

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије
Вишемедијска уметност

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

КУТ.И.ЈА
амбијентални перформанс

**КУТ
И.ЈА**

Ауторка:
Љубинка Стојановић

Ментор:
др ум. Иван Правдић, ред. проф.

Београд, јун 2022.

Мојој мајци, жени светионичу.

Никада нећу престати да се осећам како се ту, тик уз моје лице, уплетено међу моје прсте, јавља нешто као засењујуће распрскавање према светлости, нека провала мог бића према свему што је другачије од мене или је изван мене, нешто бескрајно кристално што би могло да се згруша и да се расплине у свеопштој светлости ван времена и простора. Као нека врата од опала и дијаманата, одакле човек почиње да буде оно што уистину јесте, а што неће, не уме и не може да буде.

Ништа ново нема у тој жеђи и у тој слутњи, али зато је сваком приликом све већа збуњеност пред *ерзацима*¹ које ми нуде овај дневни и овај ноћни разум, ово спремиште података и успомена, ове страсти у којима остављам комаде свог времена и коже, ови предзнаци толико потајни и далеки од оног другог предзнака ту поред, уз моје лице, *предвиђење* већ помешано са виђењем, разобличење ове одглумљене слободе у којој се крећем улицама и годинама.

Школице, Хулио Кортасар

¹ Ерзак (арап. erzak, тур. erzak) храна, јело. Извор: М. Вујаклија. *Лексикон страних речи и израза*

САДРЖАЈ

I САЖЕТАК	7
ABSTRACT	8
II УВОД	9
2.1. Кратак преглед рада	12
III ТЕОРИЈСКИ И ПОЕТИЧКИ ОКВИР	15
3.1. ХИБРИДНОСТ	15
3.1.1. Парадокси хибридности	16
3.1.2. Прикривена моћ хибридне културе	18
3.1.3. На граници	19
3.2. ИДЕНТИТЕТ	23
3.2.1. Идентитет, свест, рефлексивност	28
3.2.2. Границе идентитета	31
3.3. ПАМЋЕЊЕ	34
3.3.1 Умеће памћења и култура сећања	38
3.4. ПРОСТОР	41
3.4.1. Гранични простор	41
IV ФЕНОМЕН КУТ.И.ЈА	43
4.1. КУТ.И.ЈА: Хибрид	45
4.1.1. Фрагмент флуksуса и цел(овит)о амбијентално дело	
4.2. КУТ.И.ЈА: Wunderkammer	50
4.3. КУТ.И.ЈА: Скулптура	53
4.4. КУТ.И.ЈА: Екран	59
4.3.1 Докони шетачи под електричним облацима	60

4.3.2	Екран у свету и човек у екрану	60
4.3.3	In your face интерфејс	64
4.3.4	Његово височанство Екран	69
4.5.	КУТ.И.ЈА: Агора	74
V	МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА	84
5.1.	Истарживачке методе и радна структура	
VI	АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА	86
6.1.1.	Синегдоха: Базен	86
6.2	ФАЗЕ У ПРОЦЕСУ РАДА	90
6.2.1.	Преглед документарног материјала	114
6.2.2.	Снимање на локацији	115
6.2.3.	Вајарски радови и израда објеката од гипса	117
6.2.4.	Израда кутија и постамената	120
6.2.5.	Дигитална продукција	122
6.2.6.	Лавиринт Монтажа	124
6.2.7.	Дизајн и илустарција	127
6.2.8.	Ка перформансу БЕЛЛА	129
VII	ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	131
7.1.	Лутањем до краја	131
7.2.	Срећан крај	132
VIII	БИБЛИОГРАФИЈА	133
8.1.	Вебографија	139
IX	БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ	140

X ПРИЛОЗИ

143

10.1. *Делови тела у базену и рату*, ауторка текста, Андреја Каргачин

10.2. Каталог изложбе

10.3. QR код за читавање on-line каталога на енглеском језику

10.4. Диск:

- избор фотографија са отаврања изложбе (08.мај 2022. галерија Артлаб)

- две креативне репортаже са изложбе:

КА УНУТРАШЊЕМ (3:30 мин.)

КА СПОЉАШЊЕМ (3:46 мин.)

XI ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

148

ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ



1. САЖЕТАК

Докторски уметнички пројекат КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс, вишемедијско је дело, које проблематизује питање идентитета, простора и граница у којима егзистира тај комплексан и инспиративан појам, а који је уједно један од основних егзистенцијалних проблема које интригира човечанство и који лежи у основи људског стваралаштва како уметничког тако и научног, филозофског.

У потрази за сопственим поетским изразом, овај докторски уметнички пројекат, као интердисциплинарна студија у себи обједињује и развија теоријске расправе о хибридности идентитета, простора и граница сећања, која нас дефинишу; позицију (не)моћи индивидуе у контексту нових медија, која сам исказала кроз феномен именован као КУТ.И.ЈА; уметнички пројекат који се артикулише кроз више уметничких пракси: интерактивну видео инсталацију, музику, звук, фаундфутиџ (found footage), скулптуру, амбијенталну уметност и аутоперформанс.

КУТ.И.ЈА је амбијентална нелинеарна вишемедијска инсталација, која испитује поетику простора сећања, његове порозности и ефемерности, при чему користи као централни мотив и метафору временске и просторне ограничености саме људске егзистенције, ограниченост простора – базена / кутије / екрана, као и визуелних и тактилних садржаја унутар њих. КУТ.И.ЈА постаје поље различитих поетских читавања, то је динамичан и промењив однос заснован на симултаности догађања, условљен асоцијативним и значењским контекстом, који користи постмодернистичка средства, фрагментације, деконструкције, реинтерпретације, као и трансформације постојећег у нови медијски и концептуални простор. Сведочанство тог процеса су моје присуство и перформанс који изводим.

Кључне речи: хибридность, идентитет, границе, ефемерност, простор, сећање, базен, кутија, екран, аутопортрет, вишемедијска инсталација, амбијентални перформанс.

ABSTRACT

Doctoral artistic project KUT.I.JA - an ambience performance, is a multimedia piece that problematizes identity, as well as the space and boundaries holding this complex and inspirational idea which, at the same time, is one of the basic existential issues intriguing the humankind, and it lies in the foundation of human creativity, artistic, scientific, and philosophical.

Searching for my own poetic expression, this doctoral project, as an interdisciplinary study, unifies and develops theories on the hybridity of identity, space and limits of the memories that define us; the position of power(lessness) of an individual in the context of new media, that I expressed through a phenomenon named KUT.I.JA - an artistic project articulated through multiple artistic practices: interactive video installation, music, sound, found footage, sculpture, ambience art and self-performance.

KUT.I.JA is an ambience nonlinear multimedia installation questioning the poetic of the memory space, its porosity and ephemerality while using the metaphor of human boundaries within given space and time as the main motif: the limits of a space - swimming pool / box / screen, as well as visual and tactile contents inside them. KUT.I.JA becomes a field of various poetic assumptions, it is a dynamic and changeable relationship based on the simultaneousness of events, conditioned by associative context and its meaning, and it uses postmodern tools, fragmentations, deconstructions, reinterpretations, as well as transformations of the existing into a new media and conceptual space. My presence and performance are proof of that process.

Key words: hybridity, identity, boundaries, ephemerality, space, memory, swimming pool, box, screen, self-portrait, multimedia installation, ambience performance.



2. УВОД

Свет Природе је сфера, кугла, док је свет човека коцка - кутија у којој је похрањено нешто што можемо назвати присуством Човека.

Стварност света у којем живимо, одавно је исувише комплексна творевина да би могла да се разуме и артикулише као целовитост. Оно што нам преостаје да сагледамо су фрагменти у буци (медијских) информација, крхотине најразличитијих наратива, сведочанства о конституисању и пропадању културолошких институција нашег доба и сопствене слике у том и таквом динамичном поретку.

Савремени свет налази у константном процесу хибридизације. Хибридни *трећи простор* подрива, дестабилизује и деконструира статичне идеолошке конструкте и има интернационална својства, а хибридна у виду интегрисаног споја супротности са себи својственом динамиком може послужити као алтернатива идентитетима са искључивим упориштем у друштвеној класи, раси, нацији или вери.² (Николић 2011).

У овом раду, понудићу теоријски осврт на могућу интерпретацију теме изложбе КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс, који ће такође бити само део могућег тумачења и разумевања уметничког поступка и интенција које су ме водиле до саме финализације и изложбе. Поступак који ћу пратити је *псеудо научни*, као што ће и рад бити, на неки начин наставак перформанса, мој покрет и кретање кроз теоријски дискурс који ће бити ограничен формом докторског уметничког писаног рада. Понудићу крхотине теоријских промишљања аутора који су ме инспирисали и поставили својеврсну оптику којом проматрам феномене, идентитета, ограничености спознаје људске егзистенције, поигравање са онтолошким питањима која ме подстичу на даљи професионални развој и рад, на начин и у мери на који сам их у овом моменту доживела.

² Парафразирајући једног од најутицајнијих постколонијалних теоретичара Хоми Бабе (Homi K. Bhabha), Зорица Бачановић Николић у свом чланку *Парадокси хибридности, орјентализма (балканизма) и сублатералности у роману Нове Јелене Димитријевић*, испитује појмове хибридности и орјентализма и његовог деривата балканизма, који дају почетни импулс за моју личну наративну потку не само овог рада већ су готово сва досадашња ауторска дела импрегнирана овим појмовима које свесно и несвесно користим као драмски потенцијал у развоју фабуле и/или карактера драмских јунака.

Пред читаоцем се *отвара* КУТ.И.ЈА испуњена срчком аутентичних доживљаја, рефлексивна на садашњост, прошлост и будућност, калеидоскопско проматрање идеја којом се бавим, цитата и њихових реинтерпретација у сопствени ауторски подухват. КУТ.И.ЈА позива на покрет и додир читаоца са делићима сопства, у којем ће надам се осетити или видети сопствени одраз / фрагмент у мени / њој.

Тема докторског уметничког пројеката КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс, заснована је на вишегодишњем интересовању за феномен личности³, наслеђа (идеолошког, културолошког, психолошког и биолошког), као и за феномен граница и оквира човека у датом времену и простору, покрета и путовања *од и ка* сопственом идентитету. То путовање није нужно просторно и хронолошко, већ унутрашње, асоцијативно, спирално попут ДНК ланца од којих смо сачињени и који преносе запис, наш лични наратив, на извештај начин Аристотелов *mythos* у којем је свако од нас главни јунак и херој сопствене животне одисеје, а уједно и ефемерна компонента, пролазна и замењива.

Тренутак прелажења тих граничних простора, било да су они друштвени или лични, неминовно воде ка неком облику *рањавања* и то поље *перфорације* постаје својеврсни угао посматрања са којим отпочиње потрага за *ауром*⁴, путовање у унутрашњи лавиринт мог бића, кроз који ће се одвијати вишемедијски наратив као полазишна основа овог докторског уметничког пројекта.

У самом наслову, открива се донекле и механизам и устројство пројеката. Деконструишући појам кутије у свој својој симболичкој комплексности, разлажући именицу на слоге који добијају ново значење и динамичан однос КУТ - постаје угао посматрања, *тачка гледишта* - И - референца којом се перципира - онај *други* део - ЈА.

Али шта се дешава када су догађаји промењиви, неконзистентни, противречни, недовршени, фрагментирани до непрепознатљивости (као и сама сећања), и када се

³ Личност (lat. *personalitas*) или особност, особитост, нарочитост, властитост појединца (индивидуума) што га одликује и разликује од свих осталих појединаца јединственошћу и непоновљивошћу. Личност је битна карактеристика човјека као људског бића по томе што она појединцу није нешто напросто дано (самим тим што је рођен као човјек) него је изборена, обликована, произашла из смислено-сврховитог хтијења те стварачачке дјелатности која је досљедна самој себи. *Filozofski rječnik*. (grupa autora u redakciji Vladimira Filipovića). Nakladni zavod Matice Hrvatske. Zagreb. 1989. стр. 189.

⁴ термин Валтера Бењамина којим формулише културну вредност одређеног дела, повезујући је са *непатвореном аутентичношћу*, из које аура дела произилази представљајући *јединствену појаву даљине, ма како била блиска*

простори у недокучивој измаглици сећања појављују и нестају по некој својој унутрашњој логици? Тада настаје *покрет*, покушај затварања *кутије*, покушај калцификовања тренутка у простору чије су границе ефемерне. Тај статични покрет, основ је овог уметничког докторског пројекта.

Такође, дужна сам да појасним да је појам КУТ.И.ЈА примарно везан за појам - *тачке гледишта* (POV- *point of view*)⁵, а секундарно за *кутију – кабинет чудеса* (у наставку Wunderkammer), објекат у којем може (али и не мора) бити одређени садржај.

Циљ пројекта је хибридно ауторско дело које као што се може видети из самог наслова, не може бити конзистентно. Порозних је граница, ефемерено и самим тим промењиво. Ипак, одређена константа опстаје, а то је транспоновање мог унутрашњег (драмског) наратива у друге медије и деконструкција тог наратива кроз различите медије и уметничке праксе. Организовање одабраних звучних и визуелних слика-сећања-асоцијација у прецизно конструисану вишемедијску уметничку пачворк (*patchwork*) целину у основи је поставке овог рада.

Аутоперформанс, интерактивна инсталација, видео радови, фаундфутиџ (*foundfootage*) звучна као и просторна (*site-specific*) компонента градивни су елементи који мапирају унутрашњи и спољашњи пејзаж имагинаријума, предметљивања аутопортрета, кроз испитивање граница фикције и стварности успомена и наше конституисање идентитета путем њих. Ове праксе у свом синестезијском учинку представљају драгоцености које се излажу чулима посматрача (тачки гледишта) овог својеврсног Wunderkammer-a.

⁵ Појам *тачке гледишта* у уметности комплексан је појам, који је у визуелним уметностима фиксиран тј. статичан, док са појавом филма тачка гледишта постаје покретна. Као елемент филмског језика разликујемо субјективну и објективну тачку гледишта. Када током гледања филма посматрамо неки објекат (локацију, сценографију, јунака, итд.) и заинтересовани смо за тај објекат, а не ко га посматра, тада смо у позицији објективне тачке гледишта. У супротном, када нам је посматрамо такав објекат из *нечије друге* позиције, говоримо о субјективној тачки гледишта (*субјективцу*). Као драматуршкињи било ми је интригантно да се у овом вишемедијском искораку поигравам са комбиновањем и *наслојавањем* ове две тачке гледишта, процес који у класичној филмској и телевизијској сценаристици не бих могла да спроведем због наративних специфичности тих медија.

Из одабира тема може видети начин креативног промишљања, као и условљености мојим примарним занимањем – драматурга који углавном поставља одређену *слику света*, затим поставља *протагонисту*, који има одређену *причу*, која се одвија у одређеном *простору*. Ослобађање од ове (професионалне и било које) условљености, деконструкцијом тог принципа, као и поигравање са њим у финалном делу рада, у галерији и у директном контакту дела са учесницима изложбе, скривени је мотив целокупног пројекта.

2.1 Кратак преглед рада

Рад се састоји из једанаест поглавља од којих су три основна: *Теоријско поетички оквир*, *Феномен КУТ.И.ЈА*, *Анализа практичног рада*. Овом приликом, даћу кратак сиже, сваког од њих, према редоследу којим је презентован садржајем.

У поглављу *Теориско поетички оквир*, представљам одлуку и начин презентације⁶, као и одабир аутора кроз чију оптику тематизујем феномене који ме интригирају. Поглавље се састоји из четири дела: *Хибридноост*, *Идентитет*, *Памћење*, *Простор*.

У поглављу *Хибридноост*, проблематизујем овај феномен кроз приказ парадоксалног карактера хибридности реферишући се првенствено на ауторе затим, дајем приказ специфичности везаних за хибридну културу коју живимо, првенствено кроз питање прикривене моћи хибридне културе, границе унутар и изван таквог културолошког амалгама којег сведочимо и живимо. Аутори које сам првенствено консултовала у настанку рада и чију сам оптику користила су Никола Петковић, Зорица Баћановић Николић, као и Нестор Гарсија Канклин.

⁶ у смислу колажног приступа у којем теоријске сегменте колажирам са цитатима из литературе, филма, или других уметничких пракси, које могу и не морају имати класичну функцију поетског цитата којим уводимо и дајемо неку врсту коментара, појашњења; у овом случају, немам увек ту врсту намере, они могу бити посматрани и као намерна измештања читаоца из контекста у којем је тренутно, док је сам тај глич који се у том тренутку одиграва - којим се уводи ново значење/осећање и тај *статични покрет* перформативног је карактера, наравно може се посматрати и као вид Брехтовог ефекта зачудности (*Verfremdungseffekt V-effekt*), или на неки други начин, сходно тумачењу оваквог поступка од стране читаоца (прим.прев).

У поглављу *Идентитет*, бавим се деконструкцијом појма идентитета, личног и колективног, и начину на који је овај појам конституисао основе пројекта КУТ.И.ЈА.

У поглављу *Памћење*, указујем на комплексност овог феномена, модалитете памћења, као и основне аспекте културе сећања; структуре које представљају основ за уметнички експеримент. Аутори на чији сам се рад највише ослањала у приступу теми је Јан Асман, као и Судеш Мишра.

У поглављу *Простор*, указујем на један од аспеката овог комплексног појма, гранични простор и термин лимиланог, првенствено кроз оптику Миљане Зековић, Пјера Занинија, и Гастона Башлара.

У поглављу *Феномен КУТ.И.ЈА*, представљам конструкт који је настао као процес истраживања и експеримента вишемедијске инсталације као завршна фаза докторског уметничког пројекта. Области на основу којих конституишем и дефинишем овај феномен су отворене и представљају тек основ за даља истраживања. Аспект отвореног феномена КУТ.И.ЈА које обрађујем овом приликом, везала сам за појмове *Хибрид*, *Wunderkammer*, *Скулптура*, *Екран*, *Агора*. Аутори на које се првенствено реферишем су Мишко Шуваковић, култни теоретичарски дуо - Делез и Гатари, Мишел Фуко, Доналд Каспит, Лев Манович, Бранислав Милотијевић, Џејсон Фредерик, Оливер Грау, Роланд Барт, Милена Јокановић и други.

У поглављу *Методолошка разматрања*, указујем на методолошки приступ пројекту који сам практиковала током рада на пројекту КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс и дајем кратак увид у радну структуру овог процеса.

У поглављу *Анализа практичног рада*, упућујем на процес настанка идеје, развоја концепта, радом са сарадницима и илустрованим приказом конкретних, техничких фаза које су предходиле самој изложби.

У поглављу *Закључна разматрања*, поред сумирања и довођења до одређених закључака везаних за докторски уметнички пројекат КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс, указујем и на могућности његовог развоја у будућности.

3. ТЕОРИЈСКИ И ПОЕТИЧКИ ОКВИР

Писани део докторског уметничког пројекта КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс, заснива се на херменаутичком испитивању феномена хибридности и брисања граница појмова који ме окупирају; и у којем ћу указати на процес настанка дела у смислу његове теоријске, поетичке, истраживачке и техничко-технолошке праксе. Интенција ми је да сам стил писања и конструкција завршног рада рефлектује осећај микс медијског (*mixed media*)⁷ путовања кроз имагинарне унутарње просторе лавиринта⁸, *кутије*, где се разоткривају артефакти овог ефемерног имагинаријума.

3.1 ХИБРИДНОСТ

Човек (није) тига. Тот, Хорус, Секмет, Анибус, Сет, Кентаур, Сирена, Пан, Сатир, Ламиа, Фаун, Сфинга, Медуза, Шива, арханђели, Аквамен, Робокап, особа која се и данас изјашњава као Југословен/ка, лигра,⁹ мазга, мандора, нектарина, филмови у наставцима, хибридно семе, хибридни аутомобил, хибридни рат, хумано уво које расте на леђима лабораторијског миша, свињски срчани залисци у грудима комшије из суседне зграде, киборг.

⁷ Овај завршни, теоријско поетски, део докторског уметничког рада у великој мери инспираисан је значајним делом Боре Тосића *Mixed Media*, братом од моје тетке, чија је дебела сенка надвијена над нашу породицу и овскочена културним романом *Утицај моје породице на светску револуцију*. Одабир оваквог принципа нема везе са ситнобуржуаском разметљивошћу ликом и делом Боре Тосића, већ по непатвореном блиском доживљају који ме инспирише и ослобађа самонаметнутих стега грађења одређеног наратива. Форма коју ћу делимично преузети у писању овог рада, трасирао је Тосић у почетној дефиницији појма *Mixed Media*: *Mixtio, mixtum, mixtura, smeša, mešavina, bućkuriš, umešanost, složenost, raznovrsnost, raznolikost, metež, medija, medium, srednji stepen, sredina, okolina, sredstvo, ono što se nalazi u sredini ili što predstavlja sredinu, sprovodnik svetlosti, posrednik između ljudi i duhova (u spiritizmu), stanje koji stoji između radnog i trpnog (u grčkoj gramatici), medijavalan (srednjevekovni), Mediala. Čosić, Bora. (2010). Mixed Media. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine: Centar za nove medije*

⁸ Према Паоло Занинију, у његовој значајној студији - *Значења границе*, лавиринт се манифестује само у кретању. За њега, лавиринт није нека структура, мрежа у смислу онога ко га је пројектовао и осмислио, већ простор који се развија пред путником који се без мапе, креће у тој мрежи. Zanimi, Pjero. (2002). (prev. Slavica Slatinac). *Značenja granice: Prirodna, istorijska i duhovna određenja*. Beograd: Clio (112.)

⁹ хибрид мужјака лава и женке тигра

3.1.1 Парадокси хибридности

Хибрид је у свом изворном значењу, означавао биолошки појам за јединке настале укрштањем различитих врста, док је за комплексне појмове хибридности и хибридизације који се одвијају у свим сегментима друштвеног живота и међуљудским односима у (језику, идеологији, политици, у начинима спровођења политичке и економске моћи, маркетингу, пласирању информација и изградњи идентитета на друштвеним мрежама, медијским кодовима, моди, култури исхране итд.) далеко теже дати једноставну дефиницију. Зорица Бачановић Николић у свом чланку *Парадокси хибридности, орјентализма (балканизма) и сублатералности у роману Нове Јелене Димитријевић*, даје следеће појашњење:

Хибридность и хибридизација представљају сложену појаву спајања културних облика на плану дискурса, слике света, самообликовања, самопредстављања и саморазумевања појединаца, друштвених заједница и читавих култура.

Ауторка у наставку указује на допринос М.М. Бахтина (Михаил Михайлович Бахтин), који се бавио хибридним појавама у језику. Према Бахтину, хибридни исказ је дуалног карактера и у себи може садржати два смисла, два стила, два система вредности и уверења, а да у самом исказу на постоји разграничење између њих. Овакав противречни смисао појављује се у различитим (говорним) жанровима, а посебно у пародији и иронији. Од великог значаја за развој постколонијалних теорија је један аспект који уочава Бахтин – подразумевање различитих идеолошких становишта, брисање бинарних позиција и граница између њих. Са становишта постколонијалног дискурса хибридности, полемишући са Хоми Бабинином становиштем, Бачановић Николић указује на замагљивање и прекривање бинарних опозиција, посебно у динамици односа колонизатора и колонизованог.

Хибридность представља спој културних различитости које дестабилизују идентитет конструисан око супротности попут прошлости и садашњости, домаћег и страног, националног и интернационалног, спољашњег и унутрашњег, укључености и искључености, сваког синхроног есенцијализма, свих означитеља постојаности. Такви идентитети налазе се *негде између (inbetween spaces)*, њихова неодређеност подразумева привлачење и одбијање

унутар света неједнакости којем припадају. (...) У тим неидентичностима, процепима и променама облика, у непотпуној истости, *негде између*, лоцира се хибридна. Она доноси нестабилност свести и колонизатора и колонизованог. Колонизатор се не може препознати у огледалу колонизованог, већ налази само свој узнемирујуће изобличени одраз, безмало-истост, непотпуну другост. *Хибридна не може да пружи ... перспективу дубине, односно истине: она није трећи термин који разрешава тензију између двају култура ... у дијалектичкој игри 'признавања' ... колонијална спекуларност, двоструко уписана, не производи огледало у којем сопство схвата себе; спекуларност је увек поцепан екран сопства и његовог удвостручења - хибрида.*¹⁰

Хибридна проблематизује одређена питања везана за сличности и разлике, питања која у данашњем тренутку, на жалост добијају поново на актуелности. Хоми Баба поставља питање - Да ли припадност некој култури подразумева генетско наслеђе, расу и биолошка својства или пак културне и дискурзивне конструкте морала, интелекта, укуса, својствене одређеној дискурзивној формацији? Постколонијална теорија деконструира ту нарцисоидну, самоподразумевајућу самоидентичност култура које себе доживљавају као целину (центар), док у исто време граде идентите кроз идентитет другог (колонизоване културе). Оно што је на неки начин парадоксално, јесте да у свом инсистирању на различитости, обе културе (у тој повратној спрези) имају један заједнички именоватељ - *нарцизам самоидентичности*. Са једне стране колонијална моћ која се афирмише кроз афирмацију сопствене расе и културе и на дискриминацији друге (колонијализоване), и са друге стране, антиколонијалном дискурсу који се темељи на национализму, верском фанатизму или на афирмацији сопствене расе у односу на колонизаторе. Хоми Баба покушава да унификује овакву поларизовану структуру, конституишући *трећи простор* - анализом искустава обе позиције, (колонизатора и колонизованих) увиђа да се управо овај хибридни простор налази основи данашњих мултикултуралних друштава. За Бабу савремени свет се налази у непрекидном процесу хибридизације:

¹⁰ Ауторка цитира: Homi Bhabha, „Znaci kao čuda. Pitanja o ambivalentnosti i autoritetu postavljena ispod jednog drveta u Blizini Delhija, maja 1817“, *Smeštanje kulture*, 211-212.

Хибридни *трећи простор* подрива, дестабилизује и деконструише статичне идеолошке конструкте и има интернационална својства, а хибридност у виду интегрисаног споја супротности са себи својственом динамиком може послужити као алтернатива идентитетима са искључивим упориштем у друштвеној класи, раси, нацији или вери.¹¹

3.1.2 Прикривена моћ хибридне културе

У прилог томе, аргентински културолог, Нестор Гарсија Канклини (Nestor Gasia Canclini), у свом есеју *Хибридне културе, прикривена моћ*,¹² указује на чињеницу да је из данашње перспективе немогуће говорити о хомогенизацији културе глобалног постмодерног света. Оно што можемо јесте да сагледамо то кретање које се одиграва у смислу редефинисања традиционалних културних форми, њихове партикулације и прекомбиновања у нови фрагментирани облик заснованом на новом али невидљивом хибридном принципу сила моћи који даје привид хомогене структуре (слике света) која је као таква могућа за *конзумацију*.

Нови свет ствара нову јавну сферу и нове културне просторе, које је немогуће разумети уколико се држимо строге поделе на старо и ново, традиционално – модерно, наше и туђе, већ да је дошло до хибридизације ових бинарних супротности под утицајем многих фактора од технолошке револуције до демографских промена. Медијска култура представља нову врсту јавне сфере, стимулишући интеграцију у дезинтегришућем друштву. (582)

Нови односи моћи, према Канклинију, условљени су процесом јачања хибридизације, према којој се ствара некаква врста амалгама који обједињује и апсорбује модернистичке бинарне позиције кроз зачудно векторско поље:

(...) моћ не би функционисала да је само моћ буржуазије над пролетерима, белих над староседеоцима, родитеља над децом, медија над примаоцима. Пошто су сви односи међусобно испреплетени, сваки од њих је ефикаснији него што би икад био за себе. Не ради

¹¹ Ibid.

¹² СТУДИЈЕ културе: зборник / (приредила Јелена Ђорђевић). Службени гласник: 2012. Н. Г. Канклини. *Хибридне културе, прикривена моћ*. (568- 585.)

се о томе да су неки облици доминације надређени другима и стога јачи. Прикривеност у самој потки је оно што им даје ефикасност. Како да разлучимо где престаје етничка и где почиње породична моћ, или где су грнице између политичке и економске моћи. (582)

У свету без јасно детерминисаних граница, делује као да индивидуа, (фрактал или пиксел на глобалном екрану савременог друштва), све теже успоставља референтни систем сопственог идентитета. Могућност контакта могућа је кроз успостављање хибридних односа према другима и културолошким системима у оквиру којих индивидуа егзистира. У вези са појмом хибридизације коју проблематизује, Канклин долази до закључка да су све данашње културе граничне културе, а саме границе постају лиминални простори у које је могуће учитавати различите контексте у зависности позиције моћи која намеће доминантни наратив. У таквом свету, уметност би између осталог, требало би да указује на те и такве тектонске покрете савременог друштва, и рефлектује калеидоскопску стварност коју живимо.

3.1.3 На граници

Знате ли шта је граница?... Ако направим још један корак, други сам човек; или сам мртав.

Реплика из филма *Рода је успорила корак*
Тео Ангелопулос (Theodoros Theo Angelopoulos)

Упознавање света за који сте заинтересовани (волите га или га се плашите, тежите му или му се супротстављате), света који није неми предмет, могуће је само када му се приближите и када станете на границу између себе и онога што познајете, цитирајући Д. Карахасана, Занини указује на чињеницу да границу посматрамо као простор, а не као линију која је једнозначно утврђује, на тај начин започињемо пут упознавања са границама, без предрасуда, јер је то начин давања нове форме и карактера. Како би се измирио несклад,

искључивање (*excludere*), потенцијалног хаоса¹³ који она са собом носи, није довољно само уклонити видљиве прерогативе границе¹⁴ већ како наставља Занини, створити границу као простор за дијалог, а то тражи залагање свих наших чула до крајњих граница, као интенција да се схвати и оно невидљиво.

Занини се залаже за осмишљавање потпуно новог концепта границе, а ако славно пропаднемо због мањка инвентивности и хрбрости креативне визије, онда барем да изменимо схватање о њој, према аутору, оба покрета говорила би у прилог да смо у стању да препознамо намере да се контролишу (друштвене) представе на које стално наилазимо, како би се умањио њихов значај на наше понашање, а не само прихватање њихове контроле. Истовремено је то и основна вежба како бисмо се одржали на опрезу, како не би пали у клопку да видимо и подижемо ограничења и баријере тамо где никада нису постојале.

(...) пут преко границе – то мистично и не баш посећено место, место с којим се на нашим путовањима много пута сусрећемо, место где се лако можемо суочити са неочекиваним догађајима, и по коме ћемо морати да се крећемо често само уз помоћ чула пипања. (9)

Аутор нас на поетичан начин уводи у тај простор који он идентификује као простор који се налази *између* ствари, простор који спајајући раздваја, или можда раздвајајући спаја људе, ствари, културе, идентитете, просторе који се међусобно разликују.

Занини у том контексту разликује и дефинише два модела:

- Погранични простор
- Граница као простор

Погранични простор је онај простор који може да има спољашњу маргину са конкретном и очигледном конструкцијом. Док се за границу као простор везује унутрашња,

¹³ Бес/коначни списак: рат, егзодус, гето, колоне, прогони, избеглички кампови, фекалије, блато, жеђ, прескакање зидова, преласци преко бодљикавих жица, препливање река, мора, пешачење преко планинских масива, пустиња, гранични прелази, упозорења, документација, канализација, умор, безнађе, страни неразумљиви језици, познати погледи-зидови, претрчавања док вас и ваше дете шутирају незадовољни становници Центра, поливање шмрковима, пујање паса, превоз у скривеним деловима брода, камиона, комбија, скривање, глад, хладноћа, страх, можда смрт, ново јутро, црвено сунце кроз измаглицу.

¹⁴ Проблематизовање *границе* - преласка границе, је у основи је перформанса који сам извела у оквиру изложбе КУТ.И.ЈА -амбијентални перформанс. У контексту о којем говори Занини, граница у оквиру аутоперформанса била је означена белом траком на поду галерије Артлаб, креирањем границе у галеријском простору, интенција ми је била да отворим простор за комуникацију, додир, али и невидљиви и *неизрециви* простор .

дубока, интимна маргина, коју везана за наша душевна стања, за наде и утопије које их прате. Невидљиве маргине, које иако не можемо да уочимо, са сигурношћу знамо (осећамо) да постоје.

Постављање, декларисање, усвајање или пуко исцртавање граница, колико год деловало као друштвени порив, заправо је дубоко инстинктиван и према одређеним теоретичарима везује се за исконску људску (животињску) потребу да живи унутар затвореног и ограниченог простора. (Отворена савана је опасност за младог *Homo sapiens*, док је пећина са друге стране, уточиште и склониште које пружа неизрециво већу сигурност од напада сабљастог тигра). Човек има потребу да око себе подигне некаву баријеру (физичку или симболичку) којом одваја и присваја тај ограђени простор, он га на тај начин *осваја*. Самим тим, тај простор постаје *његов*, он над њиме спроводи моћ. Како би конституисао и одржавао ту и такву моћ, потребно му је да тај простор штити од нечега / некога ко је *остао* са друге стране омеђеног простора и који самим тим постаје *други*, *другачији*, а самим тим и потенцијална опасност.

Исцртавање одређене границе тако постаје начин да се од других нешто добије: сопствени простор где је могуће поставити своја правила, аутономија која је и споља видљива, признање различитости. Од самог свог појављивања граница манифестује оно што је, изгледа њена основна карактеристика: обележавање разлике, било да је та разлика стварна или замишљена. (Занини 17.)

У одлуци да пређем сопствене пограничне просторе и почнем да освајам границу унутарњег простора - емигрирајући у terra incognita вишемедијске уметности, један крајње једноставан и непретенциозан сегмент из Заниније студије имао је сасвим неочекивано, епифанијско дејство на *откључавање* перформанса који сам намеравала да спроведем у оквиру пројекта КУТ.И.ЈА, нешто попут добијања јапанског пасоша¹⁵ у овој аналогiji кретања / путовања у којој истрајавам.

Кретати се ка маргини, доживљавати тај праг, бити на граници – захтева од савког од нас спремност и жељу да стекнемо искуство учењем изван навика, уверења и предрасуда, које

¹⁵ Према подацима Међународног удружења за авио транспорт (ИАТА) јапански пасош је први на списку највреднијих пасоша, чији држављани могу да путују у 192. државе без визе.

