

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије
Вишемедијска уметност

Докторски умјетнички пројекат:

„Мрачна соба / Camera obscura M21”

Вишемедијска инсталација

Аутор:

Владимир Влачина

Ментор:

др Александар Дунђеровић

Коментори:

др Соња Маринковић
др ум. Светлана Волиц

Београд, 2023.

И знам да сунце не боји се таме...!

¹ Aleksa Šantić, „Pred raspećem”, *Izabrane pjesme*, ur. Nenad Radanović (Sarajevo: Svjetlost, 1997), 39.

Захвалница

Захваљујем се ментору др Александру Дунђеровићу, коменторима др Соњи Маринковић и др ум. Светлани Волиц, члановима комисије др Николи Шуици и др ум. Ани Гњатовић и свим професорима са докторских студија. Хвала професорима филозофских дисциплина др Дамиру Смиљанићу и др Владимиру Турјачанину, као и драгим људима који су ми помогли у реализацији докторског умјетничког пројекта. Неки од њих су: Љубиша Прцаћ, Небојша Далмација, Невена Јатић, Ирена Метикош, Ирена Петровић, Александар Кутрички, Алекса Милић, Саша Новаковић, Драшко Драја Дошен, Младен Влачина, Огњен Вукић, Андреј Стојић, Драгослав Башић, Биљана Малбашић, Ранко Поповић, Игор Мотл, Борис Вуковић...

Желим да поменем преминулог колегу са класе Илију Илића који ми је дао савјет у правом тренутку.

Садржај

Захвалница.....	3
Резиме	6
Abstract.....	7
1. Од метафизике до усамљености (развој личног умјетничког израза)	8
1.1. Предложене поетике као инспирација	16
1.2. О термину „атмосфера”	23
1.3. О термину „амбијент”	24
1.4. Теорија атмосфера.....	25
1.5. Изражајне карактеристике и атмосфере (кратак преглед).....	30
2. Пројекат Мрачна соба / Camera obscura M21	32
2.1. Велико - мало, изнутра - извана, размишљање - понашање	35
3. Усамљеност и самоћа	38
3.1. Усамљеност - нова епидемија	44
4. Мрачна соба	48
4.1. Свјетлост и тама	49
4.2. Врата	51
4.3. Шпијунка	53
4.4. Прозор	55
4.5. Столица	57
5. Поезија о самоћи	60
5.1. Крајегранесије (акростих).....	64
5.2. Хаику	66
6. Поглед изнутра, унутрашњи живот	69
6.1. Сјећања, успомене.....	70
6.2. Носталгија.....	76
6.3. Фотографија и видео.....	82
6.4. Црно-бијела фотографија	82
6.5. Церард де Тем (Gerard de Thame)	85
6.6. Трансформација црно бијеле стварности.....	87
6.7. Жута монохроматска фотографија.....	89

6.8. Успорена репродукција видеа (slow motion video).....	95
6.9. Генијус лоци	97
6.10. Меланхолија.....	100
6.11. Немири	102
6.12. Вријеме.....	103
6.13. Сјећања (видео 1)	107
6.14. Немири (видео 2).....	110
6.15. Путовање (видео 3)	113
6.16. Перформанс	116
6.17. Сјећања/немири (видео 4)	118
6.18. Звук.....	120
7. Поглед извана и поглед одозго на понашање усамљеника	122
7.1. Кутије - Камере опскуре	122
7.2. Фигура човјека (концепт бијега).....	125
7.3. Кутија број 1 (диорама)	128
7.4. Кутија број 2	130
7.5. Кутија број 3	131
7.6. Кутија број 4	132
7.7. Кутија број 5	134
7.8. Кутија број 6	137
7.9. Чекање (видео 5)	139
Закључак.....	143
Фотографије (прилози).....	146
Библиографија:	148
Вебографија:.....	149
Списак поетских прилога:	154
Списак репродукција:.....	155
Биографија.....	160
Изјава о истовјетности штапане и електронске верзије докторске дисертације / докторског умјетничког пројекта.....	166
Изјава о ауторству.....	167
Изјава о коришћењу.....	168

