatog učenja*, Metaphysica, Beograd, 2007.

Uzelac, Milan, *Stvarnost i nestvarnost kao dimenzije igre i umetnosti*, u zborniku *Stvarnost u umetničkom delu*, Beograd, 1984.

Vasić, Olivera, *Obredne igre na teritoriji bivše Jugoslavije*, 2004, dostupno na internetu

http://www.adbeograd.com/downloads/narodna%20tradicija/Obredne_igre_na_prostoru_bivse_Jugoslavije.pdf

Zbornik radova *Tradicionalna estetska kultura IGRA*, Centar za naučna istraživanja Sanu, Univerzitet u Nišu, 2011.

BIOGRAFSKI PODACI O AUTORU



IVAN JURKOVIĆ

3. mart 1982. godine, Beograd
Adresa: Dr. Ivana Ribara 116/15
11070 Novi Beograd, RS

Mob.: +381(0) 63 8677 598
Fiksni: 011 2167 245
E-mail: jurkovicivan@yahoo.com
ivanjurkovic.slikar@gmail.com
Web sajt: www.arte.rs
www.artinfo.co.rs

OBRAZOVANJE:

- **Specijalističke studije**, Fakultet likovnih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu, (2008)
(Diplomirao sa prosekom 10.00)
- **Fakultet likovnih umetnosti**, Univerzitet umetnosti u Beogradu
Diplomirani slikar likovnih umetnosti, (2006),
(Diplomirao sa prosekom 9,53.)
- **Umetnička škola za dizajn** u Beogradu
Tehničar dizajna ambalaže, (2001),
(Maturirao sa ocenom 4,67.)
- **Muzička škola** Kosta Manojlović u Zemunu (1997)
Osnovno muzičko obrazovanje (klavirska harmonika, solfeđo i klavir)

AKTIVNOSTI I PROJEKTI ZA VREME STUDIRANJA:

- Godišnje izložbe studija (crteža i slika), FLU, Beograd, (2002-2006)
- Projekat *Crtači 2*, u izboru doc. Vesne Knežević, Galerija FLU, Beograd, (2005)
- Izložbe crteža malog formata studenata FLU, Galerija Doma Omladine, Beograd, (2004-2006)
- Koncert Horkeškart, povodom predavanja grupe Škart, Zrenjanin, (2005)
- Samostalna ambijentalna postavka slika, instalacija i muzike u klasi prof. Anđelke Bojović, na Fakultetu likovnih umetnosti; završna godina studija, Beograd (2006)
- Član studentskog parlamenta na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu, kao predstavnik studenata Specijalističkih studija, (2007)
- Član nastavne komisije na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu za ocenjivanje kvaliteta nastave i rad na poboljšanju istog, (2007-2008)
- Akcija "Karakterom protiv nasilja" Vaterpolo Savez Srbije, Citroenovo predstavništvo, Beograd (2008)

SAMOSTALNI PROJEKTI, AKTIVNOSTI I VAŽNIJE IZLOŽBE:

- Ambijentalni projekat *Skriveno i čudesno*, Galerija Doma kulture Studentski grad, Novi Beograd (2008.)
- Višemedijska postavka *U potrazi za čudesnim*, Galerija Doma omladine Beograda (2008)**
- Galerija Grafičkog kolektiva; izložba crteža u kampanji „Karakterom protiv nasilja“ program „Murali“, Beograd (2008)
- Prolećna izložba, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić (23. april-31. maj 2009)
- Izložba *Kod komunikacije*, Gradska biblioteka, Topola (2009)
- Samostalna izložba *Tragovi*, Blok Galerija, Novi Beograd (2009)
- Novobeogradsko leto 2010 „Mladi“ – izložba likovnih umetnika Novog Beograda, Beograd – NBKM (2010)
- Galerija VMA; samostalna izložba slika „Traganja“, Beograd (2010)
- Noć muzeja; umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić – Prolećna izložba, Beograd (2011)**
- Multimedijalna radionica *Tragovi moga grada*, Centar za kulturu Mladenovac (2011)
- Letnja škola filmske režije, Centar za kulturu Sopot (2011)
- Foto-esej *Forgotten tracks*, University of British Columbia, Kelowna, Kanada (2011)**
- Samostalna izložba slika i objekata u Hotelu Termal Kesov, Poľný Kesov, Nitra, Slovačka (2012)**
- Kreativna radionica multimedije *Novi ambijent grada - Tajanstvene kutije*, Centar za kulturu i obrazovanje Rakovica (2012)
- Rediteljska radionica, Centar za kulturu Lazarevac (2012)