савко од нас има. Управо због приближавања границама, чак и моралним, ово искуство може да се истовремено покаже изузетно бруталним, парадоксалним, узбудљивим. Искусити границу и њене контрадикторности, али и њену бескрајну живост, значи вежбати толеранцију, суживот, и живети једно уз друго упркос различитости. (Занини 12.)

У таквом простору *између*, некаквом симболичком процепу (*gap*), у који су неосетно и неприметно пропадале институције, идеологије и различити наративи који су убрзали процес до коначног урушавања и распада Југославије током последње декаде двадесетог века, време је у којем сам одрастала и отпочела да се формирам као личност. То *између* довело је, не само мене и припаднике моје генерације, на једно нестабилно, несигурно и на концу смртоносно подручје, већ и читаво дезинтегрисано и дезорјентисано друштво у позицију у којој је идентитет требало изградити брзо и оштро, у односу на *друге*, наравно. Тај процес неприметне хибридизације, био је незаустављив попут реке путника у лондонском метроу, док је још увек крварила, искасапљена новим границама, једна некада суверена држава на маргини, претварајући се у маргинализовану државу и удаљавајући се све више од културолошких наратива европског центра¹⁶. Тридесет година касније, сведоци смо простора *између* који захвата центар и који уноси један нови, хибридни дискурс мапе света. Овакво нестабилно тле требало би бити повод за нов приступ решавању кризе, у којој уметност може, постављањем одређених питања и активним принципима деловања, указати на дубину и мрак процепа; и изнова, изнова, упорно, попут Пандоре, чувати у кутији нешто што (можда) може спасити свет.

¹⁶ Поларизовани појмови Маргине и Центра могу се пронаћи у различитим теоријама, (првенствено код Жака Дерида) и у најоштијем смислу односе се на наизглед привилеговани центар, поље моћи и са друге стране, такође наизглед потлачену / експлоатисану маргину. Према *Појмовнику савремене књижевне теорије*, Владимира Битија, *однос центра и маргине, унутрашњег и спољашњег, предмета и ознаке (...) није однос првог и оног што му следи-потоњег, већ то потоње посматра као оно што омогућује првом квалитет првостии*. 249

3.2 ИДЕНТИТЕТ

... нипошто се не жели рећи : ја се уверавам у идентитет личности која долази, посатвљањем врло јединственог питања: *да ли је она она?*, него се напротив, хоће рећи: ви видите и чујете да се личност која долази зове – или ће се звати Елиза, ја је познајем добро и можете ми веровати да имам доста добре односе са њом. А онда још и ово: заложена у саму форму исказа, нејасно постоји усмена на све ситуације у којима је неко рекао: *јеси ли то ти?* поврх тога још, постоји слепи субјект који упарво пита *придошлицу* (а ако то ниси ти, какво разочарење – или какво олакшање), итд.

Ролан Барт

3.2.1. Идентитет, свест, рефлексивност

Идентитет борави у граничном подручју свесног у односу на несвесно. Вероватно је то разлог због којег се уметност као и наука баве овим феноменом, (свако из своје тачке гледишата) и због чега таква врста преиспитивања али и давања *конкретних* одговора у форми различитих уметничких и научних пракси и даље представља непрегледно поље за истарживање. Дакле, како наводи Јан Асман (Jan Assmann), у својој књизи *Култура сећања*, идентитет је ствар свести, тј. рефлексивности несвесне слике о себи.

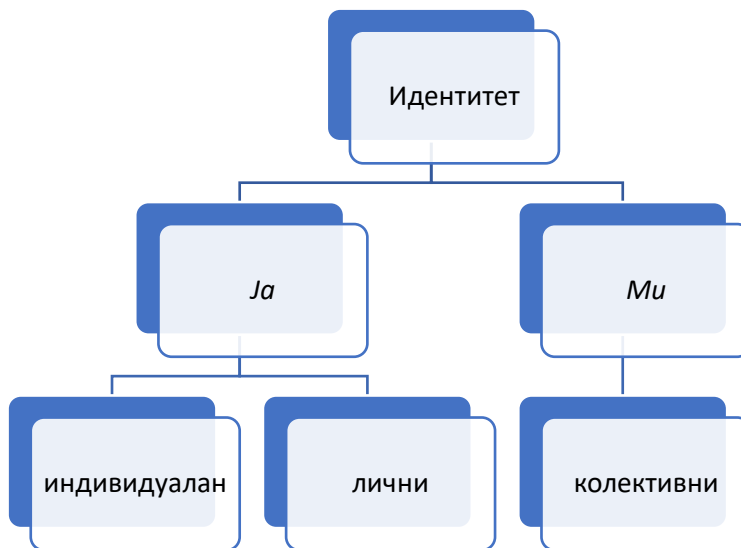
Ја сам личност само уколико себе спознам као особу и исто тако нека је група *племе, народ, нација* само у оној мери у којој се у оквиру таквог појма подразумева, представља и замишља. (Асман 134)

У наставку књиге аутор идентификује две димензије идентитета, у којем препознаје одређени парадоксални однос, износећи следеће тезе:

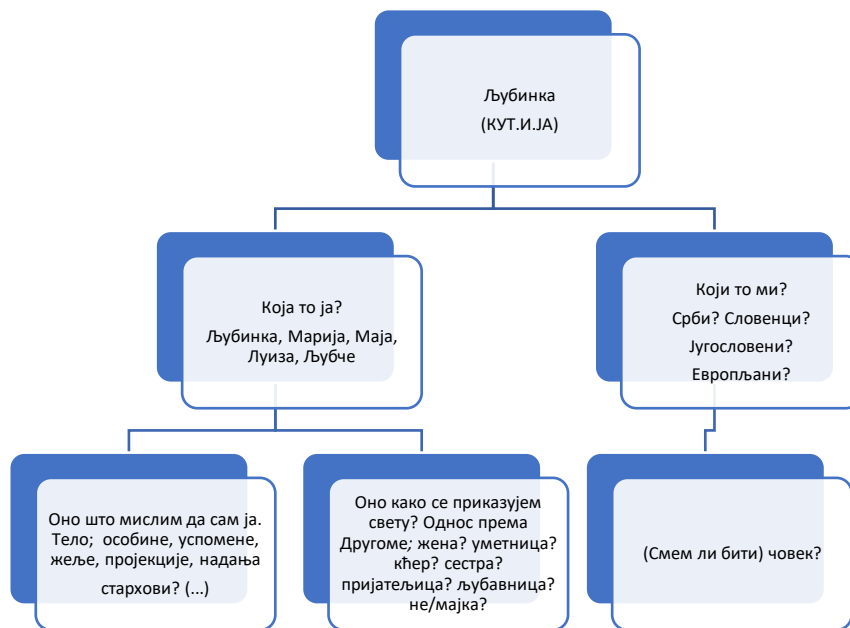
- 1) Једно Ја расте споља ка унутра. Гради се на снази појединца, на снази његовог учешћа у интеракцији и комуникацији са групом којој припада и на знаци његовог учешћа у слици коју група ствара о себи. При томе Ми-идентитет групе има предност над Ја-идентитетом

индивидуе. Део зависи од целине и задобија свој идентитет тек кроз улогу коју игра у целини, али целина настаје тек кроз заједничко деловање делова.

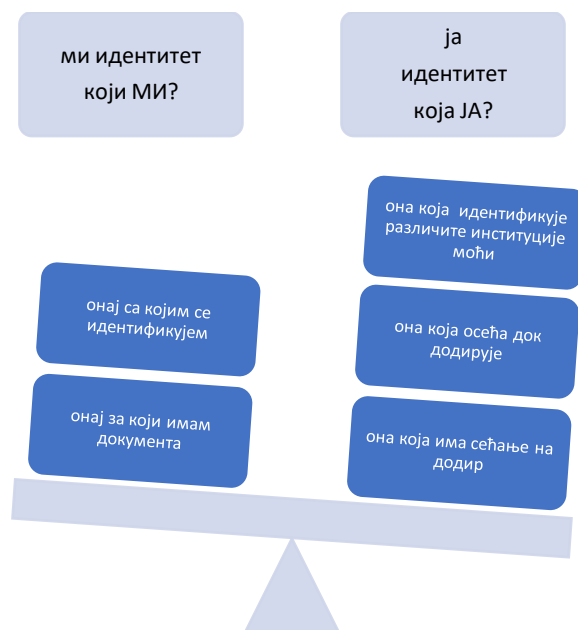
- 2) Колективни или Ми-идентитет не постоји изван индивидуа које то *Ми* контролишу и носе. Заједништво настаје преко *носиоца* колективне слике о себи или Ми-свести.



Дијаграм 1: генерички приказ идентитета



Дијаграм 2: Експеримент 1: деконструкција идентитета Љубинка: КУТ.И.ЈА



Дијаграм 3: Експеримент 2: деконструкција МИ-ЈА

У овом случају дихотомија *Ја* постаје посебно занимљива, у којој Асман под *индивидуалним идентитетом* подразумева слику која је изграђена и меморисана у свести појединца, уз помоћ које се он разликује од (*сигнификантних*) других, развијена свест о посебности, његовој јединствености и незамењивости. Насупрот томе, Асман под *личним идентитетом* сагледава збир свих улога појединца, особина и компетенција које настају приликом прилагођавања у специфичне констелације социјалног миљеа.

Индивидуални идентитет се односи на контингенцију живота са свим основним подацима постојања (рођење и смрт) и на основне потребе. Лични идентитет се, насупрот томе, односи на социјално прихватање и урачунљивост индивидуе. И индивидуализација и социјализација одвијају се у културолошки зацртаним правцима. Оба идентитетска процеса су ствар свести коју на специфичан начин обликују и одређен језик и поглед на свет, као и вредности и норме неке културе и епохе. Идентитет и Ја-идентитет, је увек друштвен конструкт и као такав, увек је културни идентитет. Под колективним или Ми-идентитетом подразумевамо слику коју нека група ствара о себи и са којом се њени чланови идентификују. Он не постоји сам по себи, већ увек само у мери у којој га одређене индивидуе прихватају. Он је јак или слаб у оној мери у којој га одређене индивидуе прихватају. (137)

Култура се може тумачити и као покушај превазилажења, ублажавања или извртања природног стања у којем је човек човеку вук (*homo homini lupus est*), у којем влада право јачег (дакле, хаос), у којем је свако прилагођавање на културу значи – *сходно њеном сопственом саморазумевању* – дистанцирање од природе. Наша слобода условљена је нашом способности да се прилагодимо на *симболични свет смисла културе* којој (желимо да) припадамо. Повинујемо се прописима и забранама, њеним нормама и институцијама, њеним правилима и значењима, и читав тај колоплет путоказа, знакова, екрана и екранчића са шареним информацијама, одводи нас све даље, *gap* је све већи. Дистанцирање је двосмерно како према споља, тако и према унутра - према *свету* и према *себи*; што је дистанца од инстинктивног нагона за задовољењем потребе већа, оснажује се идентитет индивидуе у оквиру друштва у којем егзистира. Аутор у наставку указује на значај тог *простора присебности* који је предуслов за могућност слободног деловања и одлучивања без којег се не може говорити о идентитету.

Кроз прилагођавање на институције културе човек се *дистанцира* од непосредне присиле да задовољавањем нагона и кроз такво *дистанцирање*, ствара простор за присебност у којем тек постаје могуће деловање по слободној одлуци, а тиме и за идентитет (...). Овај слободни простор је предуслов за изградњу личног и колективног идентитета. За деловање није довољна само слобода одлуке већ и окружење хоризонтом смисла. То је хоризонт који у својој јединствености и заједништву омогућава интерсубјективне способности смисленог деловања, тј. интер-акцију¹⁷.

Одрастајући у времену у којем се тај *хоризонт смисла* смањило до тачке нишана из пушчане цеви; где су пред нашим очима ницали различити мањи хоризонти, нудећи инстант смисла, прикривајући нагонску и крволочну природу човека, велом жеље која рекламира нове потребе (успостављањем новог идентитета) и у којима су се индивидуе груписале у нове хибридне кластере у којима се успоставио нов начин интеракције. Данас, сви ти различити *хоризонти* представљају реалност коју живимо, не само на локалном нивоу балканске регије, већ и на глобалном нивоу; хибридна реалност света се усложњава геометријском прогресијом, али нисам сигурна да делим Асманову оптимистичку идеју о *јединствености и заједништву* који омогућавају интерсубјективно смислено деловање тј. Интер-акцију. На жалост, сведоци смо постколонијалне интер-акције која се неосетно, а све више одаљава од *хоризонта смисла*, и све више постаје - фатаморгана.

Да ли је клоун био Блумов син?

Није.

Да ли се новчић вратио Блumu?

Никада.

Због чега би га ново разочарање још више сневеселило?

¹⁷ Ibid.

Зато што је на тој кључној прекретници у људском животу желео да побољша многе социјалне услове, настале као последице неједнакости, шкртости и узајмне нетрпељивости међу народима.

Веровао је, дакле, да би се људски живот могао безгранично усавршавати, када би се елиминисали поменути услови?

Остајали су и генерички услови које су наметали природни, за разлику од људских закона, као интегрални елементи људске заједнице; нужност уништавања ради обезбеђења прехране: болна природа крајњих функција појединачног живота, агонија порођаја и смрти: монотона менструација која се код мајмунских и (нарочито) људских женки протеже од доба пубертета до менопаузе; неизбежне несреће на мору, у рудницима и фабрикама: извесне веома болне болести и због њих неопходне хируршке интервенције, урођено лудило и наследна склоност ка злочину, погубне епидемије: катастрофичке катаклизме које страх претварају у темељ људског менталитета: сеизмички потреси чији се епицентри откривају у густо насељеним областима: постојање виталног развоја, кроз грчевите метаморфозе, од детињства преко зрелости до пропадања.

Уликс, Џејмс Џојс

3.2.2 Границе идентитета

Идентитет је нужно постављен у односу на *другога*, идентитет појединца остварује се само у односу на друге појединце. На питање ко сам ја, одговор би био онај који није неко други. Могу ли бити одређени квалитети (садржај кутија) који се фундаментално разликује од квалитета неког *другог ја*. Заиста спознати себе као не значи само уочити различитости у односу на све друге, већ и *идентификовати* се са другима.

Идентитет је бити у контексту, као што је и бити од контекста различит. Ово важи за појединце као и за групе.¹⁸

Никола Петковић, социолошки антрополог, проблематизује конструкције идентитета и пропитује овај феномен како у простору граница континенталних култура (којој и ми припадамо), тако и на магловитом подручју и граници између појмова и *концепта идентитета* и *процеса идентификације*. У својој књизи, аутор нам нуди увид у два темељна приступа комплексном феномену идентитета:

- Есенцијалистичком
- Антиесенцијалистичком

Есенцијализам, по њему, као кључну категорију предпоставља *поседовање*, и идентитет повезује са појмом простора. Дакле, да бисмо имали свест о томе ко смо *ми*, неминовно је поређење са другима, а да у исто време одбијамо да прихватимо логичну идеју да смо самим тим у односу са тим другима и да се са њима упоређујемо. Такође, када *друге* и препознамо, они представљају неку врсту претње, развоју нашег замишљеног *ја*, и да бисмо ојачали то фражилно, конструисано *ја/ми*, делујемо агесијом, јер ти други угрожавају наше *ја*. Аутор наводи етничке ратове, као еклатантан пример.

Стога *ми* не тежимо томе да будемо *ми* који јесмо ми у облику нашег позитивног самопрепознавања, већ постајемо ми нијечући оно *не-ми*, оспоравајући ентитете које смо сами одабрали и означили као повјешћу оснажену уништавајућу енергију која стално доводи у опасност наше од нас описано *ја* – чланове групе чију смо егзистенцију створили увјеривши се да *ми* можемо и требамо постати владарима свих предмета у нашем ново-створеном гео-повјесном простору, простору на којег имамо *природно* право. (Петковић 233)

Аутор пред нас поставља питање: *Постоји ли за нас начин којим ћемо дознати тко смо, без да одмах мислимо тко то (и што то) наши сусједи нису успјели постати?*

¹⁸ Петковић, Никола. *Идентитет и граница: Хибридноста и језик, култура и грађанство 21. столећа*. (234)

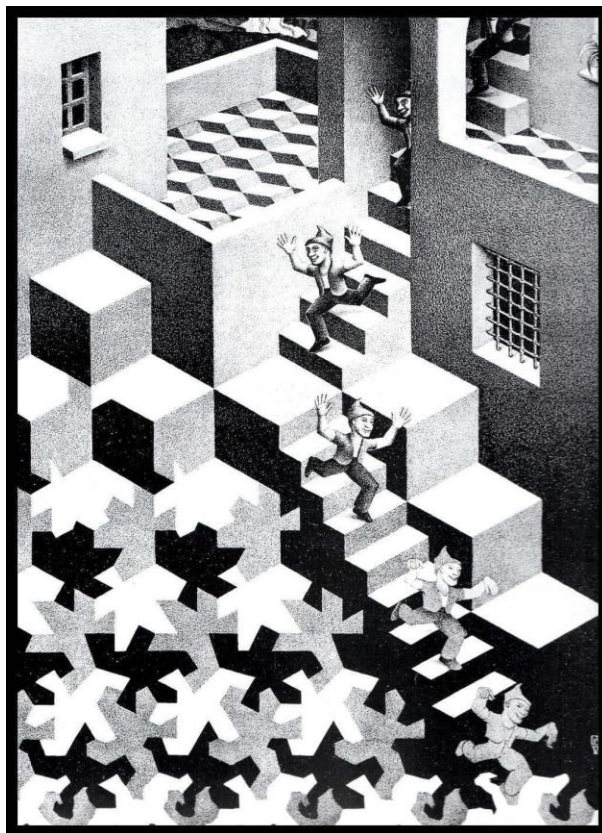
Са друге стране, антиесенцијализам, као одговор есенцијализму, пориче постојање *објективних* особина које сви чланови једне групе *објективно* деле, поричући њихово *природно*¹⁹ право. Аутор нам указује на веома значајну, на жалост и даље често превиђану чињеницу – да наше окружење није *природно* наше, и указује на то да је *природа* нечега заправо фикција и конструкт. Идентитет произашао из антиесенцијалистичког приступа пориче (класну и етичку) стратегију која почива на моћи, нудећи као излаз из оваквог лавиринта кроз узајамно поштовање и признање, било да се ради о индивидуалном или колективном. Једино на тај начин могуће је разбити дихотомију центра и маргина, тај процес је дуг и мукотрпан, управо због природе људи, али је могућ. Прихватити оне *рубне*, маргиналне групе које живе у тим сеновитим, граничним просторима.

Осећајући на сопственој кожи, како снажно бије ово централно сунце. Изгорећу, испарићу, помислим. Седам на руб базена, посматрам своје беле ноге како урањају у тиркизну воду, губе форму и облик, разливају се. Тамо доле је боље, поново помислим. Склизнем у воду, пријања уз моје тело, обавија ме. Може се посматрати и да је сада у тој ограђеној води једна рупа која има облик мог тела, мислим тако док се стопалима отискујем о руб базена. Леђно, три замаха, затим прсно и већ је испред мене зид, други крак базена. Поново се отиснем, само леђно. Долазим до центра, станем, плутам, мало тонем, па се одбацам. Није море, чујем се док мислим. Осећам како се са коже растварају различити наративи, налепљени деценијама, све оно за шта се грчевито држим да сам ја - Ја. Слојеви и слојеви се растачу, прво скрама идеологија, затим моја представа о себи самој, мој (виртуелни) идентитет, додири, радости и боли; спадају са мене, сећања, љуште се очекивања, на тренутак осетим грч, страх ме је, помишљам да мора да је базен блатњав и крвав, да отпада месо са мене и кости се разлажу, да се растачем као у киселини, да ништа неће остати, а заправо, купам се у кристалном плаветнилу, надлећу птице, постајем лагана као перо. Не мислим. Плутам као у прекамбријумској супи; не мислим, удахнем дубоко, задржавам дах, зарањам, на жалост - базен је плитак.

¹⁹ Појам *природног* (права), оно што подразумевамо и сматрамо *нормалним* (*common sense*) један је од најинтересантнијих културолошких појмова; појам-проблем-питање које у свом раду често користим као иницијално средство за даљу изградњу наративне структуре

3.2.3 Субјект и идентитет

Након распадања друштвених оквира и институција које су биле стубови модерног света (као што је пример атомске породице), данас долазимо до *тријумфа индивидуе*, како наводи Ален Турен²⁰ (Alain Touraine), живимо у свету који се *распао* на бројне стварности, у којем се рефлектује једна крхотина – *ја*, неконзистетна, подложна свим *рекламама*, *пропагандама* и *сликама масовне културе*.



Art Cycle 1938, M.C. Escher

Индивидуа постаје само екран на коме се емитују жеље, потребе, имагинарни светови произведени помоћу нових индустрија комуникације. (Турен, 105)

Таква обескореењена и ослабљена индивидуа тешко може да пронађе гаранцију свог идентитета у самој себи, недостаје јој некаква референтна тачка гледишта (рефлексивност),

²⁰ Турен, Ален. Нова парадигма: за боље разумевање савременог друштва

и како Турен наводи, њоме почиње да влада, помало опскурно, неко неухватљив за њену свест.

Присуство себе, рефлексивност о себи, аутентичност и интимност такође, љубав и ангажовање, све те речи нас варњају на присуство себе које почиње присуством у телу, па до дисања и покрета. (105)

Турен, заговарајући прелазак из света друштва у свет индивидуе, актера окренутог самоме себи, нуди нам реалност која се делимично разликује од досадашње парадигме како наводи, *свету насиља и рата*.

Губимо се у гомили наших ситуација, реакција, емоција и мисли. Субјект је једно подсећање на себе, воља за повратак себи, супротно од обичног живота. Идеја субјекта мене подсећа на друштвену борбу, као ону класне освешћености или националну у предходним друштвима, али са другачијим садржајем, ослобођеним сваке екстериоризације, потпуно окренутих самом себи – ипак остајући дубоко конфликтан. (106)

Управо због тога, аутор *субјект* изједначава са борцима за слободу, али ту није крај субјектове *борбе*; у процесу идентификације, субјект се никада до краја не идентификује са самим собом, остајући заробљен у простору којим владају права и обавезе, дакле у поретку *моралности*, а не само искуства. На основу овог закључка, Турен нас отрежњујуће суочава са љубавним дискурсом²¹ у којем негира идеју у којој љубав изједначава са потрагом за интимношћу, не негирајући да је та теза сама по себи веома јака. Насупрот потраге за интимношћу као контакта са *другим*, аутор нам нуди *обавезу* према самоме себи и признавању *права* која обележавају присуство субјекта у свакој индивидуи. Ово право и обавеза стоје по Турену изнад свих међуљудских односа. И сама љубавна веза (независна од сексуалне везе) за њега су сусрет и магнетна привлачност два субјекта, а не уврежено мишљење о спајању које долази из *унутрашњости*, таква врста размене или сусрета више осиромашује него што обогаћује.

Субјект је супротност идентитета и губи се у интимности, чак и када прелази те реалности или оне њега. (106)

²¹ Занимљиво је упоредити Туренов став са Бартовим ставом у његовој књизи *Љубавни дискурс*. (прим. прев)

Ако је потрага субјекта за правом да буде Човек, али у смислу људског бића, а не бића на врху *ланца исхране*, онда би то по Турену значило у *потпуности постати субјектом*, када као идеал прихватимо да се препознамо - и да будемо препознати као индивидуе – као индивидуализована бића која бране и стварају своју *особеност*, дајући, помоћу нашег отпора, неки смисао нашем постојању.

Свак има један рањави обујам

И једну хладну, гњецаву плиткоћу

Угао језе,

глас који се враћа

ал довољан је простор за два људска стопала

да човјек може стајати

да може усправан сањати...

За клечање треба више

за гмизање највише...

Свак има једну рањавост скривену

кутијицу једну о зид разбивену

и брид мучнине.

Ал за стајање је доста за двије стопе земље

и један јарбол хтијења.

Јуре Франичевић Плочар

3.3 ПАМЋЕЊЕ

Да коментаришем себе? Каква досада! Није било другог решења него да се *поново-пишем* – из далека, из врло велике даљине – из садашњице: књигама, темама, успоменама, текстовима додати једно друго исказивање, а да никад не знам говорим ли то ја о својој прошлости или о садашњости. Тако пребацујем преко написаног дела, преко минулих тела и дела неку врсту *patch-worka*, некакав рапсодијски огртач састављен од ушивених квадратића. Далеко од продубљивања, ја остајем на површини, јер је овога пута реч о *мени* (о моме Ја), а док дубина припада другима.

Ролан Барт

Да бисмо (церебрални) процес могли да назовемо памћење, неопходне су две операције, два поступка: сећање и заборављање.

Сећање (било оно намерно или инстинктивно) увек је иницирано и везано за садашњи тренутак, дакле, за друго време и другачији контекст од оригиналног догађаја, и упарво је то разлог због којег су у процесу присећања обриси оригиналног догађаја подложни мањим или већим изменама. Мера *дисторзије* заснива се на интерпретацији приповедача, сведока, али и сећања других (групе, заједнице) на тај исти догађај.

Са друге стране, процес заборављања, користи исти принцип који важи за процес сећања са том разликом што је заборав условљен механизмом потискивања које може бити вољно, психолошко или историјско. И како Судеш Мишра (Sudesh Mishra) у свом есеју о памћењу²² наводи:

Памћење је везано за употребу моћи: свесну или психолошку, локалну или прошлу, геницидну или продуктивну. (236)

Аутор разликује јавни и приватни домен сећања. За оба вида заједнички је поступак који је вољан, односно промишљен. Управо тај вољни и промишљени механизам предмет је мог истарживања и експеримента у процесу креирања пројекта КУТ.И.ЈА –

²² Овај есеј објављен је у зборнику *Будућност знања и културе*. Београд: Клио (стр. 236-241)

амбијентални перформанс. Прикривена идеолошка кодификација личне историје коју сам желела да осветим, осветлим и истражим како бих могла да је деконструишем:

- Моје сећања на 1992. годину, неизвесност, страх, моја мала сестра је прешла Дрину, родитељи су могли толико, ми смо дошли по њу, преко реке се чују рафали, људи који су прешли реку су сада избеглице, сестра долази код нас, уступам јој собу, она не жели да буде ту са нама, не знам где ће да буде, доле, код њих је све спаљено, знати сакрити страх, важност докумената, редови за брашно, мој први месечни циклус, стид, извештаји са ратишта у дневнику, престајем да гледам дечји програм, буђење Ероса док Танатос плеше у ритму митраљеза, преласци преко границе, војници, *ми-они*, лето код деде, *код њих*, као да нема рата, пријатељи из Француске, долазе код нас на базен, доносе камеру, снимају, чујем их да говоре о мени, у пола гласа. Стид, можда пркос, завист што *они* не знају како је *нама*, збуњеност, узнемирава ме објектив камере, та црна рупа и црвено светалце, не желим да будем на том месту са њима, не знам где желим да будем.
- Видео запис ВХС касете који псеудо објективан, наизглед документаристички, *невини* аматерски видео запис тривије свакодневице за време слободног времена; али и он је такође хибридна творевина: сниматељ бира да сними ситуације и локације која му делују занимљиво (естетски и идеолошки) како би потврдио сопствену представу о деди, *унуци са ратишта*, дворишту, базену и тако даље. Сирови видео материјал бива монтиран, дакле накнадно уобличен у нову врсту наратива, (такође од стране аматера) који је, предпостављам имао функцију да потврди поредак ставри коју новог буржаског дискурса који се формирао раних деведестих на просторима бивше СФРЈ који су установљавали сопствене државе и институције и слику националног идентитета.
- Тренутни процес де/контаминације везан за идеолошку и емоционалну перцепцију сећања и доживљаја света тада и сада; однос према приватним и личним успоменама (неупотребљивим) и употребљивим, снимљеним матерјалом (фаунфотицом и снимљеним перформансом).
- геополитичком ситуацијом тачно тридесет година касније;

Ови сегменти, представљају ресурс, матерјал са којим могу да развијам и проблематизујем концепт *непојамности и неисказивости* феномена сећања (памћења и заборављања); *трауме* као дискурса уметничког стваралаштва, као дубоко културолошке феномене чије рефлексije постају саставни део рада КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс.²³

(Али) Бруну су се успомене из детињства увек показивале као неповезани, па зато и нестварни догађаји. Јер, он је стварност замишљао као глатку, течну живу, поткукуцавицу, из које су све успомене искрсавале неповезане, статичне, вредне по себи, свака на свом чудном пустом острву, исто онако нестварне као фотографије, тај свет окамењених бића у којем заувек остаје дете што држи за руку мајку која више не постоји (претворила се у земљу, у планету), док дете скоро никада није онај велики лекар или јунак кога је мајка замишљала, него некакав ситан службеник који, преврћући по папирима, пронађе фотографију и гледа у њу замагљених очију.

Абадон, анђео уништења, Ернесто Сабато

У приватном промишљеном памћењу, артефакти постојања индивидуе, нешто је што аутор нуди као пример: заједнички рођендани, годишњице брака, дневничке белешке, фотографије, различити спискови, изјаве саучешћа, годишње посете храмовима, гробљима, рођацима. Сличан механизам користи књижевност, овакав вид сећања изнедрио је два жанра: аутобиографију и *bildungsroman*.²⁴ У данашње време, веома су популарне телевизијске серије чије теме су псеудо историјске, оне преузимају историске личности и догађаје, пакујући наратив у данашњи посткапиталистички контекст уз снажну идеолошку матрицу која може бити глобална или локална. Овакав вид забавног програма, заправо у

²³ За контекстуализацију феномена *трауме* у раду на овом пројекту, делимично преузимам приступ Невене Даковић која се у свом научном раду, између осталог, бави феноменом *конститутивне трауме* Холокауста: *мултиперспективно суочавање са том траумом – онако како се одиграва(ло) путем медијски посредованих обличја, трансмисијом трауме кроз време, простор, жанрове, медије, генерације, или међу различитим учесницима трауматског збивања (жртве, сведоци, починиоци)*. Krstić, Predrag. *(D)oslikavanje traume (Nevena Daković: Slike bez sećanja: trauma, film, transmisija. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti 2020)*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.

²⁴ Роман о одрастању (Џојсов *Портрет уметника у младости* и Прустов *У потрази за изгубљеним временом*, прави су предсатвници овог књижевног жанра)

великој мери утиче на формирање колективног сећања, иако је свима јасно да је по среди играни, а не документарни програм, та чињеница се превиђа, *заборавља* и усваја се нов вид сведочења о лицима и догађајима.

Како Мишра наводи, јавни поступци вољног памћења, најбоље се виде у меморијалној пракси, подизању споменика значајним личностима и догађајима; јавним празницима, као успоменама на религијске догађаје (Христово рођење), важне историјске догађаје, битке, или одавање почести херојима или диктаторима. Аутор нас наводи да не заборавимо да у различитим историјским тренуцима, и у различитој мери, промишљено памћење јавног типа, служило је идеолошким интересима: десним (нацистичким), левим (совјетским) и либералним (амричким). Наравно, у тренутку док пишем овај рад, идеолошки наративи доживљавају свој нови врхунац, и друштво какво познајемо (поредак ствари) показује изразиту нестабилност и нове парадигме сећања²⁵ полако се формирају у, како их аутор назива, грађанским олтарима модерних националних држава – музејима, библиотекама и архивима.

За разлику од промишљеног, аутор разликује и инстинктивне или спонтане поступке сећања који се везују за приватни домен. У таквим, спонтаним, поступцима елементи контекста имају пресудну улогу у изазивању памћења, иако могу деловати насумично, они су тригеровани управо садашњим тренутком. Аутор нам нуди *носталгично сећање*, које најчешће бива изазвано нашим чулима – звуком, мирисом, укусом, додиром и видом.

Лица, лица, руке, држање тела, одећа, накит, лица, кућни љубимци, пејзажи, осветљења, лица, завесе, слике, теписи, летње цвеће, брезе, реке, гневне бубуљице, напупеле груди, велелепни бркови... Али највише лица. Улазим у слике и додирујем лица, она којих се сећам и она о којима ништа не знам. Сам смишљам позадину.

Ингмар Бергман

Поступак заборављања, према Мишри, праћен је потискивањем и амнезијом, који представљају неуропсихолошке реакције на трауматичне тренутке неке врсте. Амнезија и заборављање громадне су теме не само у уметничком већ и у теоријском дискурсу, који је

²⁵ ради промовисања и и заштите памћења културе своје прошлости, а у име будућности

са разлогом, подстакнут крвавом историјом двадесетог века; а када су процеси заборављања подведени под заједничке (државне) интересе, они могу бити прикривени, или напротив, неприкривени, фашистички и геноцидни. И како аутор закључује, такви видови заборављања, који почивају на селективном памћењу, стратегија су порицања кривице.

Аутор, памћење готово да искључује из домена једног субјекта, културе или тачке гледишта, с обзиром да је подложно сложеним и манипулативним поступцима бележења и брисања, питање истинитости, реалности догађаја постају арбитрарни. *Сећамо се и заборављамо на другачије начине. Управо зато је памћење тако болно осетљиво на исказивање моћи и идеолошке утицаје, чак и када их на изванредан начин подрива.* (240)

3.3.1 Умеће памћења *Ars memoriae*

Култура (...) је све оно што преостаје у човеку кад је све заборавио.

Едуард Хериот

Делује доста згодно што имамо памћење о умећу памћења, историјском тренутку када је *измишљено* ово умеће²⁶. Управо ова чињеница, говори у прилог томе да је памћење, као и заборав, културолошки концепт. Сам појам *ars memoriae* или *меморатив* један је од стубова пилона, на којим је постављена наша цивилизацја.

Принцип *мнемотехнике* заснива се на једноставном механизму: *одаберемо одређена места и оне ствари које желимо да запамтимо, повежемо их са тим местима и створимо менталне слике о њима.*²⁷

²⁶ Сматра се да је сам појам измислио грчки песник Симонид који је живео у 6. веку пре н.е, у даљем историјском току, Римљани преузимају појам и уграђују у пет сегмената реторике, да би нашао канал кроз време и преносио даље у средњем веку, све до ренесансе. Овај податак наводи Јан Асман у својој књизи *Култура памћења*.