Резиме

Докторски умјетнички пројекат *Мрачна соба / Camera obscura M21*, тематски се базира на друштвеним феноменима усамљености и самоће. Реализован је у форми вишемедијске инсталације, ослањајући се на истраживачки рад презентован у текстуалном дијелу пројекта. Основне претпоставке се тичу понашања усамљених људи и њиховог унутрашњег живота, односно њихове борбе против усамљености. Асоцијативно повезивање камере опсуре и самачких станова (са шпијунком) представља поетско полазиште и поставља два концепта унутар умјетничког рада. Први је концепт погледа споља, камере опсуре и умањеног, који је представљен кутијама - диорамама усамљеничких соба, гдје на понашање усамљеника гледамо из горњег ракурса. Претпостављено понашање самца описано је фигуром човјека који гледа кроз шпијунку (лајт-мотив вишемедијске инсталације – „идеја бијега”). Други је концепт погледа изнутра (велико, у природној величини), односно концепт погледа на унутрашњи живот усамљеника (борбу против усамљености помоћу успомена, сјећања и носталгије) који је презентован видео радовима. Кратким перформансом у минималистичкој сценографији (столица) - амбијенту самачке собе, илуструјемо понашање и унутрашњи живот усамљеника. Теоријски оквир обухвата радове психолога и социолога - њихова тумачења и истраживања феномена усамљености и самоће, а у пољу истраживања се налазе и концепти самоће у умјетности, посебно дискурс визуелних умјетника који су се бавили овим друштвеним феноменом. Методама посматрања, текстуалне анализе и интерпетације, као и прикупљања података, обиљежен је истраживачки рад, а практичним методама реализована вишемедијска инсталација, односно интеграција свих њених структуралних елемената у простору. Докторски умјетнички пројекат *Мрачна соба / Camera obscura M21* интерпретира тренутак борбе самца против меланхолије и депресије, оком ухваћен и вишемедијском инсталацијом описан. Има лирски предзнак, без патетике и сажалења.

Кључне ријечи: усамљеност, самоћа, носталгија, камера опскура, диорама, шпијунка, вишемедијска инсталација, успомене, сјећања

Abstract

The artistic PhD project *Dark room / Camera Obscura M21* is thematically based upon social phenomena of loneliness and solitude. It is realized in a polymedia form, based on research presented in the text part of the doctoral art project. Main assumptions concern behavior of lonely people and their inner living regarding their struggle with loneliness. Poetic starting view is based on associative bond between the camera obscura and loner's apartment (including spy hole), a comparison that presents two concepts in the work of art. The first is the concept of a view from the outside, the concept of camera obscura, a reduction, which is represented by boxes - dioramas of loner's rooms, where we look at the behavior of lonely people from above. The assumed behavior of the loner is described by the figure of a man looking through a peephole (the leitmotif of the multimedia installation, „the idea of escape"). The second is the concept of the inner view and large (life-sized), that is, looking at the inner life of a loner (struggle against loneliness through memories, remembrance and nostalgia), which is presented in video works. With a short performance in scenography - the ambiance of a lonely room, we illustrate the behavior and thinking of lonely people. The short performance illustrates the behavior and thinking of a loner. Theoretic frame covers work of psychologists and sociologists-their interpretation and research on loneliness and solitude phenomena. On the other hand, the research field covers concepts of loneliness in art, especially discourse of visual artists' who had dealt with the social phenomenon. The research is conducted by methods of observation, textual analysis and interpretation, as well as by data collection. Multimedia installation, that would be integration of all its elements in space, is brought to form by practical methods. The PhD art project *Dark room / Camera obscura M21* interprets the moment of a loner's struggle against melancholy and depression, captured by eye and described by polymedia-installation. It has a lyrical foreshadowing, without pathos and pity.