- Kreativna radionica multimedije *Tragovi identiteta*, Centar za kulturu Grocka (2012)
- Izvođač i aranžer muzike u filmu Milorada Đokića *Umetnik iz senke*, međunarodni festival dokumentarnog filma – Beldoks, Beograd (2012)i KCRS Bobur, Pariz(2013)
- Autor jednogminutnog filma *The minute of dance*, internacionalni festival jednogminutnih filmova, Požega, Hrvatska (2014)
- Muzej Zepter, *Skicen blok, Od krokija do portreta*, izložba učesnika; profesora i studenata Akademije / Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu (2014)
- Instrumentalista (harmonika), koncert: *Veče mediteranske šansone i šlagera*, Grand hotel Imperial, Rab, Hrvatska (2015)

NAGRADE:

- Dodela stipendije u okviru projekta „ Investiramo u evropske vrednosti“ od strane Eurobank EFG štedionice, za ostvarenje izvanrednih rezultata tokom studija 2006. godine
- Na konkursu „Putujmo u Evropu“ u organizaciji Evropskog pokreta Srbije i Austrijske ambasade, među 200 najboljih studenata, nagrađen putem u Evropsku uniju, jula 2006.godine.
- Nagrada *Top ten* na hrvatskom festivalu jednogminutnih filmova u Požegi, maja 2014. godine.

UDRUŽENJA:

- Član ULUS-a od 2008.
- Srednjovekovna grupa Lepers; Rab, Hrvatska od 2014.

UMETNIČKE KOLONIJE:

- Stara Moravica – Likovna kolonija 9+1, (2005, 2006 i 2008)
- Lipovac, Topola – Likovna kolonija „ Kod komunikacije“ (avgust 2009)
- Putujuća izložba „Rusija“, Likovne kolonije „Kolut Mandić“ (Vrbas, Bečej, Subotica, Paraćin, Jagodina, Aleksinac, Sremska Mitrovica, Novi Sad, Zlatibor, Beograd, Sombor) (2011)
- Sombor –Likovna kolonija „Kolut Mandić“ (2012)
- Udbina, Hrvatska, SKD“Prosvjeta“ – Likovna kolonija „Lika u srcu“ (2012, 2013)

- Mojmirovce, Slovačka – Likovna kolonija (2013)

HUMANITARNE ORGANIZACIJE:

- Učesnik na nagradnoj uskršnjoj manifestaciji oslikavanja jaja, sa kolegama FLU kao pomoćnici deci osnovnih škola grada Beograda; Konak kneginje Ljubice, Beograd, (2006)
- Akcija “Karakterom protiv nasilja” Vaterpolo Savez Srbije, Citroenovo predstavništvo, Beograd (2008)

PUBLIKACIJE:

- Autor tekstaza katalog *XXIII saziva likovne kolonije Kolut Mandić*, 1909 Minerva, Subotica, (2012)

RADNO ISKUSTVO, SARADNJE SA INSTITUCIJAMA I ANGAŽMANI:

- Nastava likovne kulture (praksa iz predmeta: Metodika likovne nastave), O.Š. Skadarlija i srednja zubotehnička škola u Beogradu 2005.
- JP Sava Centar, pomoćnik u sektorima za kulturu (septembar-oktobar 2008) – civilna služba
- Klinički Centar, pomoćnik u centralnoj apoteci (novembar 2008 – maj 2009) – civilna služba
- U statusu samostalnog umetnika pri ULUS-u od 01.07.2009.
- Samostalna škola crtanja i slikanja „Talenat“ od 2009.
- Radioničar multimedijalnih radionica za mlade i autor projekata pri centrima za kulturu Mladenovac, Sopot, Lazarevac, Rakovica, Grocka (2011-2014)
- Saradnja sa nacionalnim zagrebačkim ansamblom Lado od 2011. radi doktorskog umetničkog istraživanja
- Saradnik Centra za kulturu i tehnologiju Univerziteta Britanske Kolumbije Okanagan, u Keloni (Kanada), i učesnik u umetničkim internacionalnim projektima od 2011.
- Saradnja sa muzejom Moslavine u Kutini (RH) u etnografskim i umetničkim istraživanjima.
- Učesnik sa srednjovekovnom grupom *Lepers* sa Raba u muzičko-scenskom performansu u okviru porečkog festivala *Dostra*, Hrvatska 2014.
- Saradnik sa Šumarskim fakultetom, zagrebačkog Sveučilišta, u naučno-umetničkom istraživanju iz oblasti ekologije i umetnost, od 2014.