²⁷ Јан Асман наводи Цицерову дефиницију: Cicero, *De oratore* II 86, 351-354

Ово умеће памћења увек се односи на појединца, пружа му одређену *техничку помоћ* уз коју може да унапреди своје памћење и заснива се на индивидуалном капацитету. Асман нас упућује на чињеницу да је *ars memoriae* заправо основ *артифицијелног* памћења²⁸, које појединцу може помоћи да запамти располаже неубичајеном количином знања, коју су у античко доба користили за реторичку аргументацију. (Асман 27)

И управо се идеја о раду и начину на који сам базирала иницијалну структуру пројекта КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс, поиграва се са основним мнемотехничким принципом. Деконструишући сећање на тај дан 8. август 1992. године, у *документаристичкој* грађи ВХС снимка, разлажући га и фрагментишући до непрепознатљивости и општости тренутка (људи на базену), похрањујем друге информације везане за интимни, политички и историјски контекст који у даљем процесу постаје материјал за видео перформанс и перформанс у простору галерије.

За разлику од умећа памћења, Асман нам предочава појам културе сећања, која се заснива на принципу социјалне обавезе и односи се на групу (заједницу којој индивидуа припада). Кључно питање чији *одговор* дафинише културу сећања одређене заједнице је: *Шта не смемо да заборавимо?* Како Асман наводи, тамо где је ово питање центарлно и где одређује идентитет и саморазумевање групе, можемо да говоримо о *заједници памћења*. Култура сећања повезана је са *памћењем које ствара заједницу*.²⁹

Асман указује на једну чињеницу која је на изванредан начин и дефинисала основни предмет овог рада а то је изнеђу осталог - феномен простора. Према овом аутору, оно што је за умеће памћења простор, за културу сећања је време. У сећању се реконструише прошлост. Наш однос према прошлости дели нас од *варвара који живе од данас до сутра*,

²⁸ Асман преузима термин аутора најзначајнијег античког текста о умећу памћења *Rhetorica ad Herennium* из 1. века пре н.е. у којем се разликује *природно* и *артифицијелно* памћење,

²⁹ Веома је занимљиво даље објашњење које и примери које аутор нуди, везано за културу сећања, посебно за феномен Израелита као прототипу нације, који су се као народ конституисали и трајали под императивом *Сачувај и памти!* и њиховом утицају на западњачку историју; Асман у наставку цитира Макса Вебера (Max Weber): *Иза свих етничких супротности налази се, сасвим природно, идеја о изабраном народу*. Из принципа изабраности следи сећање, које је у узрочно последичној вези са изабраношћу, која представља комплекс задатака који обавезују и који се не смеју заборавити. Овај феномен *изабраног народа*, близак је нашој културној средини и свакако је био један од катализатора за распад СФРЈ, и иако је тај контекст иницијална каписала којом се *отвара* КУТ.И.ЈА у даљем тексту посветићу се поетском погледу на феномен сећања и заорава. Даље увођење политичког дискурса одвело би нас у мутне и непредвидиве воде идеолошких учитавања које у овој фази, овај пројекат тенденциозно оставља у мрачном куту кутије.

наша прошлост настаје тако што имамо однос према њој. На овај начин један природан ток времена постаје културолошки конструкт.

Још један феномен који наводи аутор, а у индиректној је са наративом пројекта КУТ.И.ЈА, везан је за појам *прекид* - прекид који ствара прошлост:

Првобитни облик, нека врста праискуства овог прекида између јуче и данас, у којем се поставља питање одлуке између нестајања и очувања, јесте смрт. Тек када дође крај живота, радикалним прекидом, тек тада он добија облик прошлости, на чијој се основи може гардити култура сећања. Овде се може говорити о *пра-цени* културе сећања. Разлика између природног или техничког, тј. имплементираниог *сећати се* појединца који се осврће на свој протекли живот, и сећања на њега од стране живих и после његове смрти, та разлика истиче управо онај специфични културни елемент колективног сећања. Кажемо да умрли остаје у сећању скоро као да се ради о природном наставку егзистенције. (...) Случај помена на умрле као првобитни и и раширен облик културе сећања јасно показује да овде имамо посла са феноменима које можемо обухватити појмом *традиција*. Јер појам традиција замагљује прекид који доводи до настанка прошлости, и уместо тога, у први план уводи аспект континуитета и настављања. (...) Али појам традиције скраћује овај феномен за аспект рецепције, осврта уназад, преко прекида, као и за његове: заборав³⁰ и потискивање. То што их се сећамо ствар је афективног везивања, културног обликовања и свесног односа према прошлости која надилази прекид. (Асман 32)

³⁰ Колико је феномен заорава дубок и комплексан најречитије нам говори мит из античког времена о женском божанству – Лети, која симболизује заорава. Лета потиче из реда Ноћи (грчки Нух; латински Nox), а кћер је Неслоге (грчки Eris, Erida; латински Discordia). Лета са Мнемносином - богињом памћења и мајком муза твори контарсни пар. Лета означава и име реке из Хада која душама умрлих даје заорава. Заорава се изједначава се елементом воде. Оштри брид сећања (на себе самог, свој живот) раствара се у њеном меком току и настаје, егзистенција са којом су се идентификовали – настаје.

3.4 ПРОСТОР

Простор-време у физици је четвородимензионални континуум у којем се комбинују три димензије простора и димензија времена ради геометријског представљања кретања. Свака тачка у тој геометријској представи је један догађај и све скупа представљају „свет“ кроз време. Путање у континууму представљају динамичне историје честица у покрету, тако да праволинијске путање одговарају једноличним кретањима, тродимензионални пресеци темпоралним константним вредностима, представљајући заједно изглед простора у одређеном моменту.

Spacetime - The Cambridge Dictionary of Philosophy.

Свако живо биће је простор и има свој простор: оно производи себе у простору и такође проитводи тај простор.

Анри Лефевр

3.4.1. Гранични простор

Моја кућа је прозирна, али није од стакла. Пре бих рекао да има природу паре. Њени се зидови згушњавају и шире по својој вољи. Понекад их стегнем око себе као неки изолациони оклоп... Али понекад допуштам зидовима моје куће да се развију у свом сопственом простору који је бескрајна растегљивост.³¹

Говорити о простору, готово да је онтолошко питање, овај рад импрегниран је феноменом простора, могућностима његовог тумачења и укључивања у поетику амбијенталног перформанса КУТ.И.ЈА, а исто тако недовољно описан и протумачен. Простор у овом раду, дакле, постаје недокучив феномен, као и космос сам. Како бих превазишла ову врсту препреке (границе?) овом приликом даћу кратак увод не у феномен граничног простора, већ на аспект *граничног стања* на начин на који га је интерпретирала Миљана Зековић:

³¹ Gaston, Bašlar. Poetika prostora (55)

Ауторка, како би приближила термин лимиалног простора, првенствено указује на појам *граничног стања*, *граничности* и *граничноликог*, појавног облика догађаја и / или понашања, указујући да ови појмови имају антрополошке корене, везујући их за период иницијације у одрасло доба, али и свих фаза транзиције у животном добу. Зековић указује на три лимиалне фазе:

- Предлимиалну фазу, сегрегацију
- Лимиалну фазу, прелазак
- Постлимиалну фазу, спајање или инкорпорирање

Механизам постављен овом констатацијом, формира принцип механизма којим ћу конституисати пројекат КУТ.И.ЈА, са посебним освртом на код унутар видео радова – *Пространства и Понирања 92.22*

Разлог због којег је појам лимиалног значајан у пројекту КУТ.И. ЈА лежи између осталог и у томе, што је *протагонисткиња* архивског видео рада управо у тој лимиалној фази живота, док перформерка указује на појам лимиалне личности³², користи га у аутоперформансу, али и у интер- акцији посетиоца и КУТ.И.ЈА.³³



³² Miljana Zeković. *Efemerna arhitektura u funkciji formiranja граничног простора u umetnosti*. Doktorska disertacija. Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka. Departman za arhitekturu i urbanizam. Novi Sad. Srbija. 2015. (31)

³³ Више о овом поступку у поглављу Феномен КУТ.И.ЈА. (прим. прев)

4. ФЕНОМЕН: КУТ.И.ЈА

...некоћ, давно, код куће, нашао сам неку кутију за накит, била је широка као двије руке, лепезаста, с уврнутим цвјетним рубом у тамно-зеленом сафијану. Отворио сам је: била је празна... али сада, кад сам је отворио видео сам само – одашта се састојала та празнина: од баршуна, од мале, свијетле баршунасте узвисине; ту је била удубина за накит, која се, за један меланколичан сашак свијетлија, губила, празна. За тренутак се то могло подносити. Али онима, које су биле љубљене, и које су остале напуштене, све је зацјело увек исто.

Рајнер Мариа Рилке (Rainer Maria Rilke)

Пандорина кутија, гласачка кутија, сцена кутија, музичка кутија, картонска кутија, црна кутија, гом-џабар (*Gom Jabarr*) и кутија³⁴, розаријум, колумбаријум, акваријум, кутија за накит, за шешире, за ципеле, кутија за шибице, кутија *без назива...*

³⁴ Гом-џабар (Gom-Jabarr) отровна игла и кутија у којој је сва не/замислива бол део су *теста за испитивање човечности* и представља један од најузбудљивијих тренутака у култном антологијском роману *Пешчана планета* Франка Херберта, (*Dune*, Frank Herbert); дело које има култни статус не само у жанру научне фантастике, већ и у кинематографији и популарној култури. (прим.прев)



Без назива, Доналд Џад; Untitled Donald Judd, (1969)

КУТ.И.ЈА није *специфични објекат*³⁵, КУТ.И.ЈА, није *прагматична*, КУТ.И.ЈА није *инерационална*, КУТ.И.ЈА није *интенционална*, КУТИЈА није *појавна*.

³⁵ Следећи Фукоову идеју о спознаји неког феномена/појма тако што ћемо набрајати његове особине, или пак, набрајати особине које знамо да тај феномен/појам не поседује, склапамо слику о њему. По том принципу, поиграла сам се са појмом *специфични објекат* који уводи амерички скулптор Доналд Џад, како би дефинисао своје радове, дистанцирајући их од сликарства и скулптуре или одређења као што је минимализам. Према Џаду, специфични објекат је *тродимензионални предмет једноставног геометријског облика, израђен од савремених материјала (челик, алуминијум, пластика...) ручном или машинском обрадом. То је тродимензионални предмет који показује да је предмет, да је тродимензионалан, да је материјалан и да се разликује од осталих предмета; излаже се као самосталан комад или део инсталације.* (324) Више о томе Švaković, Miško. (1999). *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine.* Beograd – Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti – Prometej (324)

4.1 КУТ.И.ЈА.: Хибрид

4.1.1 Фрагмент флукуса и цел(овит)о амбијентално дело

Могу да замислим како КУТ.И.ЈА бива ношена незауостављивим током промена које носи ова бујица коју називамо животом, читавим универзумом који пулсира у бесконачности вакуума ума између моје леве и десне слепоочнице.

Пројекат КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс, (изложба и писани теоријски рад); карактерише фрагмент основне одреднице везане за неоавангардни покрет флукуса (fluxus; flux, lat. = ток, проток), првенствено под тиме подразумевам његову интермедијалност³⁶, у којој је аутор/ка ангажована у раду на перформансу, ансамблажу, музици, поезији, плесу, хепенингу (...) у којима се понашање и живот уметника ставља у преви план деловања, док се уметничка пракса пројекта КУТ.И.ЈА. заснива првенствено на вануметничком материјалу (аматерском снимку, одливцима тела, мислима и осећањима, међуљудским односима итд.) које затим преиначавам у дело које има одређени субверзивни елемент који ме интересује током досадашњег стваралаштва – истраживање личне моћи појединца, његовог идентитета у односу на капиталистички однос производње и различитих деривата потрошње, (нас самих, друштва у којем живимо, наше културе и на концу уметности).

Анализујући даље праксе које сам изучавала и поступке до којих сам долазила, увиђам да су у формалном смислу дела, или продукти, или ефекти уметника флукуса су отворени и неконзистентни³⁷. Шуваковић наводи мултимедијалне, интермедијалне, деколажне, mixed медијалне и хетерогене радове³⁸, које у извесној мери осећам блиским.

³⁶ Приступ флукусу као покрету којим делимично легитимишем пројекат КУТ.И.ЈА заснивам првенствено на тумачењу Мишка Шуваковића, првенствено у тексту *Парадигми тела/фигуре*. (прим. прев.) Šuvaković, Miško. (2001). *Paradigmi tela/figure: Predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performance art-u, teatru, operi, muzici, filmu i tehnoumetnosti*. Beograd: Centar za novo pozorište i igru (36)

³⁷ Ibid. (38)

³⁸ Аутор даје детаљно објашњење сваког од ових видова стваралаштва:

Наравно, политички, друштвени, технолошки и културолошки контекст у свету а самим тим и на тлу Европе и САД се усложио и променио до граница непрепознатљивости, да би у светлу две хиљаде двадесет друге године, геополитички односи, не изванредан начин постали *болно препознатљиви* у смислу рата који прети да постане нови светски, уводећи, логично нову врсту поретка и односа моћи; доводећи праксу флукуса као неоавангардног покрета који сада има историјски контекст. Ипак, сматрам да пројекат КУТ.И.ЈА у себи садржи продукте флукуса, његове формалне крхотине:

1. КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс је *мултимедијалан рад*

- Интеракција посетиоца у односу на скулптуру, улази у простор и делује/додирује
- Перформативност скулптуре: она интерреагује, снима деловање/додир посетиоца
- (Интимни) чин деловања/додира репродукује се путем интернета, директним преносом на постојећи видео рад *Простори понирања 92.22.*

2. КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс је *интермедијални рад*

- Увођење аутонарације (репродуковане путем слушалица) у видео рад *Пространства*
- Поставка перформанса који симболички (и визуелно) дели/разграничава два простора галерије, репетицијом кретања снимљеног рада, ауторка се креће унутар перформанса уживо
- кретање перформанса у галерији је иницирано је звуком првог дела (звуком борбеног авиона) из рада *Простори понирања 92.22.*

3. КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс је *деколажни рад*

Мултимедијални радови - увођење једног медија у други или увођење ефеката једног или различитих медија унутар другог медија; *интермедијални радови* - може да садржи суочавање различитих медија и њихових ефеката у једном конкретном делу, односно, преношење ефеката једног медија у други медиј, итд. *деколажни радови* – одузимање једној целини њене конзистентности дела (комада) и показивање њених слојева и хетерогених извора порекла; *mixed медијални радови* – грубо синтактичко, семантичко, топографско или бихеворално спајање ефеката или елемената различитог порекла, изгледа и системских категоризација; *хетерогени радови* (акције) и облици понашања, који се не могу идентификовати као уметничка дела (предмети, ситуације или догађаји) (38).

- у писаном делу, који третирам и као наставак перформанса, не (само) као писани, научни рад институционално прописан, у којем *преиспитујем конзистентности дела* КУТ.И.ЈА и даје приказ њених (не свих) *слојева и хетерогених извора порекла*³⁹
- 4. КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс је *миксмедијални рад (mixed media)*
- у писаном раду *грубо синтаксички, семантички и топографски, бихевиорално спајам елемете различитог порекла и системских карактеризација*⁴⁰ - фрагменте литературе, фрагменте приватног сећања, рефлексije на тренутак са сегментима теоријског, критичког приступа тезама које представљам у раду.
- 5. КУТИЈА – амбијентални перформанс је *хетерогени рад*
- у тренутку догађаја, *одбране рада* КУТИЈА – амбијентални перформанс, у току наставак перформанса у виду презентације кроз *деколажирање* (и деконструкцију) рада, кроз саму ту *ситуацију (облик понашања који се не може идентификовати као уметничко дело*⁴¹), заправо добија свој хетерогени ефекат.

Као својеврсни закључак везан за посматрање овог пројекта као дела флуксуса лежи у томе што, као ауторка, делимично идентификујем са *политичким, егзистенцијалистичким, спиритуалним и виталистичким карактером*⁴²

- *живот је уметничко дело, уметничко дело је живот*
- користим ресурсе свог приватног живота као радни материјал: видео касету, одећу оружје и оруђе, која је остала након мог деде и његове супруге, базен који добијам у наслеђе
- *флуксус остварује левичарску револуционарну политичку визију историјских авангарди, да кроз уметност** и промену појединца треба мењати друштво – напомена: под левичарским се разуме критика и субверзија капиталистичких односа производње и функција потрошње у уметности, култури и друштву.*⁴³

³⁹ Ibid. (38)

⁴⁰ Ibid. (38)

⁴¹ Ibid. (38)

⁴² Ibid. (40)

⁴³ Ibid. (40)

- Колико год приватно и интимно желела да верујем у могућност да уметност има ту моћ да промени појединца (макар и делимично), не могу да делим тај став флуксус уметника, ипак могу да кроз пројекат КУТ.И.ЈА, промишљам начине на које надзорни капитализам и нови начини производње и потрошње мењају појединца.

Као следећа могућност *читања* пројеката КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс, јесте да се може посматрати као амбијанално дело, не само због одлуке ауторке да га именује на тај начин, већ и да пружи конкретније образложење због чега га можемо доживети на тај начин. Користићу се тумачењем амбијанталог дела на начин на који га дефинише Ричард Шекнер (Richard Schechner) и Мишко Шуваковић.

Амбијентално уметничко по својој природи има амалгамску структуру, дакле, *има одлике скупног уметничког дела (Gesamtkunstwerk)*⁴⁴, у којој повезује и прожима *различите феномене везане за простор, светлост, звук, предмете и кретање посматрача и различите уметности (скулптура, сликарство, архитектура, музика, позориште, перформанс, филм).*

КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс, користи простор (галерије) као интегрални део, већ постаје амбијентални простор у којој се остварује догађај:

Галерија Артлаб бива преиначена у простор имагинарне кутије/базена, њени зидови и углови преиначавају се у друге просторе. Локација галерије – подрум здања Коларчеве задужбине, самом позицијом постаје идеалан: улаз је са *бока* Коларчеве задужбине, *хтонско спуштање* низ степенице, пролазак кроз ходник и улаз у галерију кроз дрвена врата која не одају утисак уласка у галеријски простор. Сам простор је правоугаоне структуре коју најчешће поистовећујемо са формом базена; природна светлост је пригушена. Дакле, већ улазак у галерију пројекат КУТ.И.ЈА *постаје догађај. Пуноћу простора, начин на који се артикулисао и покренуо, креирање и рекреирање целокупног галеријског*⁴⁵ *простора,* преиначавам га у звучни простор - симболички мењам агрегатно стање унутар галерије,

⁴⁴ Šuvaković, Miško. (1999). *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine.* Beograd – Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti – Prometej (24)

⁴⁵ Шуваковић реферишући Шекнерову дефиницију амбијенталног театра, говори о целокупном театарском простору, који овом приликом преименујем у целокупни *галеријски* простор (прим. прев.)

природна светлост је пригушена - осветљени су само углови који имају симболичко значење, трећи извор светлости је светлост пројекције и екрана на зидовима. Креирањем простора унутар простора КУТ.И.ЈА се раслојава, усложњава:

- унутар скулптуре, унутар видео рада Простори понирања 92.22;
- *хронолошка и географска* измештања унутар аудио снимка који се репродукује са слушалица;
- простори сусрета посетилаца између кутија-скулптура,
- прелажење обележене границе (простор одигравања аутоперформанса), где се улази у други, екрански простор видео радова.

Целокупан галеријски простор активно (на делатан начин) је укључен у вишемедијску инсталацију, *простор добија изванредан критички карактер субјекта или реторичке фигуре која заступа нешто налик субјекту у театарском догађају*⁴⁶. у постаје је отворен за лутање посетиоца.

Радови амбијенталне уметности су сталне поставке или радови чије је трајање одређено трајањем изложбе. Поставка пројекат КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс, имала је ограничено трајање и одржана је од 6. до 8. маја 2022. у галерији Артлаб, Задужбина Илије М. Коларца.

*У односу на шири просторни оквир, разликују се амбијенти у архитектонском ентеријеру, амбијенти у урбаном простору и амбијенти у природи.*⁴⁷ Пројекат КУТ.И.ЈА, двојачко је везан за архитектонски ентеријер:

⁴⁶ Šuvaković, Miško. (2001). *Paradigmi tela/figure: Predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performance art-u, teatru, operi, muzici, filmu i tehnoumetnosti*. Beograd: Centar za novo pozorište i igru (53). Шуваковићево тумачење амбијенталног театра, присвајам за тумачење амбијенталног дела, вишемедијске инсталације, како такође можемо посматрати пројекат КУТ.И.ЈА, из два разлога: први, зато што појам амбијенталног у галерији, у теорији извођења можемо поистоветити са амбијенталним у театру, првенствено због постдрамског театарца на који у највећем броју случаја реферише Шуваковић и Шекнер; а као други разлог наводим чињеницу да као драматург, неминовно размишљама *театарски*, тај начин размишљања и поставке ми је *природан* и самим тим *невидљив*. Управо из тог разлога, искорак у вишемедијски израз представља искорак и у професионалном и ауторском развоју (прим. прев.).

⁴⁷ Šuvaković, Miško. (2001). *Paradigmi tela/figure: Predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performance art-u, teatru, operi, muzici, filmu i tehnoumetnosti*. Beograd: Centar za novo pozorište i igru (24)

- за сам галеријски простор у којем је поставка
- за архитектонски простор базена (*site specific*)

*Амбијент као просторно дело може бити затворена просторија која није у релацији са окружујућим простором или отворена структура која кореспондира са ужим и ширим окружујућим простором.*⁴⁸ Пројекат КУТ.И.ЈА, отворена је структура, која кореспондира са ужим (простор дела-скулптуре-видеорада, међупросторима, перформансу; и ширим окружујућим – *метафоричким* просторима, о којима ћу говорити више у поглављу 4.3 КУТ.И.ЈА: Скулптура).

*За поставангардну уметност својствено је шест типова*⁴⁹ *амбијенталног рада, мултимедијални амбијент (филмске, слајд, ласерске и видео инсталације и амбијенти)*⁵⁰ у том смислу пројекат КУТ.И.ЈА може се посматрати као мултимедијални амбијент, *кроз себе пропушта* звук, видео радове, интерактивну вишемедијску инсталацију и аутоперформанс.

4.2 КУТ.И.ЈА: Кабинет чудеса / Wunderkammer

Свемир (који неки називају Библиотеком) састоји се од непознатог, можда чак бесконачног броја шестоугаоних галерија у чијем се средишту налазе пространи бунари за проветравање оивичени ниским балустрадама.

Хорхе Луис Борхес

Од самог почетка развоја концепта КУТ.И.ЈА, прикупљање предмета (артефаката) који имају одређену (личну) важност и симболику, било је основ за грађење концепта, ако

⁴⁸ Ibid. (25)

⁴⁹ 1) амбијенти процесуалне уметности (land art, earth art, сиромашна уметност, антиформ уметност, звучни амбијенти, светлосни амбијенти); 2) амбијенти минималне и постминималне уметности; 3) текстуални амбијенти концептуалне уметности (концептуална архитектура); 4) мултимедијални амбијенти; 5) метаспритуални амбијенти (хоризонтална пластика, уметност комуна, сликарски-скулпторски еклектични простори трансавангарде и неоекспресионизма 80-тих година); 6) технолошки амбијенти (виртуелни и киберпростори) постмодернизма 80-тих и 90-тих година (неоконцептуална уметност, постмодернистичка технолошка уметност, симулационизам)

⁵⁰ Ibid. (25)

не и концепт сам. О таквим *невиним* предметима говори Орхан Памук (Orhan Pamuk) у свом роману *Музеју невиности*, *(ти) предмети коришћени у различите сврхе и они који евоцирају најразличитије успомене, када се поставе једни до других, могу призвати беспримерне мисли и емоције.*⁵¹ Прикупљање не само предмета већ њихових значења, емоционалног отиска који њихова форма оставља на мене, како бих је калцификовала, упредметила и поново произвела у предмет/е који постављени на одређени начин и у међусобном садејству творе нову *библиотеку*, у којој посетилац може по својој вољи и намери да пролази, *лута* и разгледа кабинет чудеса - КУТ.И.ЈА се отвара пред њим. *Разлози због којих се уметници изражавају кроз медиј кабинета чудеса, означили смо као: жељу да очувају лична сећања, представе свој идентитет, односно креирају и презентују свој микрокосмос.*⁵²

Тумачећи овакав уметнички поступак (колекционарство) Милена Јокановић у својој докторској дисертацији *Кабинети чудеса у свету уметности*, тумачи као *музеј-преплитања, уметничког дела, романа фикције, збирке предмета уређене у својеврсни кабинет чудеса*, у процесу у којем уметник/колекционар *оспољава своје унутрашње записе и свој лични универзум.*⁵³

Мој Wunderkammer:

- зидови, под и плафон галерије;

-звук који испуњава простор:

1) композиција *Страх*, за две хармонике и гудачки оркестар,

2) снимак гласова са видеокасете,

3) звук борбеног авиона;

- унутар галерије пет скулптура-кутија,

- у свакој од њих налази се надзорна камера и лампица;

- у свакој од њих налази се по једна скулптурална форма:

- укупно пет одливака мог тела у гипсу:

⁵¹ Памук, Орхан (2008). *Музеј невиности*. Београд: Геопоетика (9)

⁵² Ibid. (242)

⁵³ Јокановић, Милена. (2021). *Кабинети чудеса у свету уметности*. Београд: Филозофски факултет у Београду (245)

- 1) лева рука, - шака, подлактица, надлактица,
- 2) десна рука - шака, подлактица, надлактица,
- 3) предња страна: лице врат, рамена,
- 4) задња страна: потиљак, врат, рамена,
- 5) стопала, листови;

- један компјутер;

- један софтвер (FFMPEG)

- пет екрана

-четири звучника

- два пара слушалица

- три видео рада:

1) *Простори понирања 92.22*

2) *Пространства*

3) *Зидови.Вирови*

- једна самолепљива бела трака

- једно (јавно) тело (ауторке)

- дванаест тела пријатеља, сарадника

- више десетина тела посетилаца (сарадници су уједно били и посетиоци, посетиоци нису нужно пријатељи).

Концепт кабинета чудеса, односно инсталације креиране од мноштва сакупљених предмета, дакле, можемо препознати као посебан медиј у којем уметник комбинује различите материјале, предмете који некада имају симболички или меморијски потенцијал за уметника. Асамблаж свих ових матерјалних, али и нематерјалних, метафоричких сећања, *отргнутих из реалног света (стварности)* и уведених у свет уметности, може се посматрати као трансмисија Wunderkammer-а у данашњицу. Док на овај начин чува

предмете од заборава и чини их основним елементима својих дела, уметник се понаша као кустос сопствене колекције.⁵⁴

Бивајући и кустос/колекционар и предмет, и она која прави релације (*зачудно* поставља предмете) и она која је у релацији, она која своју *зачудност* излаже, и о том излагању излаже, откривајући *успомене (свог) колекционара, подсвест креатора, његово виђење света и поимање вредности у различитимм епохама.*⁵⁵ Јокановић закључује да *уметничко и музеално у форми кабинета чудеса данас, саживе, док се историја уметности и музеја, бар у овом контексту, заједно исписују.*⁵⁶ КУТ.И.ЈА. амбијентални перформанс, док се пред посетиоцем *исписује* постаје и остаје мој Wunderkammer, у којем сам чудо и у којем се чудим.

4.3 КУТ.И.ЈА: Скулптура

Пројекат КУТ.И.ЈА- амбијентални перформанс, у великој се мери заснива на феномену скулптуре коју можемо посматрати из перспективе *скулптуралне метафоре*, термину на који нас упућује Мишко Шуваковић, указујући на америчког критичара Доналда Каспита (Donald Kuspit), који је одређује као *начин значењског одређења дела.*

(...) читање скулптуралне метафоре је психоаналитичко разумевање уобличења значења у телу скулптуре и критика модернистичких тумачења скулптуре као значењски празне и аутономне форме. Скулптурална метафора је одређена нестабилним и отвореним односом дословног и фигуративног карактера скулптуре, односно суштинским (неким) и случајним сличностима скулптуре и тела. Оштрије одређење скулптуралне метафоре

⁵⁴ Ibid. (88)

⁵⁵ Ibid. (245)

⁵⁶ Ibid. (246)

заснива се на опажању да сваки материјал испољава спонтан метафорични ефект самим својим уобличењем⁵⁷.

У даљем тексту даћу образложење према којем су објекти кутије скулптуралне метафоре. Пошавши од Каспитове претпоставке, скулптура-кутија није постављена само у стварни простор галерије у којој је одржана изложба, она заузима тај простор, скулпторском интервенцијом успоставља се метафора, *у простору настаје преображај стварног простора у један могући, субјективни, метафорички простор*⁵⁸, скулптура-кутија постаје КУТ.И.ЈА.



Дијаграм 4: Експеримент 3: ауторефлексија КУТ.И.ЈА

⁵⁷ Šuvaković, Miško. (1999). *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd – Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti – Prometej (315)

⁵⁸ Ibid. (315)

Ауторексисија⁵⁹ скулптуралне метафоре КУТ.И.ЈА:

Галеријски простор, у оквиру целокупног пројекта КУТ.И.ЈА -амбијентални перформанс посматрам као сопствени кабинет чудеса (Wunderkammer), преузимајући просто Артлаб Галерије у овом сегменту посматрам ако амбијенталну енвелопу, обједињујући перформативни простор. У полумраку, чујемо звук који нас уводи у амбијент перформанса и његову меланхоличну атмосферу.

Звучни простор:

- композиција Милице Илић, *Страх за две хармонике и гудачки оркестар*,(III став);
- монтирани звук ВХС снимка, приватна архива ауторке
- звук борбених авиона

Светлост је пригушена, постоје два извора светлости:

- рефлектори уперени у углове галерије – кут/угао се тим поступком акцентује осветљавањем.
- светлост видео рада *Простори понирања 92.22* (пројекција рефлектује најчешће тиркизну светлост због кадрова базена који је у тој боји)

Реални простор унутар галерије, са целокупном поставком вишемедијске инсталације и атмосфере које је креирана, приликом интер-акције посетиоца и скулптуре-кутије, додира (пенетрације посетиоца у унутрашњост дрвене кутије), транспонује посетиоца у простор/време видео рада и на тај наћин се из реалног преображава у имагинарни простор видео рада *Простори понирања 92.22* који комбинује ВХС снимак, бетонског базена у Словенији, једног давног летњег

⁵⁹ Појам ауторексисије преузима из студије Нике Радић и Дитмара Унтеркофлера (Ditmar Unterkofler), *Мишко Шуваковић: уметност као истарживање*, у којој цитира дефиницију Мишка Шуваковића: „ауторексисија је специфичан начин приказивања или *огледања уметничког рада* (слике, перформанса, текста), поступка његовог стварања и начина на који он функционише.“ Шуваковић се у даљем тексту реферише на Цветана Тодорова и његов критички поглед на уметност XX века и дефиницију ауторексисије: „уметност двадесетог века открила је то свагдашње својство уметности: дело прича о сопственом стварању, оно што једно платно износи, то је како је израћено; текст како је написан.“

поподнева са истом том локацијом тридесет година касније. Искорак је просторан и временски.

Просторни искорак: настаје директним, непосредним контактом (иницијацијом) у којем се посетилац, *излаже* и отвара према скулптури-кутији, увлачи руке, улази у реални унутарњи простор кутије-скулптуре у чијем трбуху опипава одливак мог тела у гипсу; та радња се снима унутар кутије и уживо се репродукује и наслојава на видео рад *Простори понирања 92.22* пројектован на зиду. Посетилац постаје рањив, отвара доњи део трупа (трбух, гениталије) према скулптури-кутији, јер је то *једини природни* начин и увлачи руке кроз нетранспарентне прорезе из којих само наслућује светлост која се појављује у тренутку уласка у кутију, опипава нешто што у даљем контакту може да осети као људско (женско) тело. Након *глича*, (кашњења од неколико тренутака), појављује се снимак из кутије, који се наслојава на доминантну видеопројекцију на зиду галерије, посетилац може да види своје руке како додирују гипсани одливак, препознаје и (емотивно) реагује првенствено на своје руке, затим препознаје/потврђује објекат који је додиривао, (емотивно) реагује на спознају да је *транспонован* у видеорад, освешћује да није сам у том процесу, према динамици улазака посетилаца у простор кутије, на видео раду се појављују и наслојавају други квадрати са којих се репродукују исте ситуације. Свакако да редослед којим сам приказала *драматургију интеракције*: галерија – посетиоца – скулптуре – кутије – базена – видеорада *Простори понирања 92.22* ; се не мора одвијати према овом распореду нити да процес контакта и интер-акције садржи све ове компоненте, оне су израз моје властите рефлексije, као и покушај објективног посматрања и уживљавања у улогу посетиоца.

Временски искорак: поступком пенетрације у кутију у галерији, пролетњег поподнева 2022. године⁶⁰, која представља перфорацију у виртуелни простор видео рада *Простори понирања 92.22*; у базен једног летњег поподнева 1992. године у месту Раденци у Словенији, и исти базен једног зимског поподнева 2022. године. Током интеракције, постоји глич, кашњење у репродукцији реалног преноса који бележи камера у трбуху

⁶⁰ Изложба докторског уметничког пројекта КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс, одржана је у приоду од 6. до 8. маја 2022. у галерији Артлаб, Задужбина Илије М. Коларца (од 18. до 20 часова). (прим. прев.)

скулптуре-кутије како би се омогућило интимни, непосредни контакт посетиоца и скулптуре, пре него што визуелна дистракција⁶¹ преузме примат над додиром.

Метафорички простор који се креира интер-акцијом посетиоца и кутије-скулптуре не разара стварни, реалан простор галерије Артлаб на Коларчевој задужбини 6.маја 2022, већ га *преображава*, он постаје имагинаран у оној мери у којој имагинарност базена (видео рада) и иницираних скулптура – КУТ.И.ЈА постаје стварно.