Key words: loneliness, solitude, nostalgia, camera obscura, diorama, spy whole, polymedia installation, memories, remembrance

1. Од метафизике до усамљености (развој личног умјетничког израза)

Услови за стварање вишемедијске инсталације настали су сплетом околности које су укрстиле машту, носталгична сјећања и личну умјетничку поетику аутора у амбијенту мјера друштвене изолације изазване вирусом *Covid-19*. Резултат тог укрштања је био рад на докторском умјетничком пројекту *Мрачна соба/Camera obscura M21* који је имао индивидуални и интердисциплинарни карактер, а темељио се на знању и умијећу стеченом током ауторовог дугог „путовања” (као учесник или посматрач) кроз свијет умјетности. Лични умјетнички став и израз, изграђен је на искуству стеченом кроз дјеловање у више умјетничких дисциплина и медија. Али, поетски дискурс који обухвата ову вишемедијску инсталацију, суштински је формиран у два кратка временска интервала, односно двије фазе умјетничке праксе: за вријеме треће године основних студија, као и за вријеме докторских студија у склопу којих је и реализован умјетнички пројекат, а у потпуности се разликовао од поетика пређашњег рада. Вишемедијска инсталација *Мрачна соба или Camera obscura M21* тематски је позиционирана на друштвеним феноменима усамљености и самоће, што имплицира поетику засновану на суптилним вибрацијама људске психе и адекватну атмосферу која карактерише инсталацију. Можемо рећи да је поетика овог пројекта, формирана на двије парадигме - атмосфери² умјетничког дјела и друштвеном феномену усамљености.

За реализацију пројекта са таквом поетиком, аутор је морао посједовати сензибилитет помоћу којег може да препозна и осјети танане импулсе свијета око себе, али и да буде медиј који их даље преноси и усмјерава како пожели. Тај сензибилитет препознајемо по томе што се понекад манифестује активирањем дубоких импресија у доживљају околине, на примјер, при сусрету са сликарским дјелима као што су *Острво мртвих II*, швајцарског сликара Арнолда Беклина (Böcklin, 1827–1901), па онда *Луталица изнад мора магле*, њемачког сликара Каспара Давида Фридриха (Friedrich, 1774 – 1840) и осталих.

Заједничко за ове уљане слике из 19. вијека је специфичан амбијент испуњен спокојством, меланхолијом и тишином, а утисак који остављају на посматрача ствара импресију и стање ума које у англосаксонском говорном подручју одговара термину *расположење (mood)*, а у њемачком штимунг (*stimmung*³). Тешко се дословно преводје, јер немамо одговарајуће термине у нашем језику, тако да се односе на одређено (психо-физичко)

² Кад говоримо о атмосфери умјетничког дјела, мислимо на расположење које се ствара у нама, кад га посматрамо. О томе ће бити ријечи у даљем тексту.

³ *Mood, stimmung* - стање ума у одређеном тренутку, ради се о афективном стању, а не о емоцијама или осјећањима (лично тумачење). Афективна погођеност подразумемијева утицај споља, из простора).



1. Арнолд Беклин, *Острво мртвих II*



2. Каспар давид Фридрих,
Луталица изнад мора магле

расположење у датом амбијенту, али се и поистовјећује са тим амбијентом, односно атмосфером која влада у њему.

Са сликарством Арнолда Беклина сам се срео под свијећама, деведесетих година прошлог вијека, кад је рат био моје окружење, а радило се о књизи са репродукцијама ремек дјела у великом формату⁴. Тај сусрет је уједно био и референтна тачка за поетику која доминира овим умјетничким пројектом, тачка од које је почело њено формирање. Беклинове слике *Острво мртвих II* ћу се сјетити и десетак година касније и о њој ћу писати у дипломском раду 2005. године: „За наше истраживање метафизичког у сликарству, интересантна је атмосфера његових слика која зрачи неприродним спокојством и мирноћом, сабласношћу и страхом. Репрезентативан примјер таквог дјела, а уједно и најпознатија и најпоштованија слика од стране сликара је *Острво мртвих*. Беклин је урадио пет верзија слике, која је инспирисала многе умјетнике да ураде омаж њој и аутору, а 1996. године је снимљен и играни филм истог имена у италијанској продукцији, инспирисан славном сликом.”⁵

Сусрет са сликарством Едварда Хопера (Hopper, 1882–1967), младог човјека пуног животне енергије не би требао импресионирати. Прије би се могло очекивати да га одбија садржај Хоперових дјела, испуњен суморним амбијентом и неатрактивним сценама. Али, Едвард Хопер је био аутор слика које су и тада на мене оставиле јак утисак и чију сам атмосферу запамтио, као некад атмосферу слика Арнолда Беклина. И Хоперу сам, петнаест

⁴ Albert Goldstein, *Fantastično slikarstvo* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1980).