Остваривањем у простору галерије КУТ.И.ЈА има двоструку метафоричку пројекцију телесне присутности у матерјалу. Овај закључак изводим на основу оптике којом Мишко Шуваковић проблематизује метафоричку пројекцију телесне присутности у матерјалу:

Она (скулптура) је израз присутности латентног људског у манифестно објектном (нељудском). Премештање матерјала које се дешава при скулпторском поступку метафорично наговештава унутрашњу слику тела. Скулптура артикулише инфантилне илузије и представе о људском телу (сопственом телу, привилегованом телу, мајчином телу). Скулптура као тело тела артикулише суштинске емоционалне потребе и жеље. Несвесним обликовањем тела скулптуре матерјала постаје метафорички израз емоција. Зато је она средство успостављања субјективног. Сваки скулпторски простор је несвесно телесни простор. Уметничко тело и тело скулптуре, а потом тело скулптуре и тело њеног гледаоца постају једно у метафоричким идентификацијама. Скулпторска метафора приказује унутрашње представе које конституишу субјекат (јаство). У скулпуралној метафори материјал је спиритуализован трагањем за основама несвесног. Оппросторење је суштински скулпторски поступак: добра скулптурална метафора изгледа истовремено као унутрашњи и спољашњи објекат. Она настањује спољашњи простор и евоцира унутрашњи простор. Тело није само видљива спољашњост. Као што људско тело поседује унутрашње органе тако и тело скулптуре има свој унутрашњи свет. Интегрално тело скулптуре чини не само матерјална површина скулптуре или кожа тела већ и метафорички наслућена унутрашњост облика.⁶²

⁶¹ Јухани Палазма (Juhani Palasmaa) у својој стидији *Очи коже: Архитектура и чула*, на веома поетски начин указује на хегемонији чула вида, (које у савременој (дигиталној) култури досеже највеће степене моћи), над потиснутим чулом додира, и његовим значајем у разумевању света. (прим. прев.)

⁶² Šuvaković, Miško. (1999). *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd – Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti – Prometej (315)

КУТ.И.ЈА - тело скулптуре:

- Дрвена, бела кутија, (димензија 50x50x50cm са два кружна отвора, пречника 10cm, отвори су прекривени црном гумом крстасто перфорираниом);
- Челични постамент црне боје.

Унутар кутије, на доњој страни налазе се одливци тела у гипсу⁶³. У питању су делови мог тела (екстремитети: руке и ноге, глава, врат, рамена – са предње стране лице и одливак са задње стране - потиљак) у покрету пливања. Одливци су *уроњени* у (у гипсу) вајану површину воде. На горњој страни унутрашњости кутије (плафону) налази се лампа која се аутоматски пали приликом покрета, док је у углу кутије надзорна камера која такође реагује на покрет и отпочиње снимање. Камера је повезана са компјутером, преко којег се репродукује снимак, наслојава на видео рад који тече у континуитету и пројектује се на зид.

Шуваковић даје приказ скулптуре (традиционалне) скулптуре која се гледа, а не дотиче, и у недодирљивости, шетњом кроз галерију и око скулптуре можемо да *наслућујемо њене унутрашње органе, неслућену унутрашњост облика*. КУТ.И.ЈА је отворене⁶⁴ и интер-активне запремине, њен садржај се не наслућује, већ њен садржај наслућује *садржај* посетиоца, оног који је сниман док нешто чини, а затим се тај (скривени, интимни, асоцијативни) чин екстернализује и пројектује кроз наслојавање на већ постојећи видео рад. Изражујући саму себе додиру КУТ.И.ЈА излаже посетиоца погледу, на тај начин се оставрује њена двострука метафоричка пројекција, остварујући се као амбијентални простор тј. *скулптура која је елемент инсталације и амбијента који се остварује распоредом и ангажманом скулптура у галеријском, природном или јавном простору* (Коста Богдановић, *Тријада*). (Шуваковић, 316)

⁶³ Првобитна замисао била је да тело буде од бетона, тај метеријал је концептуално ближи односу тела и базена који проблематизујем, али из техничко-технолошких разлога нисмо били у могућности да ову идеју спроведемо у дело. Детаљније о томе у поглављу Фазе у процесу рада (прим. прев.)

⁶⁴ Према Шуваковићу, унутрашњи простор је запремина (волумен) који матерјална површина скулптуре обухвата. Традиционална скулптура заснива се на затвореној матерјалној површини која обухвата затворену и коначну пуну или шупљу запремину.



Фотографија са изложбе, Артлаб

4.4 КУТ.И.ЈА: Екран

У овом сегменту рада указаћу на калеидоскопску комплексност (динамичну и промењиву) феномена екрана. У пројекту КУТ.И.ЈА екран користим у његовом најрудиментарнијем облику, као објекат, *пројектно платно*, док пролазим у снимљеном перформансу. На тај начин, симболички и метафорички умањујем његову моћ, *мој* екран је делимично ван мреже, али унутар скулптуре⁶⁵ (кутије) иако нема екрана, постоји камера - контакт посетиоца и скулптуре више није *невин*. Тај контакт је снимљен, документован и

⁶⁵ Опширније о томе на који начин и због чега скуп објеката (дрвену кутију, челични постамент, одливано тело у гипсу, камеру и лампицу) третирам као скулптуру у оквиру пројекта КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс, даћу у наредном поглављу. (прим. прев.)

повезан на мрежу, пренос из једног (реалног, галеријског), преко другог простора (виртуелног, путем WiFi мреже) у трећи перформативни простор (имагинарног базена) конституише моћ виртуелног екрана, та моћ у нашој култури је очигледно неизбежна, неминовна, а опет невидљива, транспарентна и *лагана као перо, као дах*. Кренимо, јер назад очигледно не можемо.

4.4.1 Докони шетачи под електричним облацима

У овој виртуалној шетњи, *сами заједно*, у ходу ћемо посматрати могућност аналогije између технолошког напретка и промена парадигме медијског контекста на примеру екрана прошлости (оквира и *границе слике*) и данашњег *глобалног екрана*. Иако хронолошки произилазе један из другог ова два типа екрана имају фундаменталну различитост везану за саму функцију и начин употребе, проистеклу појавом дигиталних медија. Иако различити у функцији и *интерфејсу*, оба ова различита типа користе исте механизме за пласирање идентичне идеје: овладавање светом.

*Шетња са имагинарном индивидуом*⁶⁶ кроз медијске трансгресије феномена екрана и интерфејса опонаша ситуацију сваког од нас док отварамо прозоре на екрану монитора у потрази за информацијом која нас занима. Свако скретање је могуће и пожељно као што и само исходиште није нужно загарантовано.

4.4.2 Екран у свету и човек у екрану

Свет, односно дриштвени контекст у којем живимо никада није био комплекснији и тежи за интерпретацију. Ако се можемо послужити слободном метафором, делује да човек

⁶⁶ Наслов овог рада *Докони шетачи под електричним облацима*, реферише на Бењаминов појам *flâneur* (тремина којим је описао пешачки доживљај Париза; *час пејзаж, час соба*) придодат наслову *Под електричним облацима* дистопијског филма руског редитеља млађе генерације, Алексеја Германа, који је награђен Сребрним медведом за посебан допринос кинематографији 2014. године.

данашњице бос хода по крхотинама огледала (екрана) које репродукују бесконачну слику тог догађаја и рефлексiju на исти. Сви ми, тај човек данашњице, корачајући кроз прве деценије двадесет и првог века, са себе стреса наративе предходног столећа⁶⁷, улази и отпочиње живот у сасвим другачијој (медијској) реалности – доминираан малим и великим екранима, *екранчићима*, различитим електронским помагалима, у константној и брзој (технолошкој) трци, *телеприсутан* са једне стране и све више отуђен, *дисконектован* са друге. Ухваћен у межу web-а, делује да ужива док прави селфи. Та *хипермодерна индивидуа*, како је називају Липовецки и Сероа, подстакнута френетичним ритмом хипермодерне реалности и *транспарентности* репродукује свој сингуларитет на једини начин који види као пунуђен, а то је излагање најмањих и најбезначајних делова сопствене егзистенције. Нека врста мета-селфија или како Липовецки и Сероа наводе:

Отуда тај вртлог уситњених информација: ја сам онај који је нежења, који воли или не воли ово или оно, који је фан дотичног X или Y... То је мој сингуларитет, без синтетичких закона, без трагања и жеље за кохеренцијом, у многоструким изломљеним површинама једног Мене у дифракцији, којем је довољан један клик да би се дефинисао. Аутопортрет хипермодерне индивидуе не конституише се више у изузетној интроспекцији. афирмише као модус живота који је све виш банализован, као компулзивно комуницирање, али и као рекламирање себе, где свако тражи да задобије пријатеље, да истакне свој профил помоћу личних афинитета, фотографија, путовања... Одсликава неку врсту естетике, саме по себи, која је каткад неко виртуелно донжуанство, а каткад неонарцизам у огледалу екрана. (Липовецки и Сероа 2013).

У симултаности тренутка, та нова индивидуа трага за благостањем, ефемерна као и природа лајва (*live*), и вечна у исто време јер је збир информација о њој похрањен на вебу (*web*). Та потрага (жеља), како тврде многи савремени мислиоци један је од основних наратива хипермодерног друштва. Слика (света) стварности, *стварног*, усложњена рефлексijом и интерпретацијом безбројних шарених *екрана*, колико год деловала немогућа за обједињен поглед (да ли је и потребан?) и даље се може посматрати кроз оптику Жана Бодријара и његовом доживљају *убитачне моћи слика*, где он учачава четири узастопне фазе слике:

⁶⁷ У овом контексту реферишем на модернизам и постмодернизам као наративе XX века

- она као одраз дубоке реалности;
- она која извитоперава дубоку реалност;
- она прикрива одсуство дубоке реалности;
- она нема везе са било каквом реалношћу: она је чисти сопствени симуларкрум.⁶⁸

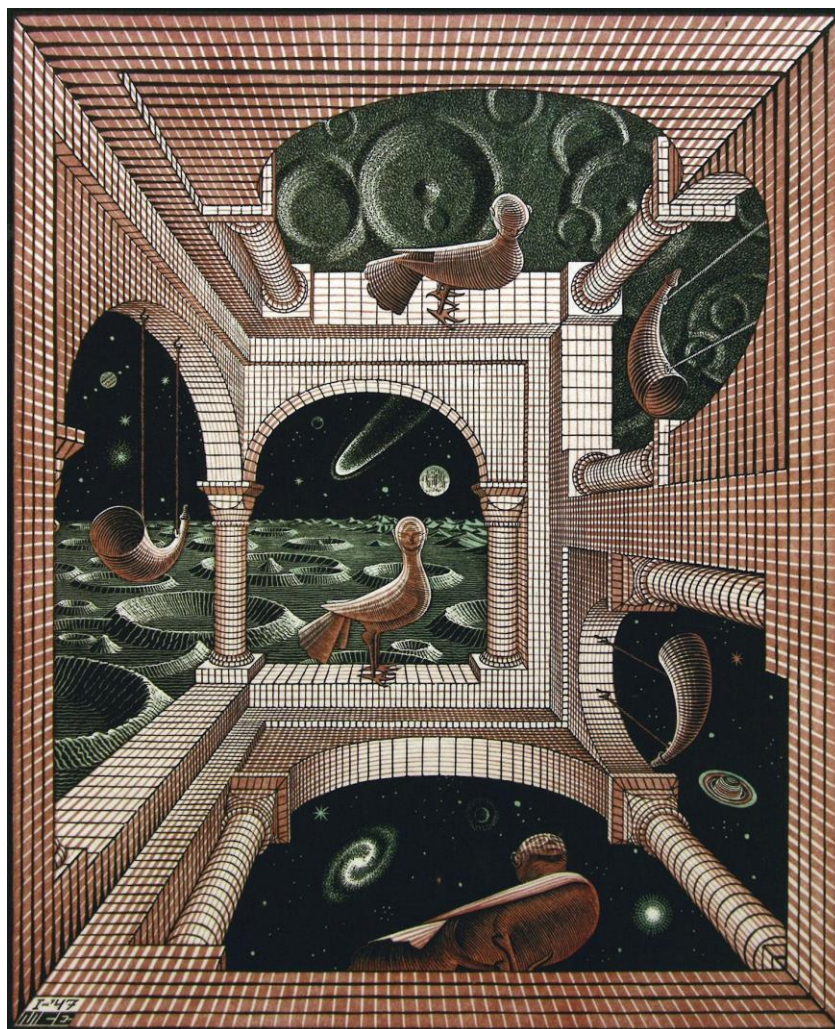
И вероватно се не може симплификовати поимање контекста слике савременог света, човека и његовог одраза у екрану, кроз призму двадесетог века, али свакако идеја о симулакруму, и даље делује прихватљиво Бодријарово сагледавање ере симулакрума и симулације, у којој више нема бога, који би распознавао ко му припада, нема више судњег дана да одвоји лажно од истинитог, стварно од његовог вештачког усрснућа, јер је све већ мртво и оживљено.⁶⁹

У таквом свету, без усидрености и интимности, уз константни надзор и губљење чак и привидне моћи појединца (на примеру личних података који све више постају транспарентни), попут монолита из Кјубриковог филма *Одисеја:2001*. над човеком се уздиже екран.

Очито да је екран, у својим различитим формама, данас реструктурира готово све домене постојања, како индивидуалног, тако и колективног. Интимни живот и колективни живот, демократија и финансије, потрошња и информација, игра и уметност: ништа му више не измиче, па чак ни тај фундаментални део који за сваког човека представља његов однос према раду. Већина запослених, кадрова, радника и руководиоца данас основни део свог радног времена проводи испред екрана: човек је постао *homo computerus*. (Липовецки и Сероа 2013).

⁶⁸ Види Бодријар, Жан. *Симулакруми и симулација*, СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ, Зборник: (ур. Јелена Ђорђевић). Београд: Службени гласник. 474

⁶⁹ Ibid. 474



Another world, MC Escher 1947

Стварност, а са њом култура и уметност асимиловани су у технологију у којој је перцепција (света) организована преко *чулности* екрана, јер како сматра Манович, *уместо да функционише као средство излагања слике реалности, екран је постао средство непосредног деловања на стварност.* (Манович 2015) Моћ екрана као доминантног феномена двадесет и првог века више се не доводи у питање.

4.4.3 In-your-face⁷⁰ интерфејс⁷¹

Прелаз из IX у XX век може се поред друштвеног и историјског контекста посматрати и као прелаз из аналогног у дигитално доба. Започиње процес *медијаморфозе* (по Филдеру) коју он дефинише као *процес компјутеризације медија и екранске конверзије свих технолошких али и других посредованих облика људског општења дигиталним језиком: антички логос бива замењен медијским сликама и (не)приликама*. Реферишући на Роцера Филдера, Бранислав Милоотијевић⁷² нам нуди занимљив поглед на интерфејс са становишта филма, као медијаморфозу *Гутембергове галаксије у Лимијерову*, препознајући да и сам филм постаје део културног интерфејса. *У интерфејсу заснованом на прозорском екрану две крајности, временска монтажа и монтажа у кадру коначно се разлажу једна у другу. Корисник је суочен са монтажом унутар једног кадра – више прозора отвара се истовремено, а сваки од њих отвара сопствени садржај, сопствену реалност*. Милоотијевић се слаже са увиђањем Станка Црнобрње према коме,

Живимо у тренутку времена које синтетизује све познате електронске технологије у једној и у коме доминира, естетика интернета, базирана на 3D правоугаоном екрану који у себе, у једној истој површини и у истом времену садржи неколико симултаних веза: текст, графику, аудио, видео, непосредну комуникацију путем софтверске апликације – чувеног „скајпа“ (Skype) све одједном може да се користи: „скајпујете“ са неким у Њујорку, на другој страни гледате вести са интернета, на другом ћошку гледате колико удараца има Лејди Гага, а паралелно читате есеј, рецимо Чарлса Симића.⁷³

⁷⁰ Назив овог поглавља позајмљујем од револуционарног покрета деведесетих прошлог века у бритнаској новој драми, *In-your-face* је драмски правац који се заснива на псеудо-баналности, вулгарности и шоку, а заправо проблематизује надолazeћу кризу идентитета коју генерације младих писаца тог периода осећају и разарајућу самоекспресију генерације X. Разлог томе што преузимам овај назив јесте што се појавио силовито и променио драмску сцену у истом периоду као и појава интерфејса као појма о којем говори Манович, а која ће бити предмет овог одељка (прим. прев.) Више о *In-your-face* драматургији на линку: <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/35339/1/FINAL%20THESIS%20-%20Chippendale.pdf>

⁷¹ Као референцу појма интерфејса човек-рачунар узимамо Мановичеву *снажну* верзију те идеје, према којој *интерфејс уобличава како корисник рачунара користи сам рачунар, (...) на који начин корисник размисља о било којој медијској ствари до које долази. Одузимајући разним медијима њихове изворне одлике, интерфејс намеће сопствену логику. Организујући рачунар на одређене начине, интерфејс нуди различите моделе света. Дакле, уместо да буде прозирни (транспарентни прим. прев.) прозор у свет, интерфејс доноси сопствене снажне поруке*. (Ibid. 107)

⁷² Види ИНТЕРФЕЈС, Милоотијевић, Бранислав. (2011). *Подељен екран*. Београд: Филмси центар Србије стр. 67

⁷³ Ibid. 68

Поред феномена *естетике интернета* Милотијевић нас упућује на још један веома битан феномен у дискурсу нових медија позивајући се на Елисан Мари, која сматра да је једна од *горућих* тема у савременој књижевности и теорији дигиталних медија управо *нестајање људског тела, које постаје испражњено или спојено са машином, и обитава као празна љуска из које је истргнут дух, свест и идентитет.*⁷⁴ Вим Вендерс (Wim Wenders), у свом култном филму *До краја света*, из 1991. године антиципира ово стање. У филму, неколико јунака гледа властите снове снимљене на видео траци, постају до те мере обузети, да заборављају на примарне људске потребе, (храну и сан) готово кататонични, попут деце зависника од гејминга. Јунаци Вендерсовог филма иако изгубљени у кататоничном ступору проматрају реалност екрана који им приказује сопствено несвесно, за разлику од свакодневне хиперреалности медијских садржаја којима су изложени реални људи данас. Као што можемо видети, веза између човека и рачунара веома је комплексна, и тема је многих теоретичара, са становишта Лева Мановича однос екрана и корисника је плодно је тле за испостављање нових могућности та уметност и комуникације, а природа тог односа биће тема наредног поглавља.

Ипак, да бисмо дошли до конструкта који Манович назива *интерфејс човек-рачунар*, у овој имагинарној шетњи, направила бих мало скретање и вратила нас на тренутак у 1984. годину (асоцијација на Орвелов роман *1984* више је него добродошла у овим наслојавању појмова и феномена крај којих *пролазимо*) када је објављена студија Фредерика Џејмсона⁷⁵, који из позиције марксистичког тумачења указује на Четврто доба машина, исте године фирма у муњевитом успону - Apple избацује на тржиште свој први Macintosh – *simple user interface*⁷⁶ још један корак ка сједињењу човека са рачунаром је начињен. Управо због тога је, из ове перспективе, временске и технолошке дистанце, занимљиво Џејмсоново указивање на феномен комјутера и његове моћи у односу на човека. *У складу са марксистичким схватањем, технологија је резултат развоја капитализма, а није се развила сама по себи.* У наставку указује на *узбуђење* које су машине одувек у свим

⁷⁴ Ibid. 68

⁷⁵ Види Фредерик, Џејмсон. *Постмодернизам или културна логика касног капитализма*. СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ, Зборник: (ур. Јелена Ђорђевић). Београд: Службени гласник. стр 514

⁷⁶ <https://www.cnet.com/news/apples-origins-an-oral-history-from-inside-the-loop/>

фазама⁷⁷ технолошког развоја изазивале код човека, (а које он сам не дели), дистанцирајући се од постмарксистичког тумачења *технологије као крајње детерминишуће инстанце*, друштвеног живота или културног стваралаштва човека постиндустријског друштва, истиче опомињући увид у *усхићено* приказивање великих комуникационих и компјутерских система и постмодернистичкој сублимацији.⁷⁸ Ипак, посматрано са ове временске дистанце, Џемсонво указивање и даље има пророчки ефекат и ако се и даље служимо метафором (*доконог*) *шетача кроз медијску шуму*, цитат који прилажем у наставку може деловати попут оштрице крхотине (екрана) који се усеца у мека стопала нашег *медијског дендија*.

Истакао бих да наше погрешно приказивање неких великих комуникационих и компјутерских система представља искривљено сликање нечега дубљег – читавог светског система данашњег мултинационалног капитализма. Технологија савременог друштва због тога има хипнотизерско и фасцинирајуће дејство и то не по себи, него зато што изгледа да нуди ефикасан начин да се схвати систем моћи и контроле којег наши умови и машта тешко могу схватити – наиме, реч је о читавом новом глобалном систему треће фазе развоја самог капитала. То је процес који сада најбоље уочавамо у савременој забављачкој литератури коју би неко покушао да окарактерише као „високотехнолошку параноју“ и којој су системи неког глобалног предпостављеног компјутерског окружења наративно мобилисани помоћу завере аутономних, али потпуно затворених и међусобно супротстављених информативних агенција - мобилисани су на тако сложен начин да је то често изнад могућности поимања нормалног читаоца. Теорија завере (и њене блиставе наративне манифестације) мора се посматрати као деградиран покушај да се, помоћу фигуралне и развијене технологије, размишља о неостварљивој целини савременог светског система.⁷⁹

У оквиру (екрану) те огромне и претеће, а ипак тешко уочљиве, *друге стварности* економских и друштвених институција, како ју је тада именовао Џејмсон, огледа се хипермодерни човек данашњице. Однос са Машином никада није био *интимнији*, јер поред

⁷⁷ позивајући се на Е. Манделову књигу *Касни капитализам*, разликује неколико генерација машина, фаза технолошке револуције: покретачке машине, производња парне машине 1848; електричних и мотора са унутрашњим сагоревањем од деведесетих година IX века и нуклеарних мотора од четрдесетих година XX века. Аутор антиципира четврто доба и промену парадигме у односу на поимање технологије и њеног развоја у односу на човека (прим. прев.)

⁷⁸ Паралелно са овом, сада већ архивском грађом, занимљиво је компарирати однос индустријског и информатичког друштва по Леву Меновичу; старој дихотомији *садржај – форма* и *садржај- медијум*, које се данас прообраћају у *садржај – интерфејс*. Као и појму културног интерфејса (прим. прев.) Види Лев Менович, *Језик нових медија* у поглављу (стр. 138)

⁷⁹ Ibid. 516

економских и друштвених институција, технологија импрегнира свакодевицу и у њој, емоцију. Као делимичну илустрацију том феномену, наводим пример филма *Her*, Спајка Џонса (Spike Jonze) из 2014. године у којем се у блиској будућности, интровертни осредњи корпоративни писац (можемо га окарктерисати као хипермодеру идивидуу) заљубљује у АИ систем (Artificial Intelligence). Сцена у којој Тиодор (писац) схвата непојмљиву супериорност своје виртуелане љубавнице, једна је од антологијских сцена које заправо демаркира позицију човека у односу на технологију. Њено лице остаје невидљиво (непојмљиво) што додатно илуструје околност у којој смо. То невидљиво лице, никада није било ближе, а *прожимајући додир* (савремени интерфејс *човек – рачунар* по Мановичу) већ се одиграва.

Са тим у вези, дословни превод интерфејса као међулице, може да расветли феномен овог појма из једног другачијег угла, који превиђамо, *усхићени све удобнијим корисничким искуством*. Наиме, како наводи Марк Постер у својој студији *Постмодерне виртуелности*⁸⁰, *нове технологије инсаталирају интерфејс, лице између лица, лице које инсистира да се сетимо да имамо лица, да имамо стране присутне у тренутку исказивања, да нисмо присутни ни на једноставан ни на непосредан начин*. Према Постеру, управо је интерфејс заслужан за такву лепљиву моћ интернета, и његов глобални успех. Та светлуцава мрежа у којој смо попут учаурених људи из филма *Матрикс*, Лили и Лане Ваховски из 1999. године, сви уплетени и без отпора и с радошћу гутамо његов *храњиви садржај*. Постер на почетку деведесетих, када су људи још увек имали одређену бојазан према интернету, као новој и непознатој, тада још увек незграпној технологији (сетимо се само препознатљивог звука дајлап *dial up* конекције) који је реално и симблички потискивао и заузимао простор телефона као средства комуникације. По његовом мишљењу интернет интерфејс мора да изгледа *транспарентно*, дакле да не изгледа као интерфејс (*међулице*), *да не стаје између два страна бића, а опет мора да буде и очаравајући да оглашава своју новину и позива на различитоости машинског*. Проблем који уочава није *технолошке природе*, већ *парамашинске: створити границу између људског и машинског која увлачи људско у технологију трансформишући је у употребљену опрему, а човека у киборга, оног*

⁸⁰ Ibid. 553

који се ужљебио са машинама.⁸¹ У том садејству и прожимању машине (рачунара, екрана, екранчића, WR наочара) како нас упућује Менович, човеку се први пут пружа могућност да путује кроз *непостојеће тродимензионалне просторе*, рачунарски монитор повезан са мрежом постаје својеврсни портал кроз који пролази тај хипермодерни човек, *члан информатичког друштва* у једну сасвим другу реланост – виртуелну, где га са друге стране чека *разумно биће способно да започне дијалог*.⁸²

Још једна занимљивост коју увиђа Менович, везана је за феномен уметничких дела нових медија у којима читава, *нешто што би се могло назвати информационим размерама*, и закључује да је то заједнички именитељ *свим стварима нових медија*. Истовремено, не искључује *традиционалне, искуствене или естетске размере*, које *оправдавају њихов статус уметничких, а не само информативних дела*. Новина у рецепцији уметничког дела лежи у увиду да *интерфејс дела ствара његову јединствену матерјалност и јединствен корисников доживљај*. Делује да је уметничко дело нових медија асимиловано од стране интерфејса. Менович нас упућује на традиционалну позицију садржаја и форме где је појам форме преузима интерфејс, постављајући дихотомијски однос *садржај - интерфејс* у којем они постају амалгамски спојени. Пример томе наводим рад Шарлот Дејвис *Осмоза, у којем техника интерфејса користи интуитивне физике процесе, посматрачево тело несвесно ступа у везу са виртуелним простором много снажније него преко џојстика или миша*.⁸³

Наш шетач постаје *урањач* кроз инсталацију виртуелне реалности Дејвисове, оставља коментар међу хиљадама других у књизи утисака: *Како је добро што сам се окушао! Одистински сам учествовао у уметничком делу које ми је највише проширило видике...*⁸⁴

На примеру овог дигиталног уметничког дела, Грау изводи закључак о моћи слика и читаве каскаде алтернативне стварности које, преко физичке и менталне присутности у свету слика, остварују спој

⁸¹ Ibid. 553

⁸² Менович, Лев. *Језик нових медија* у поглављу *Екран и корисник* (стр. 138), сугерише да се рачунар опремљен мишем или видео камером може претворити у разумно биће способно да са нама успостави комуникацију. Иако је ова теза веома провокативна, делује да заправо Менович антиципира релативно брзу могућност оваког вида комуникације (прим. прев.)

⁸³ Грау, Оливер. *Виртуелна уметност* у поглављу *Сугестивне могућности интерфејса* (стр. 197).

⁸⁴ Ibid. 198

и тренутак несазнатљивог искуства, што се односи и на све историјске просторе урањања. (...) Укључивање целокупног тела захтева, без обзира на род „урањача“, да се посматрач ослободи удаљеног и уздржајног доживљаја уметности и да се уместо тога препусти несвакидашњем доживљају уметности која напада ум и шири га. (...) Што је учесник силније укључен у виртуелну стварност, преко међудејства и осећања, то му компјутерски свет мање личи на вештачку творевину: напротив, тумачи је као лични доживљај.

Грау овим примером сугерише на опасност и могућу злоупотребу посматрачвих емоција помоћу слика. Могућност експлоатације посматрача уређног у виртуелни свет, наводи нас да искочимо из тог бездана виртуелног океанског осећања, и на тренутак се вратимо, наизглед сигурним оквирима правоугаоног екрана.

4.4.4 Његово височанство - Екран

Најновија технологија дигиталних рачунара омогућила је виртуалну стварност, телеприсуство и интерактивност⁸⁵. Међутим, све ово остварено је захваљујући много старијој технологији – екрану. Гледајући у ту равну правоугаону површину која се налази на одређеној удаљености од нашег *шетача*, можемо стећи утисак да стоји и посматра неко ренесансно платно, неки портрет или пејзаж који га преноси у другачије стање. Оквир слике који је постојао вековима, у модерном свету како нам сугерише Манович, *визуелна култура модерног доба, од сликарства до филма, обележена је зачуђујућом појавом – постојањем другог виртуелног простора, другог тродимензионалног света затвореног оквиром и смештеног унутар нашег нормалног простора*. Оквир је тај који по Мановичу али и многим теоретичарима, раздваја та два различита простора реалности. Овакав вид екрана, који одваја простор представе, различитих размера од нашег реалног простора назива *класичним*, поредећи га са ренесансном сликом. У прилог томе, наводи да се од ренесансне слике, коју узима за референтну, за тих пет векова, ни размере нису промениле; *оне су сличне за типичну слику из петнаестог века, филмски и рачунарски екран*, и да заостабштину тога

⁸⁵ Ibid. 198

можемо видети у називима два основна формата слике на рачунарском екрану, који означавају две врсте слике: положени формат називе се *предео*, а усправни *портрет*.

Као следећи *еволутивни* вид екрана, Манович наводи *динамички* екран, настао пре сто година, и чија је новина у томе што је нудио могућност да прикаже слику која се мењала у времену и односи се на екран филма, телевизије и видеа. Још једна веома битна особеност коју уноси динамички екран и заправо заувек мења динамику односа човека и екрана јесте у условљавању, одређеном доминатном положају у односу на гледаоца који се читава дефинисаним *режимом гледања*. Ту исту врсту заводљиве моћи поседује и класични екран, али његова моћ је скривена. Код динамичког вида екрана слика, упркос томе што је одређених димензија, тежи ка потпуној илузији и *визуелном обиљу*, захтевајући од гледаоца његову пуну пажњу. Информација са екрана није неутрална, већ филтрирана и *екранизована*. Његова тенденција је да преузме и поништи све што је изван његовог оквира. Екран на филму *захтева* од гледаоца да се потпуно утопи у њега у мраку биоскопске сале, док значајно мањи, телевизијски екран, смештен на место некадашег огњишта, наизглед делује мање захтевно у односу на гледаоца, јер може обављати свакодневне активности, светла су упаљена, чак може да *утиче* на садржај информација, мењањем канала. Оваква врста човека и екрана била је неупитна све до појаве компјутера за широку употребу, који мења ову врсту динамике, новим обликом интрефејса. Рачунарски екран, уместо једне слике, нуди могућност истовременог показивања више истовремених прозора и то је основни пример корисничког интерфејса. И коначно, појавом виртуелне реалности, екран наизглед нестаје, а заправо *преплављује* самог гледаоца (за искуство виртуелану реалност најчешће се користи екран на глави, док слика у потпуности испуњава гледаочево видно поље. Дистанца између екрана и човека нестаје.) У том смислу *Осмоза* Дејвисове, упућује нас на (виртуелну) реалност која ће се из галеријског простора, релативно ускоро преселити у нашу свакодневицу. Манович у својој генеалогiji екрана даје јасну дистинкцију ова два вида екрана:

Рачунарски екран је интерактивна подврста екрана реалног времена, који је подврста динамичког екрана, који је подврста класичног екрана. Излагање о овим врстама екрана засновао сам на двема идејама. Пре свега на идеји времена – класични екран приказује статичне, непроменљиве слике, динамички екран приказује покретне слике прошлости; коначно екран реалног времена приказује

садашњост. Друга идеја јесте однос између простора гледаоца и простора представљања (одредио сам екран као прозор у простор представљања, који постоји у нашем нормалном простору.)⁸⁶

Занимљиво је да Манович у наставку нуди и другачији увид на однос (човека) тела и екрана, нудећи могућност решења појма представљања (у уметности) на које имплицира Ролан Барт још 1973. године, у свом *Органону представљања* који би се темељио на два принципа: *сувереност чина исецања – декупаж и јединствао субјекта*. На основу та два темеља заправо је могуће да промишљамо сцену, слику, снимак, исечени правоугаоник, то су као Барт наставља *услови који нам омогућују да смислимо позориште, филм књижевност, све оне уметности које нису музика и које можемо назвати диоптичким уметностима*.⁸⁷ Тим чином пресецања стварности⁸⁸ на знак и ништавило, истовремено удвостручава посматрача постављајући га у два простора истовремено (физичком простору сопственог тела и у виртуелном простору слике унутар екрана.) Појавом виртуелне реалности ова подела постаје још очигледнија.

Наш докони шетац сада је потпуно заробљен, и то *заробљавање тела одвија се и на концептуалном и на буквалном нивоу*. Манович даје занимљив хронолошки приказ од Албертијевог прозора перспективе, Дирерове справе за перспективу, камере обскуре (*camera obscura*), ране фотографије, појаве филмског екрана – *у свим тим уређајима заснованим на екрану, субјекат мора да буде непомичан. (...) поступно покретање слике у модерном добу, праћено је поступним заточавањем гледаоца. (...)*⁸⁹

Са појавом виртуелне реалности, мења се парадигма, гледалац више није хипнотисан и анестезиран уређајем који му нуди готове слике, (сетимо се јунака горепоменутог Вендерсовог филма), сада да би видео мора да ради, док истовремено, *виртуелна ставрност држи тело у заточеништву у досад невиђеној мери*.⁹⁰ Новина у вези са виртуелном стварношћу у односу на имобилизацију гледаоца коју над њим врши екран је у томе што ствара до сада непознато ново стање које захтева од гледаоца да се креће. По

⁸⁶ Види Менович, Лев. *Језик нових медија* у поглављу *Екран и корисник* (стр. 145.)

⁸⁷ Ibid. 145

⁸⁸ У овом контексту пресецања, занимљиво је упоредити са студијом Ђермана Челанта (Germano Celant)

АртМикс

⁸⁹ Ibid. 151

⁹⁰ Ibid. 151

Мановичу, виртуелна стварност наставља традицију симулације (лажног простора који се или уопште нема везе са реалним простором или се преклапа са реалним простором).

Слика приказује виртуелни простор који се јасно разликује од физичког простора у коме су она и посматрач смештени. Истовремено, то заробљава гледаоца кроз модел перспективе или преко неке друге технике, тако да он и слика чине један систем. Према томе, док у традицији симулације гледалац постоји у једном кохерентном простору – физичком простору и виртуелном простору који се на њега наставља – у представљачкој традицији гледалац има двоструки идентитет. Он истовремено постоји у физичком простору и у простору представе. Тај расцеп субјекта јесте цена нове покретности слике, као и новостечене могућности да се представи било који простор, уместо да се симулира физички простор у коме је слика смештена.⁹¹

Колико год деловало песимистички, Манович делује као разумни оптимиста, наводећи да се ништа значајно не мења, јер ми (још увек) нисмо напустили доба екрана. Образлажући ставом да какав да је (динамички, у реалном времену или интерактиван) екран и даље остаје екран. *Интерактивност, симулација и телеприсуство: као и пре много векова, ми и даље гледамо у равну правоугаону површину, која постоји у истом простору као и наше тело и која има улогу прозора у други простор. Ми још увек нисмо напустили доба екрана.*

Удвојен или можда располућен, телеприсутан, клониран, загледан у свој одраз бесконачних могућности, наш шетач очигледно љуби дигиталне ланце. И попут Бурдијеовог Нарциса⁹², осуђен је да вечито посматра свој одраз у води-огледалу, односно на екрану. Моћ коју екран има над човеком сразмерна је његовом нарцисоидном самољубљу. И како Милоотијевић закључује наводећи Кристофера Лаша и Ричарда Сенета, нарцизам постаје једна од најбитнијих одредница савременог друштва и модерних медија.

Нарцистичка (клонирана) култура све подређује изграђивању имица и слика које код човека изазивају дивљење и завист других. Његова форма психе постаје форма без садржаја, а Нарцис, креатор културних и јавних садржаја. Речју, индустријализовано и психологизовано друштво преко

⁹¹ Ibid. 155

⁹² Види НАРЦИСОВО ОГЛЕДАЛО, Милоотијевић, Бранислав. (2011). *Подељен екран*. Београд: Филмски центар Србије стр. 53

мини-портабл екрана све претвара у производ и рекламу, а човек свега чега се дотакне покушава да скроји спектакл. За скептике *упечатљива последица партиципаторне медијске револуције јесте култура дигиталног нарцизма*, у којој појединци сами себи постају најзначајнија референца. Медији су према њима, заиста постали огледала. Где год да се окренемо, видимо 150 милиона верзија нас самих.⁹³

Сведоци смо да је током последње деценије, екран постао доминантни објект свакодневице, а пандемија ковида (Covid 19) убрзала је процес све интензивније синтезе ова два света. Екран и његова минијатурна верзија, мобилни телефон, завладали су светом којег данас познајемо и нама самима који се у њему (екрану) огледамо и не/препознајемо. На сличан начин на који су *анонимни и сигурни* посетиоци који су били део амбијенталног перформанса КУТ.И.ЈА.

Намеће ми се питање, може ли читава моћ овог *хибридног предмета – екрана*, стати у једну (људску) сузу? Да ли би електрична, струјна кола издржала ту врсту додира и шта би након тог *додира* остало?

У сваком случају, предмети не постављају питања; и докле год постоји ова стихија, њихов одраз је загарантован у облици путника-повратника, или у облику сна, јер сан је верност склопљеног ока. То је она сигурност које је лишен људски род, мада смо и ми, такође, делимично – вода.

Ако бисмо свет одредили као жанр, његов главни стилски поступак био би, без икакве сумње, вода. Што није тако, разлог је или што Свемогући изгледа, нема баш много алтернатива, или зато што сама мисао у свом кретању подражава воду. Као и рукопис, као и доживљај, као крв.

Ако смо ми, заиста, делимично синоним воде, која је, опет, потпуни синоним времена, онда наша осећања према том граду улепшавају будућност, дају свој обол том Јадрану или Антлантику времена, које ће чувати наше одразе и онда када нас одавно више не буде. Од тих одраза ће време, боље него без њих, као од искрзаних цртежа сепијом, умети можда да састави, по принципу колажа, верзију будућности. У том смислу, сви смо ми Венецијанци по опредељењу, док тамо, на свом Јадрану или Атлантику, или Балтику, време - *alias* вода –

⁹³ Види НАРЦИСОВО ОГЛЕДАЛО, Милотијевић, Бранислав. (2011). *Подељен екран*. Београд: Филмски центар Србије стр. 53

везе или тка од наших одраза (што представљају љубав према томе месту) непоновљиве шаре, баш као усахле старице, у црном, на овдашњим острвима, вечно нагнуте над свој, за очи погубан ручни рад. Оне, додуше, већ у педесетим годинама губе вид или разум, али их смењују кћери и унуке. Међу женама рибара за парке ће се увек наћи слободно радно место.

Да поновим: воде се изједначава са временом и снбдева лепоту својим двојником. Пошто смо део воде, ми служимо лепоти на исти начин. Док глача воду, овај град побољшава изглед времена, улепшава будућност. У томе се и састоји његова улога у васиони. Зато што град мирује, а ми смо у кретању. Суза је доказ за то. Јер ми одлазимо, а лепота остаје. Зато што смо ми окренути ка будућности, а лепота представља вечиту садашњост. Суза је покушај да се не иде, да човек остане, да се слије са градом. Али то је против правила. Суза је корак назад, данак који будућност плаћа прошлости. Или је она можда резултат одузимања већег од мањег: лепоте од човека. А човек трага за љубављу, јер је његова љубав, такође, већа од њега самог.

Водени жиг Јосиф Бродски

4.5 КУТ.И.ЈА: Агора

КУТ.И.ЈА као имагинарна агора, место сусрета, у којем могу да сретнем ауторе и ауторке, пријатеље, оца, мајку, брата којег нисам стигла да упознам и додирнем, људе блиске, учитеље, живе и умрле, пролазнике, оне који ме инспиришу и радују, оне које волим и оне којих се плашим. Све оне који су на мене имали дубок утицај и који сада настањују углове *кутије* у којима могу да остварим имагинарни додир и комуникацију, како бих наставила даље својим путем.

На тој агори, док *лутам* међу свим тим фигурама, (животним) пролазницима, издвојила бих једну фасцинатну жену, чији сам рад упознала на студијама Вишемедијске уметности. Утисак који су њена дела оставила на мене представљају метафоричку пројекцију, тела пројекта КУТ.И.ЈА. И као да седи у хладу, испод колонаде стубова, има плаву хаљину и свилени шал, гледа, челичним погледом; немилосрдно, не због грубости,

већ због горуће вере у просторе које креира. Свила је мека, танана као паучина, око врата од мермера Луиз Буржуа (Louise Bourgeois).

На који начин приступити макар и делимичном сагледавању тако раскошне уметничке праксе као што је то опус Луиз Буржуа? Једино логично решење је учинити то бескомпромисно и лично, на исти начин на који је она развијала сопствену поетику. У овом одељку реферисаћу на њену биографију, иако до сада нисам била присталица мишљења да биографија треба да буде фундамент за промишљање и тумачење уметничке праксе одређеног аутора. Са Луиз Буржуа ова позиција се намеће као тачна и исправна. Такође, из њеног животописа, указаћу на оне догађаје и околности за које ја осећам и мислим да су имале утицај и директно се рефлектовале на њено стваралаштво. Близак ми је начин на који је креирала и екстернализовала своје унутрашње просторе, начин на који је третирала радозналост и не/намерну бруталност посетиоца који жели да доживи и *конзумира* њено дело, и њен позив посматрачу/посетиоцу у ту паукову мрежу у којој испреда најделикатније поетске нити.

Када сам први пут погледала документарни филм *Louise Bourgeois: the Spider, the Mistress and the Tangerine* (2008). редитељског двојца Marion Cajri i Amei Wallach, у првом тренутку била сам затечена, преплављена снажном емоцијом искреног дивљења и блискости. Храброст да се читавог живота надвија над мрачни зденац свога бића из којег затим извлачи теме и начин на који их интерпретира, крхкост и отпорност паучине којом ова уметница испреда своју поетику потпуно су ме обузели. Догодила се тренутна идентификација и пројекција, безбрижно попут муве у мрежи, препуштала сам се упознавању са животом и делом Луиз Буржуа. За мене, из више разлога фаталан сусрет. Има нас толико који смо фасцинирани и уплетени у Луизине нити. Пауку је свеједно.

Ово су моји разлози и везе које су се исткале:

Као прво, моје тајно име, оно из којег сам именована у Љубинку је Луиза. Моја прабака, девојка из класичне бечке буржуаске породице, заљубила се у младог и наочитог студента из Србије и решила да побегне са њим у дивљу и узбудљиву провинцију царства. Недуго затим се покрштава, преузима православље и именује се Љубинка. Остатак њеног живота, као оне *друге* није тема овог излагања. Оно што ми је оставила у аманет је осећај

обескорењености, *другости*, који се плео и уплитао у моје породично стабло, како са очеве тако и са мајчине стране. Осећај неспоразума, нелагодности, неприпадања, потиснутог беса и наравно, жеље за прихватањем. Загонетни осмех Луиз Буржуа који крије кржаве зубе, деловао ми је пријатно познат.

Други сегмент ја та константна рана која флисира. Луиза као Ауто-Прометеј. Неговање те ране из које насатју дела. Бол и сатисфакција. Трагични и нерешиви проблем са оцем који је никада заиста није прихватио, та надирућа бол (Мајка) и раздирући бес (Отац), немоћ потреба да се допадне у исто време. Конрадикторна осећања која је преплављују. Тако да мора да ломи ствари - скулптуре. Сатисфакција је краткотрајна. Несигурност је вечна. Осећај одбачености који се рефлектује у свему, у капи кише, у зраку сунца, у осмеху сина. Потреба да се превазиђе сопствена слабост која води у некакав лични аскетизам. Отац. Отац. Отац. Нисам крива. Нисам крива. Крива сам.

Прихватање мајке тек накнадно. Сагледавање у којој мери је спој и једног и другог и мајке и оца; њен однос према сопственом мајчинству; и константна позиција детета, коју конструише и деконструише кроз своју уметничку праксу.

И на концу, серија Луизиних инсталација *Собе*, њен кабинет чудеса (*Wunderkammer*) и предлог мог докторског уметничког рада *Кут.и.ја*, који има веома сличан методолошки приступ - реконструкцију и предметљивање сећања. Предмети и симболи које сам често користила у досадашњем раду и уметничком поступку: огледало, кревет, крв, ткање, нити, пресецање, оквир, рана, рам, и сада – кутија и у њој ја.

Због те моје, очигледне пројекције на дело Луиз Буржуа, у наставку ћу је ословљаваћу именом, а не како би требало – презименом. Луиз Буржуа (Louise Josephine Bourgeois), рођена је од Јозефине и Луиса Буржуа, као друго од троје деце. Била је то добростојећа буржуаска породица, која је у периоду бел епока (*BelleEpoque*) водила веома успешан посао везан за рестаурацију и галеријску продају средњовековних и ренесансних таписерија. Прва занимљивост већ у овом исказу лежи у чињеници да је Луиза такозвано средње дете, за које се често сматра да носи специфичну психолошку неуравнотеженост, и константну потребу за пажњом коју му одузима дете првенац, а са друге стране најмлађе дете. У позицији између њих двоје, Луиза их *брише* у свом (аутобиографском) раду.

Однос *дете-мајка-отац*, као центарлан наративна нит у њеном опусу, постављен је у свим могућим релацијама, приказан на рајзличитије начине и у различитим медијима, који се преплићу у спиралу, али готово увек у форми тог *светог тројства*.

Друга занимљивост, везна је за њено име – које је управо спој имена њених родитеља, очево име као прво, мајчино име друго, скривено, иницијал, сведено на слово. Луизин рад ће ураво то и рефлектовати – амалгамски спој Луиса и Јозефине. Навећи део њеног стваралаштва односио се на *деконструкцију* и поновну *конструкцију*⁹⁴ фигуре оца, да би последњих деценија уметничиног живота појавила сада већ култна скулптура паука: ткаље, њене снажне и крхке, тихе и непедвидиве мајке. Мотив који се појавио на самом почетку каријере, као низ скица на папиру, у том *спиралном кретању* како Луиз назива живот, враћа јој се на концу као гигантски, челични паук са мермерним јајима, доноси јој тако жељено глобално признање и поштовање. Луиза је доживела гигантски успех за којим је чезнула. Али та чезња, као и савка друга није јој донела сатисфакцију, која би разрешила трауму насталу почетком њеног живота.

Горепоменути троугао у њеној породици имао је далеко мрачније и драматичније значење – трећа особа заправо је била млада жена, њихова гувернанта, која је десет година радила у породици Буржуа, а која је заправо била очева љубавница. О патолошким размерама које су тињале у динамици тих породичних односа написано је више студија, оно што можемо видети на фотографијама из њеног детињстава је релативна сличност љубавнице и мале Луизе. Бес који је требало потискивати и трпети уљеза, чезнути за мрвицама очеве пажње, амбивалентни однос према мајци која није умела да се избори са мужевљевим неверством и прихватала улогу жртве, посебно што је била инвалид и највероватније се осећала непривлачно и недовољно женом. С друге стране, очева хиперсексуалност. Ласцивност коју није разумела, али је осећала на породичним ручковима на којима је отац љуштио кору мантарине у облику људске фигуре.

⁹⁴ Термин којим сама ауторка реферише однос према сопственом опусу у истоименој књизи (прим. прев.) Bourgeois, Luise. (1998). *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father: Writings and Interviews*. London: Violette Editions

Први сексуални чин који је Луиза видела као девојчица, био је везан за њену старију сестру која се у том тренутку бранила и није желела да има односе са својим младићем јер је имала циклус, дакле стид и младалачка жеља, *буђење пролећа*⁹⁵ у кући Буржуа. За малу Луиз тај чин који се одигравао пред њом, деловао је као убиство, агресија, секс, крв, Ерос и Танатос уплетени у мрежу. Али, мала девица Луиза која је шпијунирала у том тренутку, била је далеко од невине, она сама је често, док би уз мајку испирала боју са тканина у оближњој реци, и причвршћивала петље и чворове на потки таписерије, замишљала да завија и ломи врат мајчине супарнице, очеве љубавнице, све у тим спиралним покретима, пуним контроле и ослобађања, како је дефинисала неколико деценија касније свој однос према мотиву спирале. Контрола, у спољњем свету, *спојити, закрпити*, савршено учврстити потку на таписерији, импресионирати родитеље, а на сеновитој страни личности, чин ослобађања и контроле у исто време, отпустити и задржати, док везује чворове и затеже их. У скривеним фантазијама мале Лујизе све снажније букти оргазмичка деструкција.

Велики рат (Први светски рат), *рањава* Луизу на један специфичан начин. Први пут, суочава се са рањивошћу сопственог оца, којег су мајка и она ишле да посете у војној болници. Та слика измученог и немоћног оца дубоко јој се урезала у биће. Са друге стране мајка, која је интензивно добијала нападе панике и хистерије, преплашена за живот свог супуга, све више се дистанцирала од деце. Изненадна свест о крхкости својих родтеља, као и нестабилности света у којем живи, унело је дубоку анксиозност у Луизину личност. Осећај онтолошке усамљености увалчи јој се под кожу. Тло под њеним ногама почело је да се измиче.

Након хорора Великог рата, Луизин дар за цртање, препознат је у породици, али у његовом најпрактичнијем, лукративном облику. Родитељи је исписују из школе, иако је била један од најбољих ђака, како би помагала у породичном послу. Поново незадовољство и бес који треба потискивати и уткати у тканине за продају. Ипак, успева да упише студије филозофије, математички одсек. Та врста структуре у размишљању

⁹⁵ Реферишем на истоимену драму – *Буђење пролећа*, Франка Ведекинда (Frank Wedekind), немачког драмског писца, чија дела критикују бужуаско друштво свога доба, које ће врхунац критике доживети у делима Бертолда Брехта и његовом епском театру, Ведекинда сматрају и за једног од зачетника експресионизма.

свакако ће утицати на њен опус. Након смрти мајке, осећа се потпуно изгубљено. У оцу није могла да пронађе уточиште, ослоноц нити разјашњење позиције у којој је. Утеху проналази у бављењу уметношћу, тај период окарактерисала је касније као тренутак када је *побегла од куће*, буквално и метафорички.

Луиза постаје активна чланица уметничке сцене Париза у то иконично време пред Други светски рат. Често је била једина *равноправна*⁹⁶ жена за столом за којем су седели сви најцењенији уметници тога доба. Марсела Дишана сматрала је за неку врсту очинске фигуре у уметности, њен рад *Собе* често се доводе у везу са њим. У том периоду уз многе слике и цртеже, почиње да развија тродимензионални рад. Способна и одлучна, отвара малу галерију у којој упознаје свог будућег мужа Роберта Голдвотера (Robert Goldwater), историачара уметности који је специјализовао афричку уметност. Опрљени почетком Другог светског рата, одлазе за Њујорк.

Луиза постаје мигранткиња. Ствараће на страном језику, језику њене тројице синова које ће добити у браку са Робертом. У периоду четрдесетих и педесетих година, док подиже децу, Луиза остварује једну самосталну и више групних изложби на којима излаже са америчким уметницима међу којима издваја Марка Ротка (Mark Rothko) и прикључује се Америчкој групи апстрактног експресионизма, у којем Луиза, као аутохтона представница француске егзистенцијалистичке филозофије, постаје цењена унутар њујоршке групе⁹⁷, такође, присуство њеног супруга, угледног научника омогућио

⁹⁶ Како је сама наводила, није била ничија љубавница нити *муза*, већ активна чланица, ипак сама себи је често укидала ту позицију равноправности, због дубоке психолошке несигурности, коју је маскирала амбивалентним понашањем, сменом субмисивног и доминантног понашања. Ову врсту ауторепресије доживљавале су идоживљавају многе жене које заузимају (доминантн, маскулини) простор моћи. (прим. прев.)

⁹⁷ У теоријском смислу, за настанак апстрактног експресионизма је значајно: (1) изучавање и утицаји примитивних уметности ваневропских култура, посебно америчких Индијанаца (тотеми, маске, декоративне космологијске шаре); надреалистичка поетика Андре Бретона, Фројдова психоанализа (несвесно) и Јунгова теорија архетипа (колективно несвесно универзални симболи); (3) утицаји француске егзистенцијалистичке филозофије која говори о људској индивидуалној драми живљења (усамљеност бескоћство, депресије). Апстрактни експресионизам обележава суочење индивидуалног проживљавања људске драме и амбиција за стварањем великог херојског гестуалног знака који ће обележити модерну епоху. Шуваковић, Мишко. (1999). *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950*. Београд-Нови Сад: Прометеј. 42

joј је несметани развој на америчком тлу. На крову породичног стана у Њујорку, *ничу*, Луизине апстрактне скулптуре у дрвету, димензија сличним људској фигури које уметница назива *Personages*. Те *личности*, меланхолични је ехо недостајања људи које је оставила у домовини, али недвосмислен је и утицај, (можда и несвесни?) њеног супруга и његовог рада на пољу афричке уметности. Скулптуре из те фазе, захтевају телесно присуство публике. Тај феномен присуства (тела у односу на архитектуру) окупираће Луизу током читавог њеног уметничког живота.

Након очеве смрти 1951. године, Луиза упада у тешку депресију и почиње да пати од агорафобије, у том периоду започиње психотерапију која ће бити саставни део њеног живота наредних тридесет година. Напушта релативно ригидне скулптуре *Personages*, и из физичког простора, почиње да осваја психички. Скулптуре постају значајно мањих димензија, биоморфне форме (шупљине и фалусни облици, спојени флуидно али на неочекиване начине) скулптуре су које на комуницирају са подсвешћу посматрача. Иако 50-их, 60-их и 70-их година није била у првим линијама уметничке сцене, њено присуство било је веома значајно. Наступи беса и љубоморе због тог *склањања у страну*, постају кинетичка енергија за нове фазе у стваралаштву.

Још једна смрт утиче на промену правца у њеном стваралаштву, а то је одлазак њеног супруга Роберта 1973. године. Наредну деценију, ради и држи предавања, све више осећајући се изоловано од света. То је заправо био период акумулације који доноси неминовну промену у артикулацији њених потоњих дела. На изванредан начин то се рефлектује у њеном приступању феминистичком покрету, али то је више била једнострана љубав, у којој су феминисткиње пронашле политички и идеолошки наратив у Луизином делу, са друге стране, њено уметничко стваралаштво било је изван, изнад и испод сваке врсте наратива и *изама*. Почетком осамдесетих, у МОМА-и се одржава ретроспекција њеног дела, и Луиз Буржуа постаје прва жена уметница која има ретроспекцију у тој еминентној уметничкој установи.

Након тридесет година психоанализе, крајем осамдесетих година, Луиза започиње

рад на *Собама*, серији инсталација, *челичних кавеза*, наративно и симболички комплексних редимејд скулптура, које су биле сачињене од отпадног грађевинског материјала (*одбачене столарије*- врата, прозорска окна, жица, као и делови (крхотине) сопствених скулптура, система огледала. Серија Луизиних кабинета чудеса (*Wunderkammer*), које на симболични начин оживљавају Луизин унутарњи свет, њено детињство и унутар њега *крваву и пулсирајућу* трауму.

У деветој деценији живота, средином деведесетих година, изашавши из соба свог детињстваобојеног *црвеном сенком* њеног Оца, Луиза се враћа *меканом* раду на текстилу, хаљинама и одећи своје мајке. Почиње да везе цитате из дневничких белешки, прави *меке скулптуре*, кроз ткање и шивење, Луиза отвара дуго потискивани, никад примарни простор Мајке.

У осамдесетипрвој години, старица-девојчица представља Сједињене Америчке Државе на Бијеналу у Венецији, излаже у ТАТЕ Modern галерији постављајући своју гигантску фигуру паука – *Мамап* 1999. године. У годинама које следе, читава породица паукова населиће галеријске просторе и отворене градске просторе широм света. Колико год њен опус везивали за надреализам и минимализам, доминантни наратив Луиз Буржуа није везан за концепте. Он је дубоко лични израз у којем је уметница изналазила начин материјализације у свим медијима који су јој били приступачни.

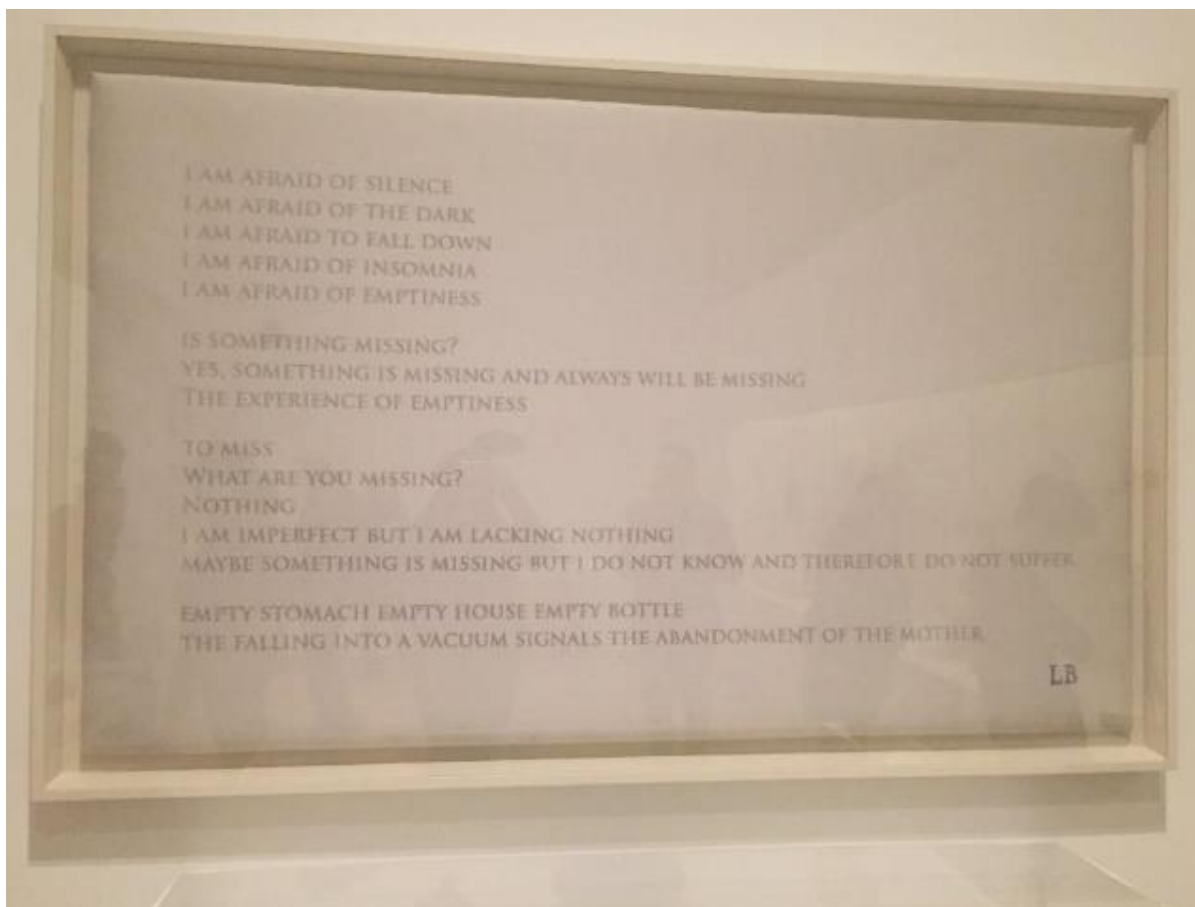
Њене дневничке белешке и поезија континуит је израза који је спроводила читавог живота и које су можда и неправедно у субмисивном положају у односу на њен *ликовни израз*. У овом раду, управо ћу акцентовати овај често запостављен сегмент уметничког израза Луиз Буржуа.

*I LOVE LANGUAGE... YOU CAN STAND ANYTHING IF YOU WRITE IT DOWN...
WORDSPUT IN A CONNECTION CAN OPEN UP A NEW RELATIONS... A NEW VIEW
OF THINGS.*

L.B.

Доста рано у својој каријери Луиз је наравила портфолио под називом *Нестао је у потпуној тишини* (прим. прев.) *He Disappeared into Complete Silence*, комбинујући поетски текст са графикама. И у каснијем раду, текст веома често постаје део самог рада, инсталације или цртежа, који га дефинише, појашњава, упућује нас на који начин да усмеримо сопствену оптику. Те сентенце су често дидактичког ауто/иронијског типа, понекад веома духовите моралне поуке. Без лажне претенциозности, само окамењене или у случају Луизине последње фазе, *уткане* мисли о животу и човеку (ње саме) у свету.

Пример свега горе наведеног, (сажето минималистичким поступком), рефлектује се у делу *I am afraid, Бојим се* (прим. прев.) које је изложено годину дана пре њене смрти. Да ли је случајно што се вратила таписерији пред конач свог живота? Верујем да није.



I am afraid
(2009)

Једина илустрација коју прилажем је горе поменута млечно бела таписерија. Она на неки начин обједињује поетику ове велике уметнице. Од сагелдавања страха, (Оца), позиционирања, каталогизације и интроспекције (Себе), и вежења, млечно беле тканине и сагледавање ултимативне празнине вакуума (Мајка). *Свето тројство* се поново успоставља.

Дело у којем је исткала листу, (попут Умберта Ека и његових бесконачних спискова), у којој описује своје страхове и ауто-рефлексију на њих. У њој можемо да ишчитамо Луизин отклон који настаје док везе речи и њихова значења у тканину. Стархови се нижу и упредају. Страх од тишине, мрака, пада, инсомније, празнине. Спирала тема које је окупирају током читавог живота и обележавају њен уметнички опус. Луиза је била компулсивни састављач различитих спискова, отуда вероватно и њена пасија према речницима и енциклопедијама, поредак ствари који носи значење, потреба да се уреди хаос, који ако није *увезан* води у деструкцију. Они пружају осећај пуноће и довршености, свега онога за чим је чезнула.

Имајући неутаживу жељу за контактом са самом собом, Луиза је водила три врсте дневничких белешки, овај податак такође, веома речито говори о њеној личности: писани, сниман диктафоном и осликани, тај дневник у сликама за њу је како сама наводи имао навећи значај. Моје мишљење да су писани и снимани били интимнији, у њима је рашчлаљивала (математичке) проблеме свог живота. Водећи троструки дневник, њена кућа (она) била је уредна. Ред се успостављао да би недуго затим био разрушен у парам-парчад. И тако, спирално у круг. У круг.

Када бисмо разматавали клупко које је њен живот, под прстима би нам била нит стаклене вуне, која реже кожу, нит стаха од везивања, старха од напуштања, упредена неутажива жеља за прихватањем, потпуним урањањем и прожимањем са *другим*, насупротив невидљивости и одбацивању, *ломљењу и пресецању* веза. Нит би се кидала сама од себе и морали бисмо да је спајамо, чворовима, разматавајући и поново навијајући у клупко, у спиралу. Меку и оштру истовремено. Све су то отворене и скривене нити које су се уткале у таписерију звану Луиз Буржуа. Парке су прекинуле њену животну нит 2010. у њеној деведесет осмој години. Њен уметнички живот наставља да траје. Из мермерних јаја пулсира вечни живот.



5. МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА

5.1 Истраживачке методе и радна структура

Истраживачке методе су начелно дефинисане, али следећи природу самог докторског уметничког пројекта, остају отворене и склоне су промени у зависности од даљег развоја структуре пројекта у будућности; преиспитивањем самог контекста рада, редукцијом или проширивањем садржаја као и новим просторима у којим се надам да ће пројекат наставити да се излаже, комуницира са посетиоцима и развија се. Из овога произилази и да су у иницијалној поставци методи били организовани на начин да иницирају даљи истраживачки процес.

Истраживање је замишљено као путовање у средиште себе, у унутрашњост Wunderkammer-а, који позива на ауторефлексију, преузимање сопственог опуса као ресурса за даљи ток развоја пројекта, и која је у класичном методолошком приступу био најближи дескриптивној методи - студији случаја. Преузимањем образаца научних метода, интенција ми је била да их интерпретирам као уметничке и интердисциплинарне. Првенствено теоријску методу рада, истраживање и анализу релевантне стручне литературе, компаративну анализу текстова наведених аутора, која постају ресурси за даљу интерпретацију, цитатност и колаж. Усвајајући трдиционалне методолошке протоколе, ближа сам хибридном приступу тумачења, у којем сам радни концепт одредила према *путујућим концептима хуманистике* (енг. *travelling concepts in humanities*), у којима се концепти не посматрају као фиксне и непромењиве, већ као флексибилне варијабле.

Сваки концепт се састоји из делова и дефинисан је њима. При том, не постоје концепти су мултиплицети. У сваком концепту постоје обично делићи или компоненте које долазе из других концепата које су у кореспонденцији са другим проблемима и претпостављају друге планове.⁹⁸ (15)

Аналитичку методу рада која ће допринети рашчлањивању целина и саставних елемената докторског уметничког пројекта које сам овом приликом одабрала за ткиво теоријског и поетичког оквира. Процес одабира и редукције унутар целина био је изазован, са једне стране теоријско поетски оквир у којем сам приступила теми хибридности и брисања граница везаних за феномене идентитета, памћња и простора. Затим деконструкција феномена КУТ.И.ЈА у којем сам издвојила асоцијативне сегменте везане за овај уметнички пројекат, КУТ.И.ЈА: Хибрид; Кабинет чидеса (Wunderkammer); Скулптура; Екран; Агора.

Синтетичком методом идеја ми је да градим миксмедијску архитектуру простора текста којим ћу добити разноврсна значењска преплитања наслојавањем поетичких композиција, литерарним цитатима, ауторским текстовима – рефлексјама, у циљу предаха, малих одморишта која могу и не морају да буду својеврсне чворна места⁹⁹ од којих мисао може да оде у другом правцу, нудећи читаоцу могућност *луталаштва* у оквиру пројекта, а која ће довести до креирања нове, сложеније и духовитије наративне потке.

Апстракцијом и конкретизацијом издвојених целина (текста, видео матерјала, звука, перформанса) идеја и циљ је да се добије континуитет у наративу докторског уметничког пројекта.

Компаративном методом, односно, упоређивањем и посматрањем сличности и различитости између датих просторних и временских делова (1.настанка идеје; 2. развоја концепта; 3. реализације изложбе; и 4. теоријско поетске евалуације), стиче се критички увид у целину, који ми даје могућност освешћивања нових сегмената и слојева за даље манипулације вишемедијским садржајем и његовим евентуалним контекстом, како у будућој поставци изложбе, тако и у уређивању писаног дела рада и његовој евентуалној публикацији.

⁹⁸ Deleuze, Gilles. (1995).(trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell). *What is Philosophy?*. New York: Columbia University Press

⁹⁹ Чворно место или драмски чвор (*Plot point*), драматуршки термин, којим се означава догађај који судбински утиче на даљи ток заплета, најчешће мењајући правац самог заплета (прим. прев.)



6. АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА

Ово поглавље запис је о путовању кроз пројекат КУТ.И.ЈА. Луталаштву кроз бесконачне просторе базена / галерије и у исти мах, прецизном дефинисању његових димензија у времену, у реалном као и виртуелном простору.

6.1 Синегдоха: базен

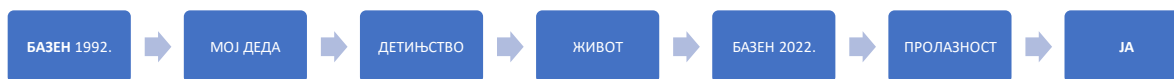
Као иницијални објекат користила сам приватни бетонски базен, који је у склопу дворишта куће у којој је живео мој деда и којег је он сазидао. Асоцијација на нешто дубоко субјективно, лично, интимно јесте сећање на летње распусте проведене на дедином базену у Словенији, осећај радости и усхићења пред животом који сам тада почела да освешћујем. Сећање на то двориште (и у њему базен), *рајски врт* у којем је деда био *власник патријалхалних пракси*, али и *пионир у буржоаском освешћењу* своје пролетерске породице. Бетонски базен изграђен је почетком деведесетих година прошлог века, са јасном функцијом да разгали, освежи и радује чланове породице и њихове пријатеље, тако тај базен постаје гранични простор - колико приватан и *унутрашњи*, толико јаван и *спољашњи*.