⁵ Владимир Влачина. Потрага за метафизичким карактеристикама свјетлости и простора од барока до *де Кирика* [текстуални дио дипломског рада] (Бања Лука: Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности 2005).



3. Едвард Хопер, *Morning Sun*

година послје, тематски посветио вишемедијско дјело *Сад смо сви у Хоперовим сликама*, реализовано у склопу предмета Стварање вишемедијског дјела 2, на докторским академским студијама Вишемедијске уметности. Тај рад може да се схвати као дио истог поетичког дискурса којем припада и докторски умјетнички пројекат *Мрачна соба / Camera obscura M21*, а самим тим и као његова поетска претходница. *Сад смо сви у Хоперовим сликама* тематски почива на феномену усамљености, посебно актуелизираном 2020. године социјалном изолацијом становништва због пандемије изазване вирусом *Covid-19*. Међутим, моје истраживање Хоперовог рада (за Хопера можемо рећи да је најпознатији сликар самоће), има дужу историју, још из времена основних студија, док сам трагао за елементима метафизичке атмосфере у ликовној умјетности. Импулс који је покренуо та истраживања био је, управо, у поетици мојих графика, серији из 2004. године. Као што је Хопер несвјесно сликао самоћу,



4. Штродлова кућа



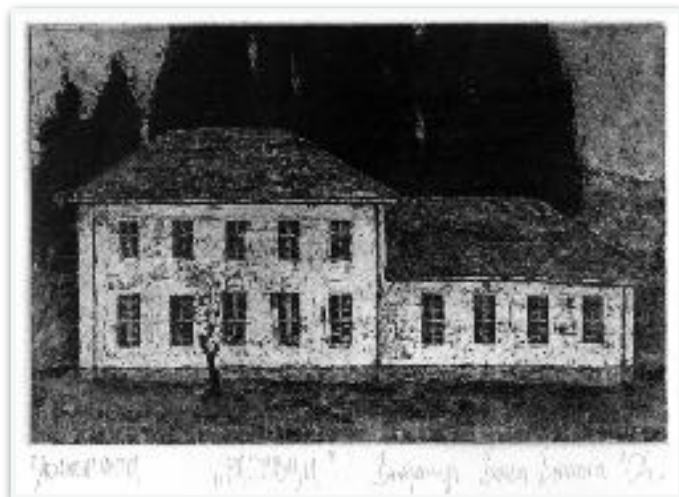
5. Хенића кућа



6. Филозофски факултет

што је једном приликом изјавио⁶, и ја сам тада, несвјесно и уживајући стварао своје графике са посебном атмосфером. Онда је неколико колега, графичара, окарактерисало моје радове

⁶ Izjava Edvarda Hoppera о njegovom najpoznatijem djelu *Nighthawks*. „The Story behind Edward Hopper’s *Nighthawks*,” *Rhodes*, November 26. 2020, <https://rhodescontemporaryart.com/news/346-the-story-behind-edward-hoppers-nighthawks/>, pristupljeno 17. decembra 2022, moj prevod.