У периоду када је обављао своју примарну, утилитарну функцију имао је кохезивно дејство на читву распарчану породицу и одликовао се доминантно приватним контекстом, док је са друге стране представљао својеврсни јавни простор – место на којем су се окупљала деца из улице, екипа чији сам била део, која су често током летњих распуста ту долазила на купање. То је доба распада Југославије, време ратова, и крвавих граница. Време у којем сам одрастала. Базен, кућа и део мојих најближих били су на једном крају земље у

којој смо до скоро сви заједно живели. Изненада, они су остали у Словенији, а ми смо остали у Београду. Одласци су постали ретки и мучни, а граничари на државним границама детаљни и неповерљиви. Зато су сусрети постали драгоцени. А најдраже место окупљања било је поред базена. То је било место снова. Посебно током ноћних купања и гледања у звезде. Готово увек би се догађало да дођемо у августу, баш када рој Персеида пролази поред Земље. Базен ноћу, звезде падалице и небо пуно жеља. Звезде су деловале тако близу, тако лако освојиве. Деда и ја смо управо на том месту, у том делу дворишта имали најзначајније разговоре, некакве наше мале ритуале. Делила сам са њим своје мисли и животне планове, а он своје приче које би имале дискретну поуку. Тада су ми биле досадне, данас их се сећам. Био је то простор слободе.

Три деценије након тих догађаја, суочена са дедином неминовном смрћу и нашим дефинитивним растанком, читала сам *Тибетанску књигу живота и смрти*, Согјал Римпончеа (Sogyal Rimponche) и у њеном садржају откривалаа моделе превазилажења боли и туге за одлазећим. Последњи пут када сам га видела било је његово тело у најлонској, хигијенској врећи коју су односили радници погребног предузећа у белим, филцаним рукавицама. Комби је био паркиран тик поред празног базена. Они су отишли, двориште је остало празно. Без човека који га је својим рукама направио и одржавао, да би га употребљавао, базен постаје изложен Природи и постаје – неупотребљив. У тренутку када губи своју примарну функцију тај базен добија *друго* значење, симболичко значење, у овом случају, синегдохско:

Његова кодификација је лична и једноставна:



БАЗЕН = ЈА

Базен постајем ја (сама) - ја сам (као) базен.

Мртви базен, постаје сведошанство бесконачности и пролазности живота.



Расте базен, фотографија, приватна архива (2019.)

... Кроз нас одлећу

Птице у тишини. О, ја, који желим да порастем,

Ја гледам напоље, и дрво у мени расте.

Р.М. Рилке

Тај мали, приватни базен, сувог, напуклог дна, ољуштене фарбе, са рагадама на бетонским зидовима, испуњава се различитим значењима која им додељујем, постаје базен сећања, препуштен трансформацијском току. Простор базена и његова *рана* су својеврсни *фрејминг*, оптика за нови вид посматрања и учитавања различитих просторних, временских, културолошких и интимних наратива.

Ефемеран, као и сећање само, као и моја жеља и намера да га окаменим и учиним вечним; његове ивице постају порозне, његове димензије се увећавају геометријском прогресијом. Он заузима простор мог бића. У њега могу складиштим шта хоћу, ако

пожелим. Он постаје моја тајна, моја *шкриња*. Башлар у трећем поглављу *Поетике простора*, указује на дејство тајног и скривеног, које непрекидно иде од бића које крије до бића које се крије. Сандуче је скровиште предмета. А сањар се одједном и сам налази у скровишту своје тајне. Хтео би да га отвори. И себе да отвори. (Башлар 97)

Базен више није празан, иако наизглед јесте, он више није енvelope која обухвата радњу, *он* постаје протагониста, постаје субјект, испуњен садржајем који му додељујем и који ће са друге стране, публика у њега учитати; постаје *пејзаж*, отворен да се посматра унутрашњим погледом у којем посматрач у њега читава своје инхерентно значење. Његова симболика на тај начин постаје промењива.

Путујући кроз Башларове просторе, излажући своје *приватно*, истражујући интимност човека, и интимност материје, неминовност промене и суочавање са сталношћу несталног, жеља ми је била да зароним у тај већ имагинарни, од рација сакривени базен, у сву флуидност његовог садржаја и значења у односу на време и људе који га додирују. Спајајући два простора: онај са њима, на том несту - тада и овај у галерији – сада. Хиљаду деветсто деведесет друге године, та рањива девојчица изложена је погледу камере, према којој има амбивалентан однос, жели да се покаже, радознала је, коју је у исто време и стид и страх. Они се проводе на безену док је *доле* рат. Тачно тридесет година касније, две хиљаде двадесет друге, мање рањива жена излаже учеснике погледу камере, док у исто време себе излаже њима. Жели да укаже на амбивалентни однос који имамо према изложености - жељу за показивањем, препознавањем које може донети и стид и страх. У тај *неизрециви* простор, уводи учеснике, нудећи контакт, позивајући на поверење и додир. Они се проводе у галерији док је *горе* рат.

Док износим своје *приватно*, ја се у ствари излажем највише: не због опасности од *скандала*, него зато што тада представљам своје имагинарно у најјачој конзистентности; а имагинарно је заправо оно где други држе кормило: оно није заштићено никаквим преокретањем или вађењем. Међутим, *приватно* се мења зависно од *doxe* којој се обраћамо: ако је то *doxa* деснице (буржуазије или малограђанства: установе, закони штампа), сексуално је оно што се излаже највише. Но, ако је то *doxa* левице, излагање сексуалног ништа не прекорачује: *приватно* су овде залудни послови, трагови буржуаске идеологије о којима се субјект проверава: окренут ка тој *doxi*, ја сам мање изложен објављујући неку кварност него исказујући укус: страст, пријатељство, нежност, сентименталност и задовољство писања

постају тада простим структуралним премештањем *неизрециви* изрази: противречећи ономе што може бити речено, ономе што се очекује од вас да кажете, али бисте ви заправо – као глас имагинарног – хтели да можете рећи *непосредно* (без посредовања).¹⁰⁰



6.2 ФАЗЕ У ПРОЦЕСУ РАДА

Рад на освешћивању, формирању и артикулацији овог докторског уметничког пројекта, у начелу је прошао кроз пет фаза:

1. настанак идеје
2. развој концепта
3. техничко извођење
4. реализација изложбе
5. теоријско поетске евалуације

Идеја за овај пројекат текла је као река понорница, готово од самог уписа на докторске уметничке студије Вишемедијске уметности. Наравно, у том периоду нисам могла да је препознам, посебно што сам тада сматрала да већ имам идеју коју ћу да развијам за завршни рад; био је то делимично развијен пројекат који сам *донела* на студије, временско-просторни хибрид мојих драматуршких антиципацја везаних за постмеморију и детињство као дискурс савременог стваралаштва. Међутим, током студирања и израде испитних радова, уочила сам једну несвесну матрицу која се понављала у различитој форми, (сходно испитним задацима), и све јасније сам увиђала да постоје одређени заједнички

¹⁰⁰ Bart, Rolan. (1992).(prev. Miodrag Radović). *Rolan Bart po Rolanu Bartu*. Novi Sad: Svetovi (96)

именитељи на фону одабира тема, лајтмотива унутар радова, атмосфере, објеката, простора (...)

Ово су неки од њих, који су остали на површини свесног и којих се сећам: меланхолија; опна / рана; вода; улазак и путовање посматрача кроз простор; пенетрација; текст као предмет; не/вољна интер-акција посматрача и самог дела; скулптура која се додирује; моје тело; унутрашњи органи, делови тела; геометријска тела: квадар, коцка; изазивање шока, језе, стида или барем непријатности; кретање; корачање кроз видео рад, враћање уназад, убрзавање; откриће Путнице¹⁰¹; екстернализација унутрашњег; по могућству - духовитост.

6.2.1 Настанак идеје

Пут који започиње онај ко одлучи да у њега¹⁰² уђе, и да га целог прође (уз опасност да се ту изгуби и остане ту заробљен све до своје смрти) тражећи, уз помоћ своје интелигенције, неки начин да одатле изађе, мало је игра, а мало искушеничко искуство. Лутање путника који је уједно зачуђен и збуњен, пун сумњи, и који се често враћа назад, већ пређеним путем, личи на вртоглави плес, а нацрт лавиринта представља кореографију која одређује путање што их играчи следе. Траг који кривудаваим покретима играчи цртају постаје *границна линија*, линија која јасно раздваја спољашњи од унутрашњег простора (арена, место сукоба). (Занини 112)

Пут од освешћивања до финализације концепта, био је мукотрпан и узбудљив у исто време. Прошла сам кроз неколико фаза у оквиру којих сам долазила до нових и често неочекиваних помака. Био је то динамичан период у којем сам започела са прикупљањем ресурса који ће ми у каснијим фазама омогућити релализацију пројекта. Под ресурсима сам подразумевала не само литературу која ме интригира, или проучавање радова других аутора чији ми је сензибилитет и промишљање блиско, већ сам започела са једном новом и до тада

¹⁰¹ Путница је виртуелна јунакиња коју сам изгардила у оквиру предмета Дигитални перформанс код професора др Александра Дунђеровића и др ум. Ивана Правдића и која је *путовала* кроз различите радове, верујем да ће наставити своје *путовање* (виртуелним) светом. Опширније о томе у Прилогу 8.1 Експликација ауторског дигиталног перформанса *How to get to Agora, if you have an agarophobia?* (прим. прев.)

¹⁰² Занини говори о феномену лавиринта, који ми делује као прикладна метафора за моје путовање од постављања идеје, развоја концепта до његове финализације. Али КУТ.И.ЈА је још увек отворена, и даље сам путница. (прим. прев.)

непознатом праксом, изучавања себе¹⁰³ као ресурс за даље креирање. Наравно, да је у свакој креативној пракси, тај аспект пожељан, ако не и неопходан, и свакако да сам у свом досадашњем професионалном животу користила и користим све капацитете којим располажем у процесу писања сценарија или драме, као и у академском раду са студентима; али овакав вид *употребе саме себе*, нисам искусила¹⁰⁴.

Користити потпуно нова изражајна средства како бих артикулисала и спровела у дело идеју пројекта, био је апсолутни искорак у односу на мој досадашњи професионални рад. Излазак из зоне комфора, прелажење границе. Идеја о изласку из познатих оквира, (унутрашњег ка спољашњем), навела ме је на два феномена који су ме заинтригирали:

- Преиспитивање *унутрашњег, интимног садржаја*¹⁰⁵ који нас одваја од свих других, док је у исто време заједнички за све људе;
- Кретање као физичка појава, коју сам започела симболички и метафорички, (поетски) да контекстуализујем¹⁰⁶.

У почетној фази ово сагледавање и преиспитивање унутрашњих пејзажа, називала сам Вишемедијски аутопортрет¹⁰⁷, по аналогији са феноменом аутопортрета у историји уметности, али и дедуктивног закључивања везаног за предходне теме својих ауторских дела и жеље за новим и другачијим видом креативне артикулације. Деконструкција *аутопортрета* константно ми се наметала идеја коју би требало да пратим.

Прихватајући тезу Иве Драшкић о третирању аутопортрета (и дословно је спроводећи у пројекту КУТ.И.ЈА) као *покушај поимања сопства помоћу импликације*

¹⁰³ своје унутрашње и спољашње биће, свој лични идентитет и своје јаство и на концу - своје тело (прим. прев).

¹⁰⁴ Ако не знам куда идем, барем да *знам од чега сам ја* која идем. (прим. прев.).

¹⁰⁵ Питање идентитета и сећања као једног од аспеката садржаја које сматрам релевантним за овај уметнички пројекат, сам у извесној мери приказала делу рада: Теоријски и поетички оквир. (прим. прев).

¹⁰⁶ Кретање кроз простор и кроз време; виртуелно; праволинијско, векторско, кружно, спирално; ходање, пливање, летење; кретање у месту: статични покрет – феномен који ми у својој парадоксалној основи, делује као некаква могућа истина или барем, перспектива позиције човека у односу на тај исти простор и време, на живот сам (прим. прев).

¹⁰⁷ Др. Ива Драшкић Вићановић, у свом есеју *Аутопортрет на обе стране картезијанског јаз*, упућује нас на филозофски значај аутопортрета: „артефакта који се третира као *rag excellence* его – документ, сведочанство самосвести. Аутопортрет је плод специфичног артифицијелног процеса који је уједно и самопрезентација и самокреација и самоиспитивање. То је и визуелна потрага за сопственим идентитетом и процес конституисања сопства. Таква врста стваралачког процеса чини аутора и субјектом и објектом визуелизације, те он чини један филозофски изузетно прегнантан напор – покушава да сагледа себе са обостране картезијанског јаз.“ Iva Draškić Vićanović. *Autoportret na obe strane kartezijanskog jaza*. Originalni naučni rad, Beograd: THEORIA 3. (87–98)

алтеритета, помоћу његовог визуелног очулотворења као телесности, као предмета¹⁰⁸. Ауторка износи закључак о аутопортрету као директном визуелном изразу херменаутике сопства. У прилог томе, разматра тезу Пола Рикера (Paul Ricoeur) који сматра да је без другости није могуће конституисање сопства и да *пут ка захватању и заокруживању сопства* *нужно води преко другости*.¹⁰⁹

Чињеница да *ја* са свим атрибутима *res cognitae*, који јој припадају, има и оспољење, телесност бачену у свет, *res extensa* и изложену сусрету и сукобу са другим телима, је толико збуњејућа да људски ум покушава да реши ову – слободно је можемо назвати – онтолошку забуну на сваком колосеку духовног простора којим располаже: научном, теолошком, филозофском, уметничком... Други аспект ове онтолошке забуне је чињеница да *ја* које доживљава себе захваљујући сопственом искуству свести, има могућност да себе сагледа – и визуелно представи – и као тело, дакле, *ја* има могућност да себе доживи и као субјекат и као објекат истовремено. Ова фасцинантна поцепаност на свест и тело, субјекат и објекат, могућност да се у истом тренутку стане и са ове и са оне стране картезијанског јазга је најзначајнији филозофски проблем аутопортрета.¹¹⁰

Као драматуршкиња, својим драмским делима и / или сценаријима, креирам *портрете*, јунаке (*dramatis personae*) и радњу (заплет) - као структуре које поштују законитости медија и жанра у којем се у датом тренутку изражавам, колико год да околности или идеје преузимам из живота. Такође, драмска дела су у већој или мањој мери, део комплексног продукцијског система (посебно телевизијски и филмски сценарији бивају читани и анализирани од стране професионалаца из различитих уметничких пракси¹¹¹), и као таква имају одређену генеричку матрицу. Питање приступа теми, разради, дијалогу, атмосфери, подтексту неки су од аспеката према којима можемо установити стилске и поетске особености сценаристе. Писати за позориште, поље је далеко веће слободе ауторског израза, другачије кодификовано, пружајући далеко већи простор за експеримент и игру.

¹⁰⁸ Ibid. 88

¹⁰⁹ Ibid. 88

¹¹⁰ Ibid. 88

¹¹¹ Ауторски тим углавном се поред редитеља и креативног продуцента, састоји од директора фотографије, композитора, сценографа, костимографа, монтажера,...) департмана шминке и маске) који са становишта свог сектора приступају деконструкцији текста – сцене, амбијента, атмосфере, колорита, звука... Из тог разлога постоји специфична кодификација сценаристичког наратива која олакшава разумевање интенције сценаристе, групе сценариста и / или редитеља (прим. прев.)

Прелазак из *црне кутије у белу коцку*¹¹² било је неочекивано интересно и изазовно јер сам по први пут свесно и тенденциозно са креирања других, приступила ре-креирању себе саме – креирању *аутопортрета*. Први корак, на том унутарњем путовању, био је генерисање питања, која ће ме усмерити ка даљем правцу истраживања. Питања су у почетку била генеричка, методолошки везана за структурирање докторског уметничког рада, али врло брзо су ме увела у поље интимног сагледавања и ауторефлексије; необележене воде, модре и вировите. Како бих могла да знам како желим да конципирам рад, било је неопходно да поставим одређени имагинарни координатни систем, у којем посматрам сопствено кретање. *Хоризантално и вертикално*, кроз простор и кроз време. Одговорити и на најједноставније питање постајало је неочекивано изазовно - или бих пропадала у егзистенцијалне вртаче или би лепршала на топлој струји површних и општих места која су деловала као логично решење. Увиђала сам да је простор *селфа* у који улазим и који сасвим *природно* сматрам својим, заправо сеновито место недефинисаних несвесних простора у којем се моја *персона* није налазила¹¹³. Умберто Еко у својој студији о феномену спискова указује на начин уметничког представљања, онда када се не знају границе онога што желимо да представимо, *када нисмо у могућности да за нешто дамо суштствено одређење, и да када говоримо о тој ствари, будемо у стању да ову учинимо схватљивом, на неки начин појмљивом, ми набрајамо сва њена својства*.¹¹⁴

У наставку прилажем набрајања, како питања тако и појмова *цртица* која су за мене у том тренутку била бременита значењима и подстицала су ме на даље промишљање, својеврсни путокази: спискови питања, интуитивни, разломљени одговори, често и без јасног одговора, само појмови – асоцијације на *оно што ми је битно*.

¹¹² Прелазак из театра/екрана у галерију (прим. прев)

¹¹³ Реферишем на Јунгов појам селфа као скупа свих елемената психе, који поред Аниме и Анимуса као женског и мушког принципа личности, у себи садржи и Сенку, скуп негативних и узнемирујућих елемената који су нам теже прихватљиви, то лице кријемо од себе самих и Персоне као друштвено прилагођеног селфа, скупа афирмишућих елемената, маске којом се представљамо у спољашњем свету и иза које успостављамо комуникацију са другима, односно Перонама других. (прим. прев.)

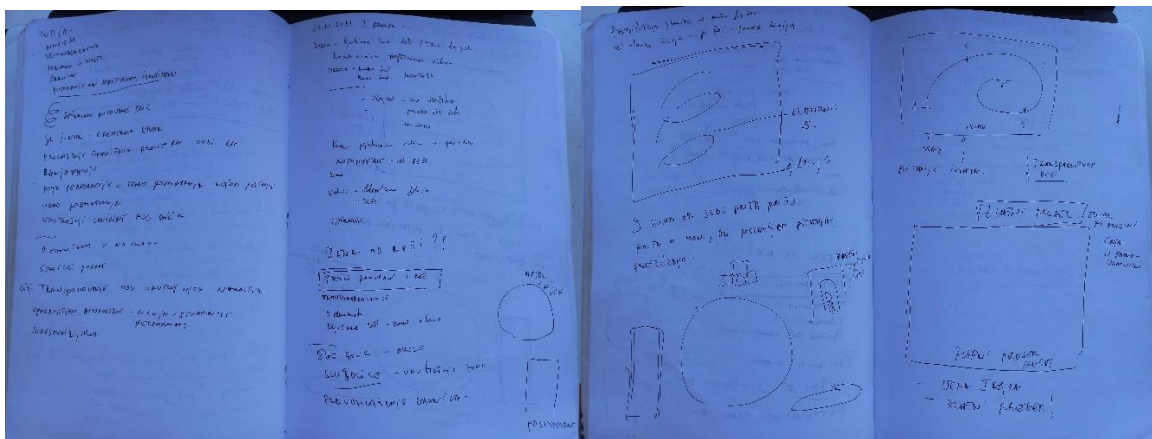
¹¹⁴ Еко, Umberto. (2009). (prev. Aleksandar V. Stefanović). *Beskrajni spiskovi*. Beograd: Plato Books (15)

6.2.2 Развој концепта

Прва фаза ВИШЕМЕДИЈСКИ АУТОПОРТРЕТ

- шта ми је стварно битно?
- Wunderkammer, кутија сећања, фрагментација себе, од појединачног и личног до општег. Као неко увећавање до апстракције.
- шта желим да направим?
- унутрашњи аутопортрет, користим све ресурсе које имам, вишемедијски елементи и технологија.
- протоком времена и простором
- ефемерношћу
- ја сам јунак свог рада.
- како могу себе да прикажем?
- ко је Љубинка?
- главни лик – Она / базен?
- како доживљавам себе?
- како себе видим?
- Маја, Љубинка, Марија, Љубче. Распиши која је која!
- а од чега је сачињен мој аутопортрет?
- када креирам јунака, шта желим да публика осећа, зашто?
- како ја видим себе, а како ме виде други.
- ко сам ја на основу онога како ја видим себе и како други виде мене.
- када би *моји* требало да говоре/сведоче о мени, сећања, мишљење о мени, ситнице, детаљи, ко би шта рекао? Код кога је истина?
- како ме види интернет? На основу онога што сам претраживала, реклама, отисак
- три целине: како доживљавам себе, како ме виде други - како људи, како интернет?
- и све је то мој аутопортрет и кад се све то споји, то сам опет ја.
- та рањивост и изложеност другоме, процени, осуди, прихватању...
- оно што повезује људе, увек је у оба смера.
- сећање, ефемерност, фрагментарност
- пријатељство, детињство, старост...

- наћи најзначајније елементе, редуковати на један, па то одузети, види шта је то и шта ће после остати!
- све то у циљу да неко ко је посетилац учитава нешто што је њему блиско.
- да осети додир!



Странице свеске на којима су цртеже и размишљања о кретању унутар рада и галерије

6.2.3 Друга фаза: ГРАНИЦЕ КВАДРАТ КРУГ

- Место - време – кретање
- ограничен простор – превазилажење граница
- квадрат - круг – спирала
- златни пресек; ушна шкољка
- звук који обавија
- који је то звук који је као вода?
- микро и макро космос
- кутија - наслеђе - сећање
- празнина - пукотина - вода
- не/природно приватно-јавно пропадање-деформација
- базен - запис о постојању
- чиме испунити базен? чиме је мени испуњен?
- тамо живи једна ја, сада тамо одлази садашња ја

- шта показујем и зашто? Како да буде јасно транспарентно
- могућности транспарентног (?)
- Додир - огољеност
- зид - ехо
- Тврдаљ Петра Хекторовића



Детаљ рибњака у задужбини Петра Хекторовића, Сатри Град, Хвар

Сећање на једно летовање, доста година након снимка са базена у Словенији, подсетило ме на неочекиван осећај фасцинираности коју сам доживела у том помало каприциозном и дирљивом делу ренесансног песника, Петра Хекторовића, који је екстернализовао Wunderkammer, и свој кабинет чудеса изместио у двориште свог дома, изградивши свет у малом, читав макрокосмос, сложио је (по сопственој мери, могућностима и укусу) у четвртасте зидине свог паласа (*palazzo*); изградио је рибњак испуњен златним рибицама којег окружује голубарник на пар спратова са егзотичним птицама које су му доносили пријатељи, морепловци. На зидинама су исклесани његови стихови, у којима нас упозорава на пролазност живота, лепоту тренутка и понизност према непојмљивој светлости и величини Господа(...). Разлог због којег сам тако снажно и емотивно реаговала приликом посете Тврдошу, није у самој архитектури, нити неимарској интенцији Хекторовићевој, већ у томе што ме је подсетило на неког, некога кога знам и ко је у великој

мери утицао на мој живот, мог деду, који је у том малом бањском месту Раденци, на тремеђи Словеније, Аустрије и Мађарске, потпуно несвестан Хекторовићевог Тврдоша на Хвару, нити феномена Wunderkammer-а, изградио у свом дворишту минијатурни рај према свом осећају за лепо и према својим могућностима. Није ту био само базен, већ и рибњак са малим кичастим бетонским мостом, фонтана, брезе, платани, ретко зимзелено биље, банане, док је у једном делу дворишта ограда је простор за младунце дивљачи, коју је проналазио напуштене по шуми. Он није био песник, био је комуниста, војник, пилот и ловац. И имао је имао потербу за лепотом; чисту, непатворену и одлучност да је оствари. Та потреба за креацијом нечег већег од себе, нечег физички, просторно *трајног* истински ми је дирљива. Моја оруђа су речи на папиру, који су сада већ виртуелни, електронски, ефемерни на неки начин. Могуће, да је баш та у нарцисоидна жеља за *окамењивањем*, и наивном идејом о продужетку трајања након смрти, кроз форму приватног споменика, маузолеја без тела, нешто што ми је постало инспиративно, некаква истина о Човеку, жељи да се правари смрт, и живи у тренутку и ствара, без его интенција креирања уметничког дела, већ нечега што има употребну вредност, и заправо је отисак неимара у времену и простору. И да ја, истаржујући материјал за докторски уметнички пројекат, на сличан начин желим да калцификујем себе, да ре-креирам простор у којем могу *вечно* да егзистирам. Ова мисао, на одређени, неочекивани начин посложила је поредак нејасних и магловитих цртица и омогућило ми да калцификујем идеју, да додирнем и осетим обресе концепта под својим прстима.

У потрази за изгубљеним временом, пролазећи кроз унутрашње пајзаже сопственог бића, пратећи *мирис Прустових мадленица*, трагала сам за раскршћима и емотивним местима, која су ме обликовала и упућивала на даљи пут. У том процесу, вратила сам се раду *Базен* са прве године студија са предмета Поетике вишемедијске уметности 1, код професорке др Миљане Зековић и професора др ум. Ивана Правдића, рад који је очигледно обележио моје студије Вишемедијске уметности, (прилогу 8.2 достављам на увид експликацију рада) и који је сада из једне друге перспективе постао занимљиви ресурс за даље истраживање, које ме је увело у трећу фазу у којој се оформила идеја о кутији као објекту погодном за експеримент на фону асоцијација, интерпретације и моделирања стварности коју сам намеравала да креирам.

6.2.4 Трећа фаза: КУТ.И.ЈА

И у оквиру ове фазе, постављала сам питања на које ми је било потербно да добијем *неспутане* одговоре које бих осећала као истините, колико год били интимни и критични. Била је то завршна фаза акумулације материјала.



Пратиље, Le meninas, Velaskez

У овој фази имала сам пет основних (градивних) елемента који покрећу механизам амбијентални перформанс КУТ.И.ЈА:

- 1) Интерактивна инсталација – КУТ.И.ЈА;
- 2) Видео рад *Понирања 92.22*, на који се *наслојава* снимак из скулптуре кутије;
- 3) Звук који испуњава простор - композиција *Страх*, Милице Илић, документарни звук ВХС-а, звук борбеног авиона.
- 4) Снимљени аутоперформанс на локацији базена – аудио-видео рад *Пространства - полароиди сећања* и видео рад *Зидови.Вирови*;
- 5) Перформанс *БЕЛЛА*, унутар галеријског простора.

Тело: моје од бетона у кутијама распарчано плива.

Интерактивна инсталација – КУТ.И.ЈА је у симболичком смислу била оформљена као идеја, њена садржина ми је такође била јасна. Она (КУТ.И.ЈА), *надзире и кажњава*, она је *паноптикон*¹¹⁵, она је брутална, и кокетна у исто време. У њеном *трбуху*, налази се моје тело, распарчано и раскомадано, *прагматично* спаковано у њену унутрашњост и изложено додиру; док је њена унутрашњост уједно и њена спољашњост: не само кроз разоткривање чина додиром између посетиоца и скулптуре, већ и екстернализација позиције моћи надзорног капитализма који предмете, (објекте, уметничка дела која самим тим имају имају одређену лукративну вредност) излаже погледу, процени и производњи жеље. Поред многих теоретичара који промишљају на ту тему, деконструкција појма КУТ.И.ЈА је у Фукоовом поимању модерне *епистеме*¹¹⁶ пронашла канал којим конституише право посматрача (примарно камеру унутар кутије, секундарно камеру и монтажу у видео раду) драматизујући на тај начин *немогућност представљања чина представљања*, јер у пројекту КУТ.И.ЈА – није човек тај који је *уједињујући и уједињавајући субјекат који поставља ове представе и који их чини предметима за себе*, већ управо камера.

КУТ.И.ЈА *гледа* у посетиоца, остварује, директан фронтални (интиман, готово еротски) контакт са посетиоцем који указује поверење и ставља (најчешће) обе руке унутар непрозирне беле кутије. Дистрибуција моћи постаје очигледна, док се истаржујући *унутрашњост непознатог предела* и сусрећући са новим објектом, развија се *жеља*, радозналост и/или страх од непознатог. Кутија - Паноптикон *гледа* у њега. Према Фукоу, Паноптикон, *у први план ставља тенденцију модерне моћи да у свом извођењу постане деиндивидуализована* (пет белих, невиних кутија скулптура на постаментима, висине 140 цм, са два отвора), иако индивидуализује своје субјекте (посетиоци, препознају своје руке и

¹¹⁵ У овом сегменту, указујем на проблем поља знања, њихове међусобне динамике, и поља моћи, праксе надзирања и комплексним појмом тела, неке су од централних тема којима се бавио Мишел Фуко (Michel Foucault) (прим. прев.). Паноптикон је једна од најзначајнијих фигура у његовој култној књизи *Надзирати и кажњавати*, представља кружну зграду, подељену на ћелије, која окружује средишњу кулу са које се види свака од ћелија, али оно што је најзначајније је да се присуство или одсуство посматрача скрива и управо у томе се конституише нови облик моћи о којем говори Фуко (прим. прев.).

¹¹⁶ Фуко разликује класичну и модерну епистему, прва представља *дискурзивне и визуелне праксе које су устројиле елементе знања*, док ће тек преласком са класичне на модерну епистему, према Фукоу, човек моћи да се појави као *примарна реалност са сопственом густином, као истовремени предмет хуманих наука и субјекат свег могућег знања*. Kostelo Dirimid, Vikeri Dž. (Ur.). (2013). (prev. Uroš Tomić). UMETNOST- ključni savremeni mislioci. Skot Daram: *Mišel Fuko* Beograd: Službeni glasnik (227-230)

начин на који додирују тело, штавише препознају тело док посматрају пројекцију); *моћ свој принцип садржи не толико у појединцу колико у одређеној координисаној дистрибуцији тела, површина, светла, погледа; у организацији чији интерни механизми производе однос унутар којег су ухваћени појединци.*¹¹⁷ У овом случају вишемедијка инсталација КУТ.И.ЈА користи исти механизам, с том разликом што појединци нису *орвеловски* ухваћени, већ су *хакслијевски* добровољно приступили учествовању у догађају вишемедијске изложбе, на којој су посетиоци, а не затвореници.

КУТ којИ посматра ЈА

Кашњење, у пројекцији, од тренутка додир до пројекције на видео раду (које се појавило као техничко), намерно пролонгирани како би сусрет и додир што дуже био тактилан, појачавајући жељу, представља *расцеп (gap)*¹¹⁸ - који можемо посматрати и као *ефекат расцепа у сукобима и конфликтима за које је устројство, наметнуто функционалистичком или систематизујућом мисли, створено да их маскира.*¹¹⁹ Дакле моћ, била она скривена иза објектива камере или шећерне вуне, екрана којим правимо селфије, лајкујемо, купујемо на акцији, или по последњој моди предмете за које сматрамо да су нам неопходни. Да ли нам је дозвољена таква врста моћи / знања, како бисмо се евентуално сетили ко смо, и где *лежи* истина?

Такви уметници који присвајају и доводе у питање доминантне одлике кроз које смо приморани да говоримо или учинимо видљивим наше истине као субјекте и предмете научног, институционалног или популарног знања – *индукују* (како је рекао Фуко, позивајући се на сопствени текст) *ефекте истине* који више не припадају доминатним моћима, већ можда неким будућим политикама. Интервенције таквих уметника, који су различитим идиомом допринели побуни потлачених знања која је помињао Фуко, могле би наћи свој филозофски израз у његовом цитату: *Човек измишља историју на основу политичке реалности која се чини истинитом, човек измишља политику која још не постоји на основу историјске истине.*¹²⁰

¹¹⁷ Ibid. (228)

¹¹⁸ О прекиду (gap) у другачијем контексту, прекиду који ствара прошлост, говорила сам у предходном делу рада (прим. прев.)

¹¹⁹ Ibid. (229)

¹²⁰ Ibid. (230)

6.2.5 Аудио - видео радови: Статични покрет спирално кретање

*Спирално кретање*¹²¹ историјских истина главни је мотив у оба видео рада: екранским: аудио-видео рад *Пространства - полароиди сећања* и видео рад *Зидови.Вирови*; наслојеним: *Понирања 92.22*.

Наслојени видео рад *Понирања 92.22.*, већ у наслову имплицира свој наратив, иницирано ураћањем посетиоца у скулптуру-кутију, као и понирање у простор видео рада (о којем је већ било речи), пружајући могућност кроз препознавање тела у кутији и сопственог тела на пројекцији за идентификацију. 08. 08. 1992, испис датума види се повремено да ВХС снимку. Могућности асоцијација, дожиљаја и евентуалног ураћања и понирања у сопствене унутарње просторе једна је од могућности која стоји пред посетиоцем, некакав прагматичан начин и виђење овог покрета, такође је добродошао. Једно је сигурно, пред нама се одиграва тај *статични покрет* се одиграва; посетилац стоји пред скулптуром кутијом, док бива однешен у нека друга просторна и временска пространства.

Екрански аудио-видео рад *Пространства - полароиди сећања* и видео рад *Зидови.Вирови*, за разлику од наслојеног видео рада *Понирања 92.22*. користе спирално кретање, и саставни су део снимљеног аутоперформанса (body-art) у којем као перформерка, уместо посетиоца (који стоји испред екрана или седи на столици и слуша аудио рад) прелазим временско просторне путање, преузимам и освајам не само територију неупотребљивог базена, већ и идентитете особе која га је направила – ваздухопловна униформа, ловачка парадна униформа, свилена хаљина његове супруге, купаћи костим и њен бадемантил, моје приватно одело и дечак који није моје дете, он се прикључио¹²² спонтано и природно (неочекивани Ерос усред Танатоса).

¹²¹ О спиралном кретању, односно *спиралном времену*, Милена Јокановић у свом раду *Кабинети чудеса у свету уметности*, супротставља појам Аристотелов праволинијског сећања – према коме је време представљено линијом која повезује моменте вредне памћења, које још увек доживљавамо као природно и истинито, у овим радовима, желела сам управо да се поигравам са тим културолошким концептом о протоку времена, на сличан начин који ауторка наводи, *спирала представља време и саму причу, златне тачке на њој су моменти у времену, или индивидуални предмети у оквиру приче* (Јокановић, 244). (прим. прев.).

¹²² Дечак је син Марка Цвејића, директора фотографије, којег је повео на сет (прим. прев.)

Овај видео рад, на сличан начин као скулптура кутија, има директан однос да посетиоцем, али за разлику од инсталације није интерактиван, његов приступ је наизглед модернистички. Испред одвојеног екрана су две столице, видео рад, слушалице које уводе посетиоца, шетача, у други амбијент: музичка композиција наслојава се са аутонарацијом¹²³ - фрагментима сопственог сећања, као и оног преузетог од других људи:

ПОЛАРОИДИ СЕЋАЊА

Много година касније, пред сниматељем и његовом опремом, Љ.С. требало је да сети оног далеког поподнева.

Базен, вода довољно топла да нестају границе тела, довољно хладна да јежи кожу. Додир који се пробија кроз велове сећања. Мириси хлора и покошене траве, колача са циметом и млека за сунчање.

Глас мајке. Глас некога дозива. Љ.С. се одазива, сетила се, како је тог поподнева научила како боли лед док се топи у сред августа.

Сећања на себе тамо, тада, са њима носиш унутра у себи, далека, непрегледна пространства.

У том тренутку њена сестра С.О. узима ембарго колач и жваће. Колач је слатак и гњецав.

На сигурном је, гледа у ранац у којем су њена документа: извод из матичне књиге рођених, ђачка књижица завршеног другог разреда основне школе, пар фотографија њених родитеља и брата.

Тело јој је згрчено, као у мачета које се спрема за скок, гледа у своју далеку рођаку седе косе и меких дланова. Девојчица

¹²³ О звучном простору, говорићу у наредном поглављу. (прим. прев.)

жваће запечену воду, брашно, шећер, содубикарбону, цем од шљива са мало уља. Гледају се преко стола.

Сећања на себе тамо, тада, са њима носиш унутра у себи, далека, непрегледна пространства.

Много година касније, дечак А. стиска пластини плави авион. Колона људи иде ка аутобусу. Неки други људи, лица обасјаних беличастим светлом екрана, лајкују и лајкују слику дечака А. са авиончићем. Колона људи улази у бели аутобус.

Сећања на себе тамо, тада, са њима носиш унутра у себи, далека, непрегледна пространства.

Много година раније, дечак Д. стиска плишаног пса Л, којег сви зову Ш, играчку са којим је одувек спавао, и касете које је слушао тада. *Књиге и сликовнице нису могли јер су кабасте. Тене или ти патике које је исто волио... Бураз му је био мали па се нешто није изјашњавао, понио је пар аутића да има занимацију током пута.*

Одјећа највише, матер је понела фото албуме, стари је понио алат који је имао али само дио који му је стао у ауто, набављао је то у Њемачкој и касније продао за девизе на пијаци.

Сећања на себе тамо, тада, са њима носиш унутра у себи, далека, непрегледна пространства.

Д. Ш. ју је учио да је наважније уз себе имати пректичне ставри. Нема места сентименту, они су кабасте.

Важно је имати документа: пасош, личну карту, дипломе, власнички лист, све што потврђује да си ти ти. Да си ти ти. Новац, злато, за трампу ако дође до тога. Обућа, патике и дубље ципеле, јакна против ветра, четкица за зубе. Мобилни телефон. Слично, као када идеш на планинарење. Суво воће,

чоколада, идеално би било и лимун, ако си жедан а немаш воде, сисаш комадић лимуна, или бомбону, никако слатку, ментол бомбон, мада може и дугме да помогне. Дугме, и буде лакше.

Сећања на себе тамо, тада, са њима носиш унутра у себи, далека, непрегледна пространства.

И све се претвара у страшан ковитлац прашине и рушевина које разноси библијски ураган. И Љ.С. *сада почиње да дешифрује тренутак у коме је живела, у тренутку живљења, управо себе сагледава у огледалу које говори.*

Сећања на себе тамо, тада, са њима носиш унутра у себи, далека, непрегледна пространства.

И схвата да никада више неће изаћи из те собе, пошто је било предвиђено да град огледала буде ветром срављен и избрисан из сећања људи. Она разуме да све што јесте бива непоновљиво одувек и заувек, јер племе осуђено на сто година самоће није имало друге могућности на земљи.

Једина књига коју Љ. С. носи са собом.

Цепно издање лагана као перо као дах.

Сећања на себе тамо, тада, са њима носиш унутра у себи, далека, непрегледна пространства.

На сличан начин на који су одливци тела, накнадно спајани и урањани у извајану воду, на тај начин су фрагменти интерпретације сећања уроњени у композицију која је наслојена и тај обједињени тонски запис се репродукује путем слушалица одвајајући посетиоца, шетача и уводећи га статичним покретом у друге пределе ван простора галерије.

У видео раду *Зидови.Вирови* проласци кроз базен су кодирани: силазак низ степенице, дијагонални пролазак, пењање уз мердевине, путања око базена, поновни силазак, пролазак, излазак. Понављањем, подвајањем, транспаренцијом, убрзавањем или

коришћењем стоп- кадра, добија се различита визуелна и значењска динамика, која је у основи имала идеју *ешеровоски неизрецивог* простора. Овај рад, *простира* се на четири екрана постављена хоризонтално у истој равни. Такође, овај рад има *лиминалан* карактер, он припада екранском видео раду, али са њим не дели одвојени звучни простор, већ је урођен у целокупни звучни простор галерије.

6.2.6 Звучни простор: Страх и Успаванка

Звучна енвелопа од пресудног је значаја за пројекат КУТ.И.ЈА, као што сам раније поменула, спољашњи звук целокупне звучне композиције Милице Илић, *мења агрегатно стање* унутар галеријског простора. Ушавши у галерију, посетилац- шетац бива урођен у звучну *бесконачну петљу (loop)* која из спољашњег постаје унутрашњи звук, сваког од посетилаца - лугалица понаособ¹²⁴. Та транзиција (путовање) из спољашњег у унутрашњи звучни простор саставни је део већ успостављеног механизма спиралног кретања и покрета у месту. *Утицај унутрашњег звучног простора развија се широм психолошког простора, обухвата сваки могући вид и потенцијално делује на сваком плану људске свести, што представља изузетну способност и изванредан потенцијал свесног управљања човеком (a priori субјективним) искуством перцепције уметничког дела.*¹²⁵

У позицији моћи, кроз Динуловићеву констатацију о потенцијалу унутрашњег звучног простора, идеолошка поставка била би урањање у примарни звучни простор (меланхолични и *невин*), који има три звучна плана:

- Композиција Милице Илић, *Успаванка за клавир*, (Милица Илић, клавир)
- Аудио микс са видео касете
- Разноврсни звучни исечци ратних ситуација

¹²⁴ Павле Динуловић, у свом есеју *Звучни простор*, указује на разлику спољашњег и унутрашњег звучног простора, при чему се први може дефинисати као *свеукупност звучања сваког и свог физичког простора који се налази у непосредном опсегу чулне перцепције слушаоца*. Аутор дефинише унутрашњи звучни простор као *звучно ограничен психолошки простор, укупну свесну перцепцију звука, у којем објективне звучне информације преведене у аудиторне психолошке елементе бивају емоционално и интелектуално вредноване и стављене у контекст целокупне људске свести*. <https://www.scribd.com/document/448936463/01-Pavle-Dinulovic-Zvuc-ni-prostor>

¹²⁵ Ibid. (8)

Секундарни звучни простор, репродукује се путем слушалица, који има два плана:

- Композиција Милице Илић, *Страх* за две хармонике и гудачки оркестар; III став; (Мирко Јевтовић и Лука Лопичић хармонике, БКО Љубица Марић, диригент Раде Пејчић)
- Аудио запис аутонарације *Полароиди сећања*

Звучним простором се у пуном смислу остварује *номадска пракса*¹²⁶ која је у основи пројекта КУТ.И.ЈА, у којој се на начин на који Делез и Гатари постављају термин: *мењају улоге, отвара се простор за истраживање и експеримент, прелазе границе омеђене дефиницијама и проналазе алтернативна решења у утврђеном систему правила. Јер уметник који ради са звуком нема утврђено место деловања, он повезује два света, музички и визуелни.*¹²⁷

6.2.7 Перформанс: БЕЛЛА

Сиже аутоперформанса: Једно тело бело, линија бе -, два зида - ла.

Перформанс као теоријско утемељење и почетну тачку, користи *културну амнезију и белину као норму*¹²⁸, према Петковићу, који *белину и бјелост представља(ју) ред, уређеност, рационалност и самоконтролу док се не-бјелину и не-бјелост перципира као каос, ирационалност, инфантилност и спонтаност – категорије које измичу сваку могућу само-регулацију и само-регулираност.*¹²⁹

¹²⁶ Номадска у смислу у којем Делез и Гатари дефинишу номадске праксе на примеру звуковне уметности (sound art), као *средини између медија, времена и простора, перформативности и репрезентативности*. Више о томе, види *Film 2: Slika-vreme. Vidi i Rand, Steven i Felty, Heather. 2013. Life between borders: The Nomadic Life of Curator and Artist*. New York: Apexart.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ О овим појмовима и утицају на пројекат КУТ.И.ЈА сам у мањој мери говорила у предходном делу рада, за више види: Никола Петковић, *Идентитет и граница* (220). (прим. прев.)

¹²⁹ Ibid. (220)

Већ у наслову види се поставка ситуације, игра речи и писама - bella (итал. лепа), у нашим језицима (бивше СФРЈ има исто значење, за боју). БЕЛЛА исписана ћирилицом, од којег је једно *л*, латинично; оба *л* се гледају, иницијали мог имена, *иду* један другом у сусрет.

Између два простора галерије, постављена је бела трака, која раздваја та два простора, и спаја два наспрамна зида. Стојим БЕЛЛА између та два простора, када се *појави* звук ратних дејстава прелазим на другу страну, водећи рачуна да ходам тачно по белој линији. Прелазим на другу страну. Када се следећи пут појави звук борбених авиона и ратних дејстава то је знак за нову *миграцију*.

Могућности читавања, перцепције и контакта посетиоца, шетача са мигранткињом, избеглицом, номадкињом, перформерком (...) у оквиру бихевиоралног перформанса БЕЛЛА, у потпуности су отворене и пожељне. Оно што сматрам једним од вредности самог перформанса јесте указивање на моје деловање као уметнице, у оквиру перформанса, које је условљено мојом позицијом *беле жене* која, указујући на не-бели дискурс, остаје омеђена сопственом *белости*. Можемо деловати, указивати на границе, проблеме не-белости у најширем могућем контексту, а опет најчешће остајемо унутар граница које нам преписује, родно, расно и класно одређење. На који начин заиста можемо сагледати ко смо, како се приказујемо и како нас други перципира/ју; на послетку, на који начин и због чега, неко бива изгнан, и/или убијен због таквих културолошких конструката.

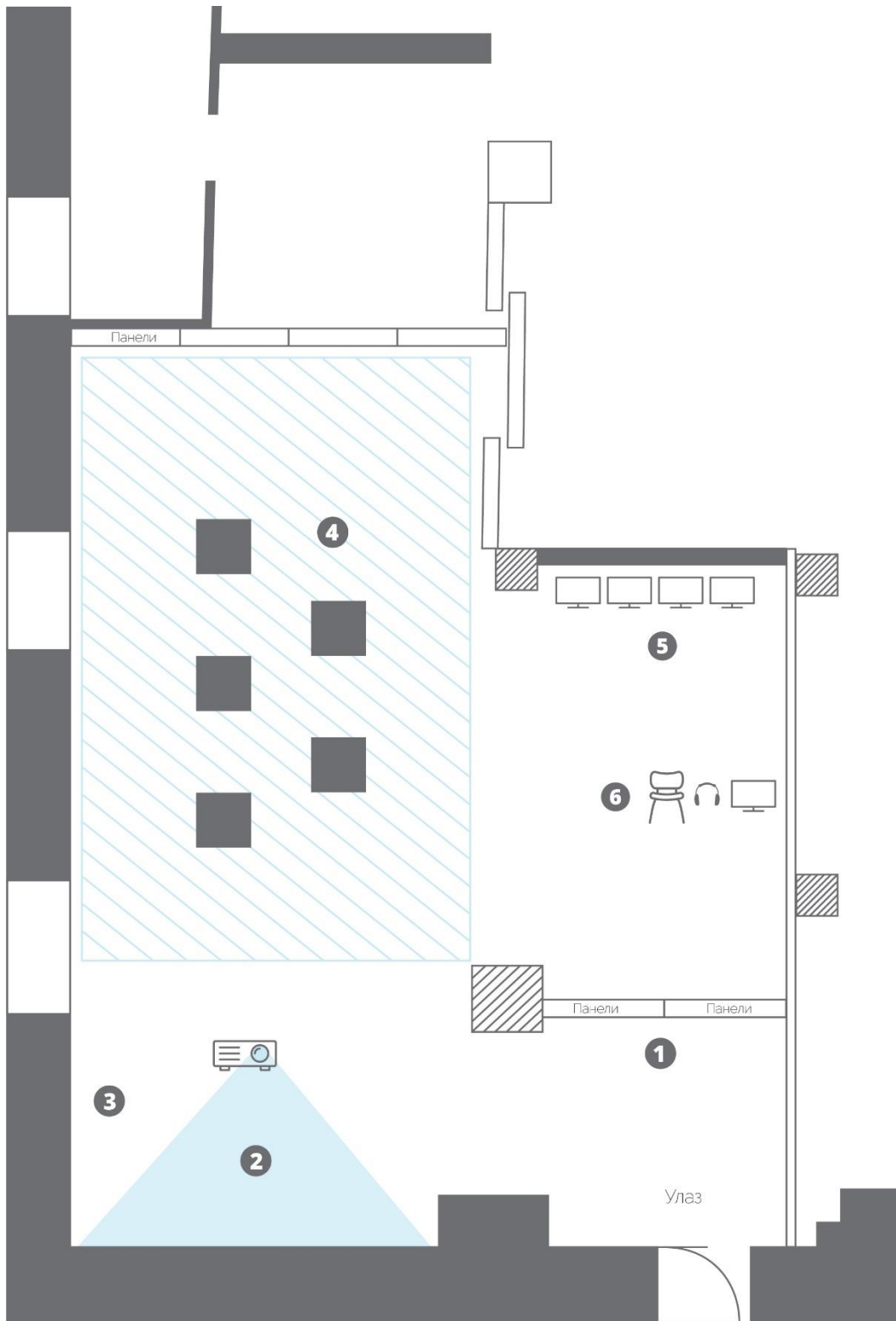
Одлазак, удаљавање (од сопствене земље) скоро је увек трауматско, и психолошки обележава почетак једног спорог путовања према нечему где су нада и страх иста ствар. Прелазак границе често доводи до правог правцатог пресвлачења одела. (Занини 69.)

6.2.8 Идејни распоред унутар галерије

Приказ финалне фазе и плана који је усвојен и реализован 06.маја. 2022. у галерији Артлаб, Задужбина Илије М. Коларца

Легенда:

1. Панели са називом и логом изложбе КУТ.И.ЈА.
2. Пројекција видео рада *Понирања 92.22* на који се у реалном времену наслојава снимак из кутија
3. Звучници који репродукују вишеканални звук (Композиција *Успаванка за клавир* М.Илић, ВХС аудио, звук ратних дејстава)
4. Кутије-скулптуре
5. Монитори са видео радом *Зидови.Вирови*
6. Видео рад *Пространства*, слушалице које репродукују звук (Композиција *Страх*, М. Илић и аудио снимак *Полароиди сећања*, Љ. Стојановић)
7. Неназначен (неизречен) простор перформанса БЕЛЛА, који представља лиминални простор који разграничава просторе (2,3,4) и просторе (5,6).



Поставка у простору, скица Санела Беговић

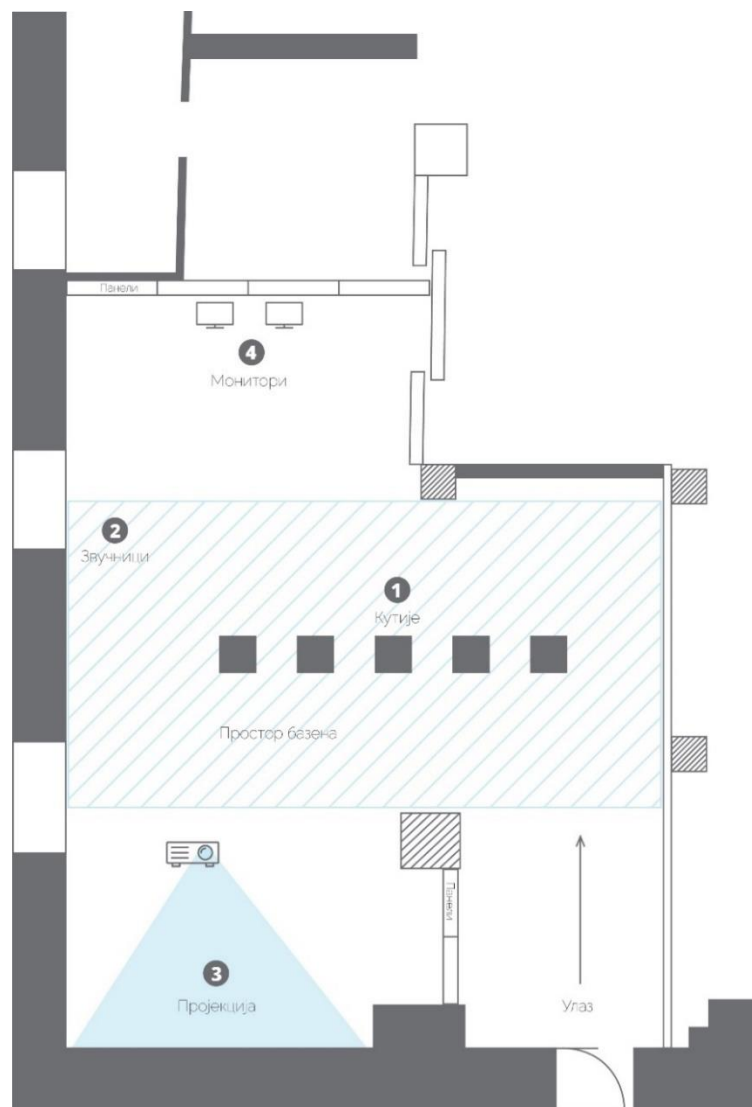
Прва верзија плана идејног рада:

ФОТОДОКУМЕНТАЦИЈА

КУТ.И.ЈА вишемедијска инсталација / амбијентални перформанс

Ауторка: Љубинка Стојановић

План реализације: мај 2022.

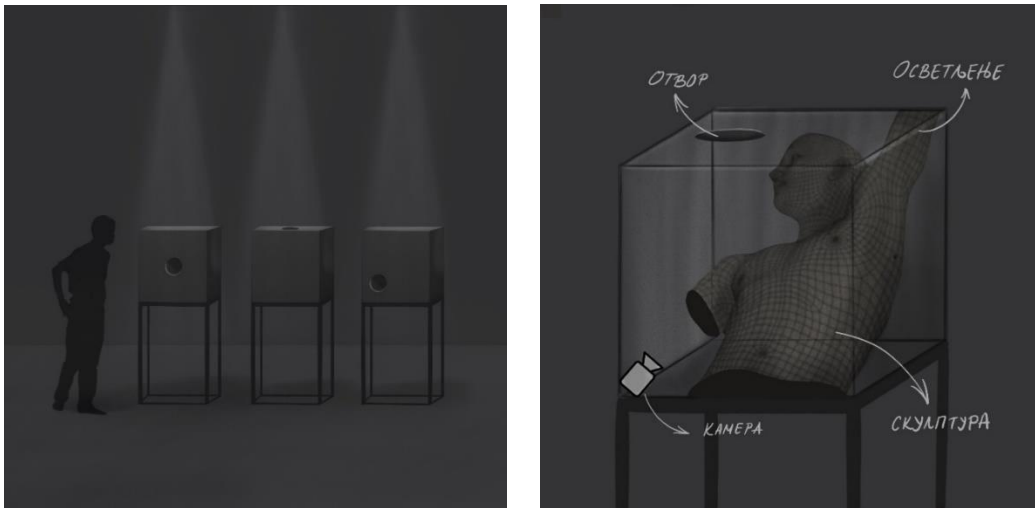


1. Простор базена обележен траком на поду по којем су распоређене кутије
2. Звучници који репродукују вишеканални звук
3. Пројекција видео рада на који се у реалном времену наслојава снимак из кутија
4. Два монитора на којима се приказују два различита видео рада. Звук се репродукује са слушалица

Елементи изложбе: Скулптуре,
видеопројекције

Кутије

Унутар перформативног простора, у централном делу су на постаментима постављене идентичне кутије димензија 50x50cm. Свака кутија на различитим местима има кружни отвор довољан да се провуче људска рука. Сви постаменти на којима су кутије су истих димензија, а у кутије се партиципира бочно.



Унутрашњи и спољашњи простора скултуре – кутије, скица Санела Беговић

Кутија је изнутра осветљена, а у одређеном делу сваке кутије налази се камера која је постављена тако да њен угао посматрања покрива отвор и лајв снимком (live stream) преноси тренутке „урањања” руку посетилаца у простор кутије.

Снимци камера из кутије пројектују се и наслојавају на видео рад који се пројектује на зиду (3). Отворено је и питање унутрашње структуре кутија, осећаја „топлине и хладноће” различитих текстура, позиције камере, затим одабир различитих делова и покрета тела.

Видео радови

Интерактивна видео пројекција (3)

Панорамски снимак дерутних унутрашњих зидова базена (ољуштена, избледела фарба, трагови маховине, рагаде у бетону). Снимак празног, напуштеног базена у зимском периоду. На тај снимак преклапају лајв снимци руку посетилаца у тренутној интеракцији са кутијом.

Наслојавањем ова два снимка, унутрашњости базена и улажења руку посетилаца у простор кутије, постиже се ефекат урањања у сам простор базена, који покреће нов значењски и асоцијативни ток. Базен који се у овом случају може посматрати из перспективе флуидног контекста постмодерне алегорије.

Следећи сегмент чине видео радови који ће се приказивати на мониторима (4).

Први монитор

Архивски материјал одабраних медијских садржаја, телевизијских емисија и документарног програма из периода 1992. до 2022. године, колажираних са породичним видео снимком. Фрагменти који чине алегорију којом преиспитујемо и доведимо у питање друштвено политичке истине као непромењиве, дате и затворене категорије у односу на свет као промењиво, пропадљиво и нестално место у којем човек са истим тим ефемерним карактеристикама у једном тренутку обележава један простор.

Драматуршка веза није у значењски логичном повезивању кадрова, већ се они базирају на динамици и логици покрета, деконструшући основни наратив који самим тим уводи ново и другачије значење.

Други монитор

Аутоперформанс у којем дајемо одређени асоцијативни наратив. Рекреација успомена (лица и догађаја из живота) и експериментисањем са могућностима материјала за имагинарну фрагментацију сопствене личности и деконструкцију дуалности која је дата животним околностима - два имена: Љубинка и Маја, две државе: Србија и Словенија, две примарне породице Стојановић и Штумпф, две религије: православље и католицизам, два матерња језика, српски и словеначки.

Звук

Репродукује путем слушалица, на монитору који приказује колажни филм, прати ауторска композиција компонована за потребе филма, док је на другом монитору „исказ”. Идеја је да на овај начин праве нове корелације у „додир”, преклапању и наслојавању визуелног, тактилног и звучног и значењског простора у које посетилац „урања“.

6.3. Преглед документарног материјала

Породична архива, видеокасета, на којој је аматерски снимак, летњег дана на базену. Снимак садржи приказ дворишта, куће и дешавања на базену. Одабрала сам део везан за сегмент на базену, због узбудљивог визуелног контекста, симболичког значења бетонског тиркизног базена који је евоцирао успомене и снажно деловао као подстицај за промишљање о пројекту. Тај процес указао ми је на арбитрарност сећања, немогућност реконструкције, већ са сваким новим присећањем деконструкције тог тренутка у односу на дати моменат у којем се присећам. Један од првих радова у којем користим приватну архиву је видео рад *Расцветаванье (Florscent)*, који у себи садржи нуклеус видео радова који следе потом и који су део пројекта КУТ.И.ЈА, и то је разлог због којег прилажем његов сиже. Један од приступа у експерименту са наслојавањем, био је снимање екрана са којег се реподоковао радни (ВХС) материјал. Дисторзија слике, дала је узбудљив визуелни и значењски контекст.



Стоп кадрови видео рада: *Расцветаванье (Florscent)* (2021)

Синопис видео рада *Расцветаванье (Florscent)* Врелина лета. Бела капија и густа живица скривају простврано двориште, пуно је цвећа и високог дрвећа, кућа је заклоњена крошњама. Ту је фонтана са златним рибицама, ребњак са локвањима, пчеле и цвеће и

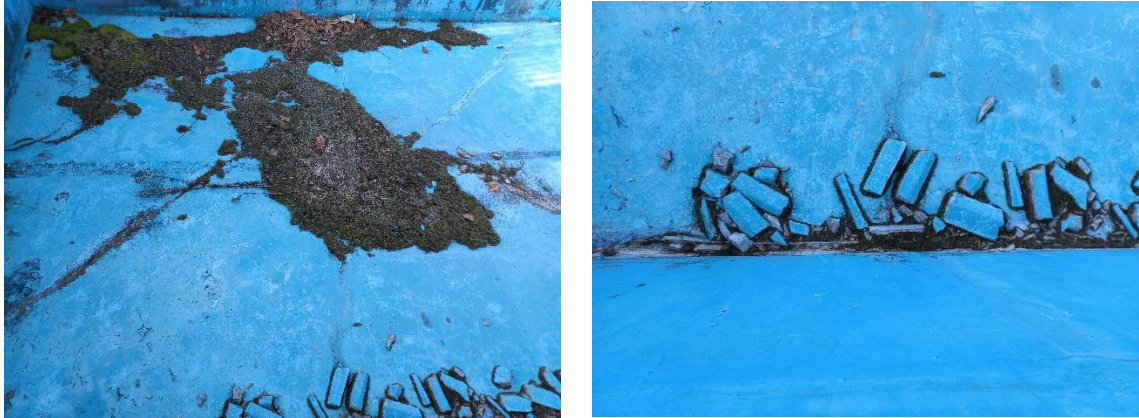
тиркизнибазен. Људи и деца окупљени крај рибњака, њихови одрази у води, крај базена. Једна девојчица је направиласкок на главу, схвата да је снимана. Обмотана у пурпурни пешкир, седи на бетонској ивици и стиђи се. Пљускање воде, цика деце, жамор људи који уживају. Идила, рајски врт. Неколико стотина километара јужније, тог истог дана у дотадашњој држави пламти грађански рат. Људи крај базена и девојчица то знају. Врућина је, пасјидан 08.08.1992. исписано на снимку. Једини видео о себи коју поседује девојчица са траке, сада жена, којасе враћа том дану, доживљају и кроз експеримент обликује нов, мета наратив. То је ресурс из којег настаје Расцветовање, амбијантална инсталација која из различитих аспеката медијског израза, од фоунд фоотаге-апреко снимања перформанса у оквиру сите-специфиц-а слика пролазност и пропадљивост не само људи већ итрагова њиховог постојања. Руинирани базен и двориште препуштени су Природи. Остаје само ехо сећања. Овај пројекат осмишљен је у виду експерименталног филма који преиспитује интимни доживљај стварности и поставља онтолошка питања о смислу људске егзистенције

6.3.1. Снимање на локацији

Снимање се одржало у фебруару 2022 године. Редитељ и директор фотографије био је Марко Цвејић. Током процеса снимања, желели смо да постигнемо једноставну и јасну нарацију. Кадрови су статични, позиције камере су идентичне за сваку појаву, док је мизансцен кодиран (силазак низ степенице базена, пролазак, пењање уз мердевине, излазак који се увек наслућује), костим и реквизита су једине промењиве.¹³⁰ На тај начин, постигла се једноставна, праволинијска динамика, погодна за даљи експеримент и која ће се финализовати процесом монтаже.

¹³⁰ Експеримент са костимом, као пресвлачењем и преузимањем идентитета, сам говорила у предходном делу рада. (прим. прев.)





Фотографије базена, приватна архива ауторке, фебруар (2022)

6.3.2. Вајарски радови и израда објеката од гипса

Вајарски радови, отпочели су такође током фебруара, и били су у континуитеу најдужи процес . Радове је изводила вајарка и кустоскиња Милица Јосимов и вајар Никола Протић.

Изазов који смо желели да превазиђемо био је у начину на који ћемо показати покрет током пливања. Одабир делова тела, од почетка процеса је био јасно одређен: екстермитети-руке до рамена и ноге од стопала до колена, глава, врат и рамена . Торзо, означитељ пола, који носи са собом могућност еротизације, остаје скривен. Торзо ће у наставку рада откривати посетилац у интеракцији са скулптуром. Одливци нису директно изложени, они се излажу додиру посетиоца.

Скулптуралан форма у којој Милица Јосимов спаја делове мог тела, првенствено главе, врата и рамена и конструише псеудо реалистичан одливак, такође је у корелацији са механизмом пројекта КУТ.И.ЈА и арбитрарношћу сваког облика ре-конструкције *истине*.

Хибридна творевина скулптуре и посетиоца, њихов додир, преплитање и пренос у други медиј (видео рад) припадају перформансу који ће се одиграти у последњој фази – током саме изложби.



Фазе у процесу одливања и скидања калупа, приватна архива ауторке, април 2022.

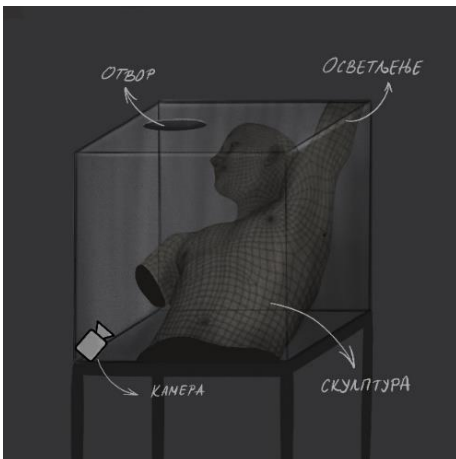


Фазе у процесу, позитиви и негативи, тело као објекат, март/април 2022.



Завршне фазе у изради скулптуралних форми, април 2022.

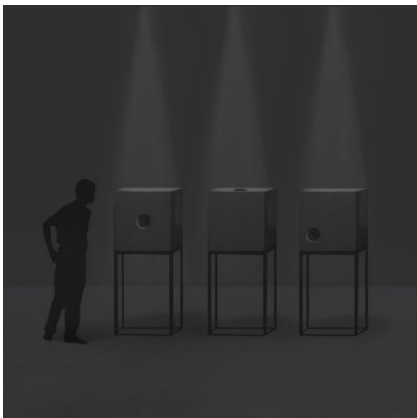
6.3.3. Израда кутија и постамената



Рада по фазама, скица и макета објекта КУТ.И.ЈА, мај 2022.

Приликом експериментисања са макетом, дошли смо до решења везаног за два отвора, где се посетилац недвосмислено *отвара и излаже* скулптури кутији. Значај макете и експеримента у раду и креирање реалних околности, показали су свој пун значај управо овим решењем.

Технички део израде, односио се на спољашњи и унутрашњи део скулптура кутија. Израда постамената, одабир матерјала и дефинисање начина на који ће кутија оставити функционалност (инсталирање унутрашњег садржаја – скулптуралне форме, камер, осветљења) поверен је



Генеа кутије – скица (С.Б.), радионица, галерија, приватна архива ауторке

Кутије скулптуре у фазама израде и постављања у галерију, април-мај 2022.



Скулптуре кутије у галерији Артлаб, мај 2022. Фото: Марија Коњикушић

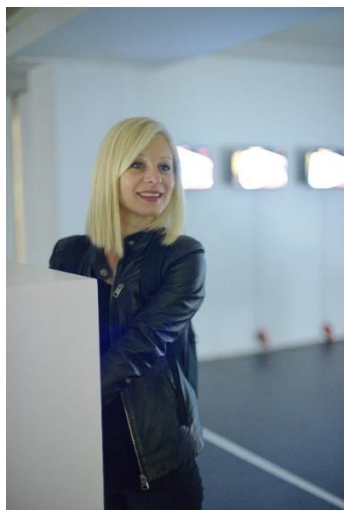
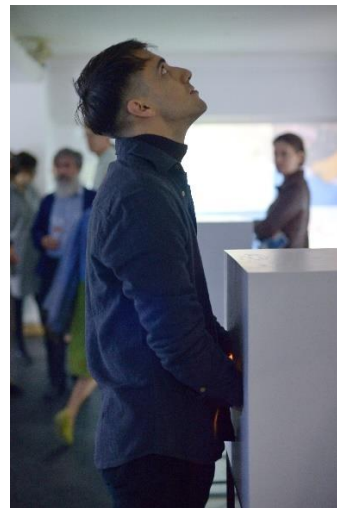
6.3.4. Дигитална продукција

Рад на дигиталној продукцији, најудаљенији је од мојих личних (професионалних) знања. Дуле Петковић, инжењер електротехнике, понудио је више различитих решења, која су са собом носила и она естетска.

```
1 ffmpeg -i Aerodynamics.mov
2 -f dshow -video_size 1280x720 -framerate 10 -pixel_format yuyv422 -i video="Integrated Camera"
3 -filter_complex "[0:v]setpts=PTS-STARTPTS[top];
4 [1:v]scale=w=640:h=540, fps=fps=10, split=6[a][b][c][d][e][f],
5 [a][b][c][d][e][f]xstack=inputs=6:layout=0_0|w0_0|w0+w1_0|w0_h1|w0+w1_h0|w0+w1_h1|w0+w1_h2,
6 format=yuva420p, colorchannelmixer=aa=0.5[bottom];
7 [top][bottom]overlay=shortest=1" -vcodec libx264 -f mpegts udp://localhost:1234
8 -f dshow -video_size 640x540 -framerate 10 -pixel_format yuyv422 -video_device_number X -i video="Camera"
```

Детаљ визуелног приказа програма, из архиве Дулета Петковић

Определили смо се за софтвер FFMPEG, који је правио закашњење у репродукцији снимка и наслојавању на видео пројекцију. Тај неочекивани ефекат, заправо је сасвим одговарао концепту рада¹³¹



¹³¹ О застоју, гличу процепу, гар-и, већ сам говорила у предходном делу рада (прим. прев.)



Детаљ са изложбе: Пипачи и Гледалице, Фото: Марија Коњикушић

6.3.5. Лавиринт Монтаже

Лавиринт је гарђевина направљена да збунује људе; њена архитектура богата симетријама, подређена је томе циљу; ући у њу значи прекинути кретање унутар једне маргине, чак и временске, чија се ширина мења са сложеностју њеног нацрта, с њеном амбивалентношћу, са њеном *конфузијом*. Стићи на циљ, пронаћи излаз да би се савладала фаза преласка, може да захтева дуго лутање, истарживање пуно непредвидљивих доживљаја. (Занини 112).



Детаљ са изложбе, мај 2022. Фото: Марија Коњикушић

Рад са монтажерком Саром Јовановић, првенствено се односио на усаглашавање са концептом рада, делова и целине коју желим да прикажем. Приступиле смо монтажи ова три видео рада на начин ан који Делез одређује процес монтаже, као детерминацију целине и изједначава је са самим трајањем или скупом свих односа - постајањем, а постојање је у пројекту КУТ.И.ЈА фрагментирано и недокучиво. По том принципу успоставиле смо и наратив:

- улазак, ходање, пролазак, излазак из базена, поновни улазак
- репетиција, уобразавање и успоравање, умножавање, стоп кадар, транспарентност, претапање. Принципи које смо поставиле везани су за редукцију и наслојавање.



Детаљ са изложбе: аудио видео рад: *Прострства*, мај 2022. Фото: Марија Коњикушић



Детаљ са изложбе: аудио видео рад: *Прострства*, мај 2022. Фото: Марија Коњикушић

Звучни простор као саставни део филмског простора (видео рада) за циљ има емоционално и асоцијативно дејство на посетиоце као и кохезивно дејство на ткиво самог пројекта. На тај начин звучна енвелопа уоквирује и дисперзира ефемерни простор Wunderkamer-а, његову чулну перцепцију и потоњу рецепцију посматрача-учесника.



Детаљ са изложбе, мај 2022. Фото: Марија Коњикушић

6.3.6 Дизајн и илустарција

Рад са Санелом Беговић, дизајн логоа, каталога, интернет презентације и целокупног визуелног идентитета пројекта КУТ.И.ЈА текао је паралелно са самим почетком формирања идеје и концепта деконструкције појма кутија:

Кутија конструкција – аутопортрет – деконструкција

кутија
конструкција

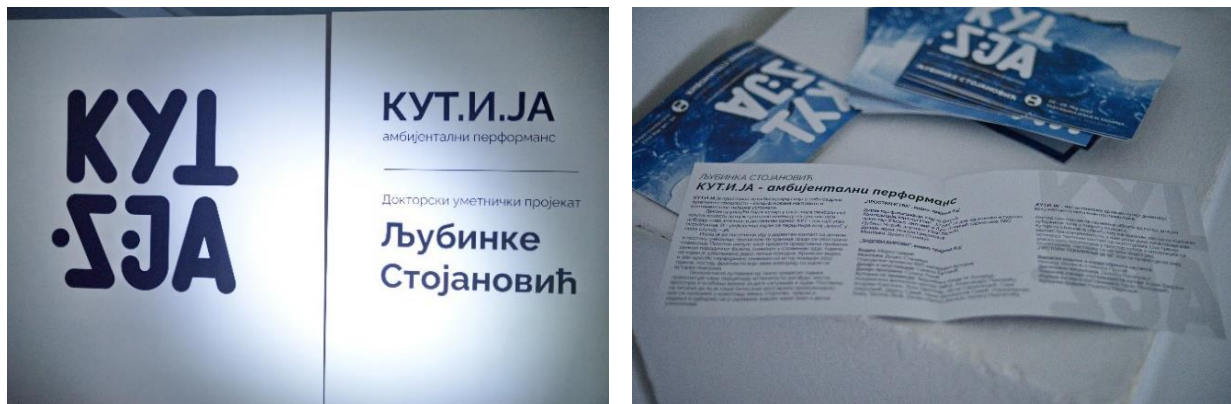
аутопортрет

деконструкција

Логотип КУТ.И.ЈА, дизајн Санела Беговић



Дигитална позивница и дизајн објава за друштвене мреже, дизајн Санела Беговић
Instagram Story, дизајн Сузана Лазић



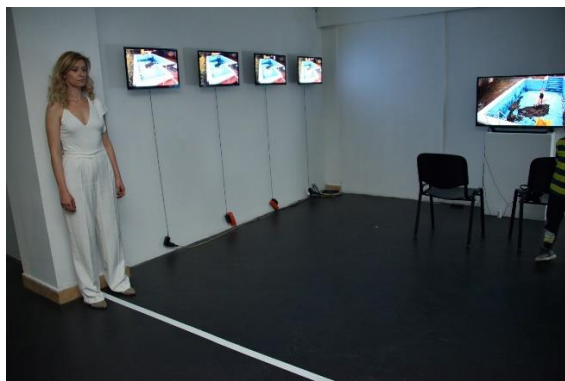
Детаљ са изложбе, мај 2022 Фото: Марија Коњикушић

Вода која је такође доминатна површина, доприноси зачудности, омогућавајући духовитост и лакоћу приликом првог контакта посетиоца, шетача са пројектом КУТ.И.ЈА. Елементи и симболи: вода, небо, авион (машина), кутија, лице

6.3.7. Ка перформансу БЕЛЛА

Сиже аутоперформанса: Једно тело бело, линија бе -, два зида - ла.

Ова линија – али, да ли је то заиста линија? – чију форму још увек не познајемо, за коју не знамо како се црта, нити да ли има неку боју, и за коју често мислимо да нас се уопште не тиче, означава, на мање или више очигледан начин, сва наша места, дефинише нашу личност и идентитет. Понекад је замишљена као, понекад је брутално конкретна; ова линија је у исто време инструмент пацификације и извор тензија, место сусрета али и место сукоба. Она је и разгарничење између онога што се може знати, учинити, казати, и онога што није дозвољено; између онога преко чега може да се прође и пређе, и онога чему не сме ни да се приближи; између реда, с једне стране, и нереда, с друге. (Занини 16.)





Детаљ са перформанса БЕЛЛА, миграција 1. Фото: Марија Коњикушић





Група фотографија: детаљ са перформанса БЕЛЈА, мај 2022. Фото: Марија Коњикушић



VII ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Овај рад, као доказ о промишљању једне идеје, фомирању концепта, његовог преиспитивања, поставци у галерији и на послетку у интеракцији са посетиоцима, учесницима амбијенталног перформанса КУТ.И.ЈА, представља један од фрагмената (фрактал) у колективном дискурсу културе и уметности како нашег друштва тако и културе и уметности у целини. Ако предпоставимо да је уметност (поред филозофије), та која преиспитује смисао, онда овај рад нуди (тактилне) начине, на које можемо да препознамо и преиспитамо одразе сопственог идентитета и нашег (реалног и виртуелног) *отиска* у простору док се *крунимо* корачајући кроз феномен звани живот.

7.1. Лугањем до краја

Ходање је једно од сазвежђа на небеском своду културе човечанства, сазвежђе које чини три сјајне звезде – тело, имагинација и непрегледно пространство света; и премда свака од њих сија својим сопственим сјајем, ове су три звезде међусобно повезане линијама- исцртаним ходањем као

чином с културним значењем – које од њих чине сазвежђе. Сазвежђа нису природне појаве, већ културни феномени; линије које воде од једне до друге звезде јесу попут стаза утртих имагинацијом оних који су тамо прошли пре нас. Сазвежђе ходања има своју историју – то је историја коју су написали сви они песници и филозофи и бунтовници, пешаци и улични ходачи, ходочасници и хације, туристи, аутостопери и планинари, а одговор на питање да ли оно има будућност зависи од тога да ли ће овим стазама неко и даље ходати.¹³²

У овом раду конституисала сам флуидни *перформативни* конструкт - КУТ.И.ЈА и указала на неколико могућих феномена на које може да се посматра овај амбијентални перформанс. У том процесу, користила сам инструментариј неколицине теоретичара који су ми у овој фази живота били разумљиви, инспиративни и занимљиви. Знам да ћу се у следом покрету пројекта КУТ.И.ЈА, позабавити Лаканом, филозофом којег у овом периоду још увек нисам сусрела на *Агори*, као и ширем приступу студијама перформанса. Отварам пут ка друштвеној ангажованости и субверзији и већ назирем обресе зидова (које треба прескочити / срушити, прећи/ заобићи), делују ефемерно у овом тренутку и са ове позиције.

7.2 Срећан крај

КУТ.И.ЈА се у овом тренутку затвара, да би се поново отворила са и из неким другим садржајима, за које знам да ћу у наредно периоду бити заинтересована. на постаје део мене, она је ја. Статични покрет се одиграо. Могу бити срећна.

Владимир: Реци да јеси, макар то не било тачно.

Естрагон: Шта трееба да кажем?

Владимир: Реци, срећан сам.

Естаргон: Срећан сам.

Владимир: И ја сам.

Естрагон: И ја сам.

¹³² Solnit, Rebeka. (2010). (prev. Vuk Šećerović). *Lutalaštvo – Istorija hodanja*. Beograd: Geopetika (289)

Владимир: Ми смо срећни.

Естрагон: Ми смо срећни. (Тишина). Шта ћемо сада да радимо, кад смо срећни?

Владимир: Да чекамо Годоа.

Иако ова двојица митских луталица дубоко у себи знају *да ништа не може да се уради*, настављају да лутају даље. И у том њиховом луталаштву је живот. Како не бих завршила овај рад са крајем култне драме, завршићу цитаом са једног другог места:

Владимир: На овом месту, у овом тренутку, ми смо све човечанство, свидело се то нама или не. Хајде да то на најбољи начин искористимо, пре него што буде касно! Хајде да макар једном достојно предсатвимо ту прљаву врсту којој нас је судбина доделила! Шта кажеш на то?



VIII БИБЛИОГРАФИЈА

А

Arnheim, Rudolf. (2003). (prev. Vojin Stojić). *Za spas umetnosti: Dvadeset i šest eseja*. Beograd: SKC Beograd, Knjižara i Univerzitet umetnosti u Beogradu

Asman, Jan. (2011). (prev. Nikola B. Cvetković). *Kultura pamćenja: pismo, sećanje, i politički identitet u ranim visokim kulturama*. Beograd: Prosveta

Б

Bart, Rolan. (1992).(prev. Miodrag Radović). *Rolan Bart po Rolanu Bartu*. Novi Sad: Svetovi

Başlar, Gaston. (2005).(prev. Frida Filiović). *Poetika prostora*. Čačak: Gradac

Barns, Džulijan. (2017).(prev. Nikola S. Krznarić). *Širom otvorenih očiju: Eseji o umetnosti*. Beograd: Službeni glasnik

Botler, Jay David. R. Grusin. (2000). *Understanding New Media*. USA

Бродски, Јосиф. (1994). (прев. Неда Ноколић Бобић). *Водени жиг*. Београд – Нови Сад: Матица Српска

В

Vajnrh, Harald. (2008). *Leta – Umetnost i kritika zaborava* (prev. Drinka Gojković). Beograd: Fabrika knjiga

Г

Genon, Rene. (1987).(prev. Nada Šerban). *Mračno doba*. Čačak: Gradac

Gillian M., Goslinga-Roy. (2000). „Body Boundaries, Fiction of the Female Self – An Ethnographic Perspective on Power, Feminism, and the Reproductive Tehnologies “. *Feminist Studies*. 113–140.

Goffman, Erving. (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York, NY et al.: Harper & Row

Golberg, RoseLee. (2004). *Performance: Live Art Sinve the 60s*. London: Thames&Hadson

Grau, Oliver. (2008). (prev. Ksenija Todorović) *Virtuelna umetnost*. Beograd: Clio

Gluhovic, Milija. (2013). *Performing European Memories: Trauma, Ethics, Memories*. London: Palgrave Macmillan

Д

Deren, Maya. (1946). *An Anagram of Ideas of Art, Fprm and Film*. New York: The Alicat Book Shop Press

Deleuze, Gilles. (1995).(trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell). *What is Philosophy?*. New York: Columbia University Press

Delez, Žil (2010). (prev. Ana A. Jovanović). *Film 2 - Slika-vreme*. Beograd: Filmski centar Srbije

Delez, Žil. (2015). (prev. Milica Rašić). *Hladno i okrutno – Predstavwaqe Zaher-Mazoha*. Beograd: Fedon

Doveo, Kim. (1999). *Framing Places: Mediating Power in Built form*. London: Routledge

The Drama Review (1978). *Autoperformance issue*. New York: New York University

Ђ

Dorđević, Jelena. (2009). *Postkultura: uvod u studije kulture*. Beograd: Clio

Е

Eko, Umberto. (2009). (prev. Aleksandar V. Stefanović). *Beskrajni spiskovi*. Beograd: Plato Books

Elves, Catherine. (2015). *Instalation And The Moving Image*. London – New York: Columbia University Press

З

Zanini, Pjero. (2002). (prev. Slavica Slatinac). *Značenja granice: Prirodna, istorijska i duhovna određenja*. Beograd: Clio

Zumthor, Peter. (2006). *Atmospheres: Architectural Environments: Surrounding Objects*. Basel – Boston – Berlin: *Birkhäuser*

И

Iva Draškić Vićanović. *Autoportret na obe strane kartezijanskog jaza*. Originalni naučni rad. Beograd: THEORIA 3. BIBLID 0351–2274 : (2011) : 54 : p. 87–98

Ј

Јокановић, Милена. (2021). *Кабинети чудеса у свету уметности*. Београд: Филозофски факултет у Београду

K

Kortasar, Hulio. (prev. Silvia Manros Stojaković). *Školice*. Beograd: Prosveta

Kostelo Dirimid, Vikeri Dž. (Ur.). (2013). (prev. Uroš Tomić). UMETNOST- ključni savremeni mislioci. Beograd: Službeni glasnik

Krstić, Predrag. *(D)oslikavanje traume (Nevena Daković: Slike bez sećanja: trauma, film, transmisija. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti 2020)*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.

J

Lal, Vinej. Nandi, A. (2012).(prev. Stefan Trajković Filipović). *Budućnost znawa i kulture*. Beograd: Clio

Lipovecki, Žil i Žan Seroa. (2013). (prev. Biljana Tutorov, Mira Popović). *Globalni ekran: od fima do smartfona*. Novi Sad: Akademska knjiga

Bourgeois, Luise. (1998). *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father: Writings and Interviews*. London: Violette Editions

M

Manović, Lev. (2015). (prev. Aleksandar – Luj Todorović). *Jezik novih medija*. Beograd: Clio

Meerzon, Yana. (2012). *Performing Exile Performing Self*. . London: Palgrave Macmillan

Mekman, Darin. (2007). (prev. Nataša Karanfilović, Nina Ivanović). *Istorija sreće*. Beograd: Geopoetika

Miljana Zeković. *Efemerna arhitektura u funkciji formiranja graničnog prostora u umetnosti*. Doktorska disertacija. Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka. Departman za arhitekturu i urbanizam. Novi Sad. Srbija. 2015.

Miljana Zeković. *Ovo je to! (This is it!): Mikrokosmos sadašnjeg trenutka – vladavina svetom kroz svest podanika*. Seminarski rad. Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka. Departman za arhitekturu i urbanizam. Novi Sad. Srbija.

Miltojević, Branislav. (2011). *Podeljen ekran*. Beograd: Filmski centar Srbije.

Milohnić, Aldo. (2013). *Teorije savremenog teatra i performansa* (prev. Dragana Bojanić Tijardović). Beograd: Orion art

Mondloch, Kate. (2010). *Screens Viewing Media Instalation Art*. Mineapolis: The University of Minnesota Press

П

Pamuk, Orhan. (2008). (prev. Mirjana Marinković). *Muzej nevinosti*. Beograd: Geopoetika

Petković, Nikola. (2010). *Identitet i granica: Hibridnost i jezik kultura i građanstvo 21. stoleća*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk

Р

Radovanović, Vladan. (1987). *Vokovizuel*. Beograd: Nolit

Радовановић, Владан. (2005). *Синестезијска уметност = Art Synthesis: једномедијско и вишемедијско стваралаштво Владана Радовановића 1947-2005*. Крагујевац: Народни музеј Крагујевац

Radić, Nika. (2011). (Emilija Mančić, D. Đurić, I. Šentevska). *Miško Šuvaković: umetnost kao istraživanje = (art as research)*. Beograd: Orion Art. Ljubljana: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E. Institute

Rebentisch, Juliane. (2012). *Aesthetics of Instalation Art*. Berlin: Sternberg Press

Reiss, Julie H. () *From Margin to Center: The Spaces of Instalation Art*. London: The MIT Press
Cambridge

Ruti, Mari. (2005). *From Melancholia to Meaning: How to Live Past in the Present*. Psychoanalytic Dialogues. 15. Research Library str. 637

С

Schechner, Richard. (2006). *Performance Studies – An introduction*. New York and London: Routledge

Solnit, Rebeka. (2010). (prev. Vuk Šećerović). *Lutalaštvo – Istorija hodanja*. Beograd: Geopetika

Stanković, Maja. (2015). *Fluidni kontekst – Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*.

Beograd: Fakultet za medije i komunikacije

Stojanović, Dušan. (1978). *Teorija filma*. Beograd: Nolit

Stojanović, Dragana. (2015). *Interpretacije mapiranja ženskog tela u tekstualnim prostorima umetnosti i culture*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije; Orion art

Сабаго, Ернесто. (1989). (прев. Александра Манчић-Милић). *Абадон, анђео уништења*.
Београд: БИГЗ

Т

Tasić, Ana. (2009). *Otvorene rane – Telo u neobrutalističkoj drami i pozorištu*. Beograd: Fakultet
dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju

Turen, Alen. (2011). (prev. Milica Čečur). *Nova paradigma: za bolje razumevanje savremenog
društva*. Beograd: Službeni glasnik

Ћ

Ćosić, Bora. (2010). *Mixed Media*. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine: Centar za nove medije

Ф

Fisher-Lichte, Erika. (2009). (prev. Sulejman Besto). *Estetika performativne umjetnosti*. Sarajevo
– Zagreb: Šahinpašić

Foster, Hal. (2012). (prev. Margarita Petrović). *Povratak realnog*. Beograd: Orion art

Fuko, Mišel. (2012). *Šta je autor? Polja*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada

Fuko, Mišel. (1998). *Arheologija znanja*. Beograd: Plato

Ц

Calvino, Italo. (1974). (prev. William Weaver). *Invisible Cities*. San Diego – New York – London:
A Harvest Book

Ч

Čekić, Jovan i Maja Stanković (ur.) (2013) *Slika / pokret / transformacija – pokretne slike u umetnosti*. Beograd: Centar za medije i komunikacije; Fakultet za medije i komunikacije

Čelant, Đermano. (2012). (prev. Milana Piletić). *Artmix: tokovi umetnosti, arhitekture, filma, dizajna, mode, muzike i televizije*. Beograd: HESPERIAedu

II

Цојс, Цемс. (2000). (прев. Зоран Пауновић). *Уликс*. Подгорица: ЦИД

III

Šion, Mišel. (2007). *Audiovizija – Zvuk i slika na filmu* (prev. Aleksandar-Luj Todorović). Beograd: Clio

Šuvaković, Miško. (1999). *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd – Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti – Prometej

Šuvaković, Miško. (2001). *Paradigmi tela/figure: Predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performance art-u, teatru, operi, muzici, filmu i tehnoumetnosti*. Beograd: Centar za novo pozorište i igru

8.1. ВЕБОГРАФИЈА

Delez, Žil. Feliks Gatari. *Rasprava o nomadologiji*. <https://hiperboreja.blogspot.com/2012/06/rasprava-o-nomadologiji-zil-delez.html> (последњи пут преузето 1.07.2022. у 13:15 часова)

Dimitrijević, Jelena. *Paradoksi hibridnosti – Orijentalizma, balkanizma I sublateralnosti u romanu Jelene Dimitrijević*. <http://www.knjizenstvo.rs/sr-lat/casopisi/2011/zenska-knjizevnost-i-kultura/paradoksi-hibridnosti-orijentalizma-balkanizma-i-subalternosti-u-romanu-nove-jelene-dimitrijevic#gsc.tab=0> (преузето: 5. јуна 2022. 11:49 часова)

Garić, Dragana. *Nestanak aure umetničkog dela*. http://www.arte.rs/sr/umetnici/teoreticari/dragana_garic-4758/tekstovi/nestanak_aure_umetnickog_dela-3998/ (преузето 7. јуна 2022. 20:52 часова)

Пић, Milica. *STRAH za dve harmonike i gudački orkestar*.
<https://www.youtube.com/watch?v=G9d76xSyLSE> (последњи пут преузето 1.јула 2022. 14:21 часова)



IX БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ

Љубинка Стојановић, драматуршкиња, драмска списатељица и сценаристкиња.

Доценткиња на Академији уметности у Београду на осовним и мастер студијама, као и на мастер студијама Факултета уметности Универзитета у Приштини.

На завршној години докторских уметничких студија Вишемедијске уметности, Универзитета у Београду.

Руководи развојем филмских и телевизијских пројеката продукцијске куће Balkanic Media
<https://balkanimedia.com/>

Драмски текстови Љубинке Стојановић, објављивани су у Антологији савремене српске драме, играни и награђивани на регионалним и интернационалним фестивалима.

У досадашњем раду бави се темом идентитета савременог човека, истраживањем феномена хипермодерног друштва и новонасталих институција у односу на пост-меморију, друштвене и културолошке праксе, односом тела и нових медија као и (женског) тела и његових граница у процесу уметничког стварања.

У 2022. години:

Сценаристкиња и стручни консултант документарног филма “End of the Road / На крају пута“, редитељке Иване Тодоровић, премијера 28. јун 2022. Интернационални фестивал краткометражног филма Палм Спрингс, С.А.Д. (Palm Springs International Festival: ShortFest).

Награда за најбољи филм редитељке Наталије Аврамовић „Пролећна песма“ Интернационалног филмског фестивала „Балканска панорама“ Измир, Турска. (28.маја 2022).

Ауторка вишемедијске изложбе у оквиру докторског уметничког пројекта КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс, галерија Артлаб, Задужбина Илије М. Коларца, од 6. до 8. маја 2022.

Драматуршкиња представе „Иранска конференција“, Ивана Вирипајева у продукцији Народног позоришта у Београду, у режији Иване Вујић, премијера 9. март 2022.

2021. години:

Награда за најбољи драмски текст на Фестивалу професионалних луткарских позоришта у Новом Саду, за драматизацију романа „Бела Грива“ Рене Гијоа, у режији Предрага Стојменовића, луткарског позоришта „Пинокио“.

Награда „Славко Лазаревић“ листа „Политика“, жири новинара и критичара, за најбољи филмски сценарио за дебитантски дугметражни филм „Пролећна песма“ редитељке Наталије Аврамовић, 45. Фестивала филмског сценарија у Врњачкој Бањи као и Награду новинара стручног жирија. https://www.youtube.com/watch?v=ZsnbvFj_L4

Трећа награда за најбољи сценарио, жири фестивала за дебитантски дугметражни филм „Пролећна песма“ редитељке Наталије Аврамовић, премијерно изведеном на 49. ФЕСТ-у у оквиру такмичарског програма Фест Фокус.

Ауторка либрета и продуценткиња футуристичке моноопере „XX“ композиторке Милице Илић, која је финансирана од стране Министарства културе и информисања. <https://www.youtube.com/watch?v=KwNKaA8vcpI>

Учесница и ауторка дигиталног перформанса „How to get to Agora? If you have an Agoraphobia...” интернационалног фестивала дигиталног simpozijuma Performing Agora.

<http://www.performing-agora.org/>

Одабрани репрезентативни радови:

Чланица жирија интернационалног фестивала кратког филма ASYL Братислава, Словачка 2019.

Чланица жирија интернационалног фестивала кратког и студентског филма SLOW FILM FESTIVAL Егер, Мађарска 2019.

Председница жирија позоришног фестивала *Ауторске поетике* Мостар, од 2007 до 2013.

Филмски центар Србије, добитница конкурса за развој сценарија за целовечерњи играни филм *Гејмери*, Београд 2015.

Филмски центар Србије, добитница конкурса за развој сценарија за целовечерњи играни филм *Камен у цители*, Београд 2013.

Чланица уредништва часописа за позоришну уметност *Сцена*, Стеријино позорје, Нови Сад, 2013, 2014.

Гл. и одг. уредница вебзина Арматургија, електронског часописа студената Драматургије, Академија уметности у Београду, од 2012.

Интернационални театарски фестивал МЕСС, Награда за најбољу драматизацију текста *У потрази за бојом кестена* аутора Сафета Плакала, режија Стеван Бодрожа, Сарајево, БиХ, 2011.

Серијал *Заборављени умови Србије*, награда за најбољу серију Документарног програма РТС-а, Београд, једна од сценаристкиња серијала, 2019.

Ауторка драме *Пит*, режија Предраг Стојименовић, Дадов, Београд 2009. проглашен за најбољи драмски текст сезоне 2009/2010.

Победница на регионалном конкурс за оригинални драмски текст *Пит* Мостар, БиХ, 2008.

Сарадница на сценарију ТВ серије *Горки плодови*, режија Сениша Ковачевић, РТС, 2006, 2007.

Награда по избору публике, фестивала у оквиру источно-европске драме, *The Accidental Festival*, The Central School of Speech & Drama, Institute of Contemporary Arts, Лондон, 2007.

Ауторка мјузикла за децу *Милин послух*, УК Вук Караџић, режија Иван Јевтовић, Београд 2007



X ПРИЛОЗИ

10.1. Делови тела у базену и рату, ауторка текста Андреја Каргачин

Текст Андреје Каргачин, младе уметнице, позоришне редитељке и перформерке, настао је на основу наших разговора везаних за концепт изложбе који сам у тој фази припремала. С обзиром на допуне и измене у концепцији рада (од нашег разговора, до финализације пројекта), овај текст представља документ о процесу и верујем да ће редиговани текст Андреје Каргачин бити саставни део, каталога који припремам за поставку у Словенији. То су разлози због којих прилажем овај текст.

Делови тела у базену и рату

Нема много горих година него што је 1992. Нема бољег означитеља ситнобуржујског живота него што је базен. Дакле, нема много бизарнијих места на коме се може провести година распада Југославије. У свом докторском уметничком пројекту Кут.и.ја. Љубинка

Стојановић се сећа, проблематизује то чега се сећа, расклапа га и поново склапа. У том процесу редизајнирања приватних и колективних сећања, заједно са уметницом пролазимо кроз процес класног освешћивања, носталгије и кривице, краја ушећереног детињства једне жене и једне нације. Уметница се фокусира на један наизглед потпуно бениган догађај из свог детињства, породично окупљање на базену у кући њеног деде, у идиличном контексту једне добростојеће, мултинационалне српско-словеначке фамилије. Као доказни материјал представила нам је снимак са вхс касете, документарни материјал поменутог породичног окупљања. Међутим, важно је да тај снимак, иако му је намена у моменту настанка била само објективна архивација једног лепог момента, никако није објективан приказ стварности: пре свега, он је едитован од стране неког члана породице или пријатеља, без сумње да би уместо неуредног снимка од пар сати постао снимак од десет минута најлепших успомена. Али већ та интервенција одвајања важних и неважних успомена, оних вредних гледања и оних које то нису, заправо је један недвосмислено идеолошки угао гледања. На крају крајева, и сам чин снимања, кадрирања стварности, јесте усмеравање погледа, хијерархизовање ствари које нам се налазе у видокругу. Како се овај документарни/псеудодокументарни материјал разликује од људског сећања по својој објективности? Љубинка Стојановић нам својим радовима скреће пажњу на две чињенице: сећање није рестауративно него креативно, његово место није у објективној прошлости него у субјективној садашњости; ни сећање није неутрално, већ обликовано унутрашњим и спољашњим околностима. Унутрашње и спољашње околности које ово сећање немилосрдно кадрирају уметница артикулише кроз тело. Њен лични доживљај дана са базена је непријатан. Осећа како одраста, њено тело више није њено на начин на који је некада било, осећа се изложено и нападнуто погледима и коментарима. Осећа се неадекватно. Касније, у току контекстуализације тог сећања, осећај неадекватности се проширује под утицајем спољашњег контекста: побогу, рат је, земља се распада, људи гину и горе им куће, као последица сулуде политике Слободана Милошевића. Нечије руке и ноге лете у ваздух и падају на земљу док су њене руке и ноге потпољене у хлоризовану воду.

Љубинка Стојановић има неколико стратегија да нас уведе у фрагментарност свог доживљаја. Прва је сама поставка изложбе у простору: без легенди и путоказа, не оставља нам предложени наративни ток за посматрање изложбе, нема назива, легенди радова, нема чак ни констатације да и је пред нама више делова једног рада или неколико аутономних

радова. Изложба нам је презентована као маса доживљаја које смо ми сами дужни да по осећају распоредимо. Друга стратегија је фрагментација чулног доживљаја: никада нам није дозвољено да истовремено видимо, чујемо и осетимо ствари које нису контрадикторне. У полумраку изложбе, пажњу нам привлаче кутије са прорезима. Када гурнемо руке у прорезе, под прстима осетимо делове тела. Тај насилни чин пенетрације од нас прави случајне насилнике. Постаје нам јасно шта се догађа тек када на видеу видимо своје руке како „улазе“ у базен, директан пренос у реалном времену. Ми не видимо унутрашњост кутије, али унутрашњост кутије гледа у нас. У другом видео раду уметница спаја контрастне слике празног базена и документарног материјала из поменутог летњег дана 1992, са звучном сликом коју чине документарни аудио материјал, накнадно написана музичка композиција и накнадно снимљен аудио материјал из 2022 (у ком уметница упоређује прошлост и садашњост). Трећи видео рад је зправо документовани перформанс у ком уметница улази у празан базен и излази из њега у различитим одевним комбинацијама које су некада припадале члановима њене породице, из прошлих времена. Она улази и излази као различите фигуре из њеног ситнобуржоаског одрастања, сада свесна околности, у пресушеном базену, као у некој постапокалиптичној варијанти блазираних базена Дејвида Хокнија.

У свакој од пукотина, гличева и пауза, из радова Љубинке Стојановић у нас гледа рат. У нас гледа историја са којом баш ништа не можемо да учинимо, одавде „где се нуде одлични колачи и друге успомене покривалице“ (В.Набоков)

10.2. Каталог изложбе



ЉУБИНКА СТОЈАНОВИЋ КУТ.И.ЈА - амбијентални перформанс

КУТИ.ЈА је просторна ауто/биографија која у себи садржи фрагменте прошлости - калцификоване магловите и сентименталне пејзаже усломена.

Деконструишући појам кутије у свој својој симболичкој комплексности ауторка разлаже именицу на слогове који добијају ново значење и динамичан однос. КУТ - постаје углао посматрања, И - референца којом се перципира онај „други“, у овом случају - ЈА.

Идеја је да посетиоци уђу у директан контакт са делом и постану учесници, преласком те границе гради се обострано поверење. Почетни импулс овог пројекта представља приватни снимак породичног базена, снимљен у Словенији 1992. године, на којем је забележено једно летње поподне. Архивски видео, и site-specific перформанс снимљен на истој локацији 2022. године, постају фрагменти који чине алегорију са којом се ауторка поиграва.

Геополитичко путовање од тачно тридесет година преиспитује нашу перцепцију истинитости догађаја, места, простора и осећања везана за дате ситуације и људе. Поставља се питање да ли је наше битисање кроз време праволинијско или се налазимо у ковитлацу жеља, стархова, траума и надања и одбијамо се о скривене зидове наше леве и десне сплоочнице.

„ПРОСТРАНСТВА“, видео, трајање 6,5'

Директор фотографије: Марко Цвејић
Композиција: Милица Илић, „Страх“ за две хармонике и гудачки оркестар (Мирко Јевтовић и Лука Лопичић хармонике, БКО Љубица Марић, диригент Раде Пејчић)
Дизајн звука: Никола Цвијановић
Монтажа: Душко Станивук

„ЗИДОВИ ВИРОВИ“, видео, трајање 6,5'

Видео: Марко Цвејић
Монтажа: Душко Станивук
Породични архивски ВКС материјал ауторке
Дизајн и илустрација: Сanela Беговић
Дизајн програма: Сузана Лазић
Ауторка се захваљује: Задужбини Илије М. Коларца, Академском филмском центру (АФЦ), Александру Поповићу, Андреји Казичин, Луки Цветкову, Јасни Сарамандић, Сари Јовановић, Дејану Савић, Нини Албомосов-Савић, Изванредном Бобу, Taconis Stolk, Dimitri-Pierre Udovicki, Зорану Мирчетићу.

„КУТИ.ЈА“ - пет истоветних дрвених кутија димензија 50x50x50cm на металним постаментима.

Унутар њих налазе се одливени објекти од гипса, делови ауторкиног тела у покрету пливања. Кутије су обложене слојем кеу материјалом, као би се постигао ефекат транспарентности, у њих улазе руке посетилаца које остварују тактилни контакт са скулптурама. Live пренос уласка руку посетилаца у простор кутије и интеракција са скулптурама, наслојава се на први видео рад „ПРОТОРИ ПОНИРАЊА 02.22“ који се пројектује на зиду.

Вајарски радови и израда објеката од гипса: Милица Јосић и Никола Протић
Дигитална продукција: „Guerilla Electronics“
Техничка израда унутрашњости кутије: Агрон Бакрач
Израда кутија и постамената: Горан Милошевић
Кројачки радови: Радмила Марковић

Дизајн каталога Сузана Лазић.
Штампа каталога Printing We Do, Београд.

10.3. QR код

QR код on-line каталога КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс



KUT.IJA ambience performance by Ljubinka Stojanović

Текстове за каталог је на енглески превео Марк Броган (Mark Brogan).

Напомена: приликом отварања кју-ар кода, појављује се реклама коју треба затворити, након тога приступ садржају је *слободан*.

10.4 Диск

- избор фотографија са отварања изложбе (08.мај 2022. галерија Артлаб)

- две креативне репортаже са изложбе:

КА УНУТРАШЊЕМ (3:30 мин.)

КА СПОЉАШЊЕМ (3:46 мин.)



XI ИЗЈАВЕ

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Интердисциплинарне студије

Вишемедијска уметност

Изјава о ауторству

Потписани-а Љубинка Стојановић

број индекса АЗ/19

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,

- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 05. 07. 2022.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора: Љубинка Стојановић

Број индекса: АЗ/19

Докторски студијски програм: Вишемедијска уметност

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

КУТ.И.ЈА – амбијентални перформанс

Ментор: др ум. Иван Правдић ред. проф.

Коментор: др. Миљана Зековић ванр. проф.

Потписани (име и презиме аутора): Љубинка Стојановић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 05. 07. 2022.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе моју докторску дисертацију/ докторски уметнички пројекат под насловом:

КУТ.И.ЈА.- амбијентални перформанс

која / и је моје ауторско дело.

Дисертацију / докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
- 5. Ауторство – без прераде**
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 05. 07. 2022.

1. **Ауторство:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прераде:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство - без прераде:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.