7. Расавци

као „метафизичке” (односно, прецизније, са метафизичком атмосфером), чиме су, уједно дали „идентитет” тадашњој фази моје умјетничке праксе. И раније се дешавало да позитивна мишљења о појединим графикама прати запажање да „имају атмосферу”, али поменути коментари су код мене покренули интересовање за „метафизичко” у ликовној умјетности. Постао сам свјестан личног сензибилитета, што је иницирало да 2005. године извршим поменуто истраживање и прикажем га у форми текстуалног дијела дипломског рада на основним студијама. Наслов текста је гласио *Потрага за метафизичким карактеристикама свјетлости и простора од барока до де Кирика*⁷ и из њега је видљив тематски и теоријски оквир истраживања. Едвард Хопер није припадао временском интервалу који је обухватала моја потрага, али сам га уврстио у садржај, јер сам био одушевљен начином на који је, помоћу сликарских ликовних средстава, представљао самоћу и усамљеност..



8. Макс Клингер, *Острво мртвих*

⁷ Владимир Влацина, нав. дјело.

Централна фигура поменутог истраживања је био Ђорџо де Кирико (Chirico, 1888–1978), уједно и „угаони камен” *Метафизичке школе*.⁸ Де Кирико је био изложен утицају сликарства Арнолда Беклина, њемачко-швајцарског романтичара из XIX вијека и Макса Клингера (Klinger, 1857–1920), који је романтичарску традицију пренио у XX вијек. Иако је брзо превазишао Беклина, задржао је извјесне његове елементе током цијелог свог “метафизичког” раздобља. Често је говорио о синтакси његових композиција, свјетлу, начину на који гради „метафизичку” атмосферу. Утврдио је велики дио рјечника на који ће се касније надовезати надреалисти - јукстапозиционирање у којем су супростављени бескрајно и мало, свјетлост и сјена, празни простори који узнемиравају. Садржај слика са метафизичком



9. Ђорџо де Кирико, *Мистерија и меланхолија улице*

атмосфером је био у контексту реализма, није укључивао елементе надреалног или фантастичног и акценат је био на штимунгу (атмосфери). Такве слике су, посебно у почетку, окарактерисане као необичне, чудновате, мистичне, са тензијом, односно нелагодом која доминира сценом или су прожете меланхолијом, тишином. Де Кирико је говорио да метафизичко умјетничко дјело на први поглед треба да је мирно. Упркос томе, оно одаје

⁸ Метафизичка школа, покрет настао 1917. године у Ферари окупљањем четири умјетника: Ђорџа де Кирика, Карла Караа (Carra, 1881–1966), Алберта Савинија (Savinio, 1891–1952) и Филипа де Пииса (Pisis, 1896–1956).



10. Скица за бакропис

утисак да се мора догодити нешто ново у тој истој мирноћи, и да ће се, међу већ постојећим знацима, у правоугаонику платна појавити нови знаци⁹. Једном приликом, де Кирико је рекао:

Сећам се чудног и дубоког утиска који је на мене док сам био дијете, оставила слика из неке старе књиге, са називом “Свијет прије потона”. Слика је представљала предио из терцијарног периода. Човјек још није постојао. Често сам размишљао о том чудном феномену да људских бића у метафизичком смислу нема. Свако дубоко умјетничко дјело садржи две самоће: једну бисмо могли назвати “ликовном самоћом”. То је она контемплативна љепота коју нам геније даје кроз конструкцију и формално комбиновање (материјали и елементи који су мртви/живи или живи/мртви; ово друго је живот мртве природе схваћене не у смислу ликовног мотива, већ у духовног аспекту који може исто тако припадати и живој фигури). Друга самоћа је самоћа знакова, превасходно метафизичка. Она а priori искључује сваку логичну могућност визуелног и психичког поимања. Постоје слике Беклина, Клода Лорена и Пусена пуне људских ликова; али оне, упркос томе, у великој мјери подсјећају на пејзаже терцијара. Недостатак људског код човјека. Исти је случај и са неким Енгровим портретима. Ипак, треба напоменути да у наведеним дјелима, изузев можда неколико Беклинових

⁹ Branislav J. Đerić, urednik. „Dardo de Kiriko (Giorgio de Chirico” [zbirka prevoda], *Likovne sveske* 5–6, 1996, 2. izdanje (Beograd: Zavod za udžbenike, 1996), 65.

слика, постоји само прва самоћа - ликовна. Тек ново италијанско метафизичко сликарство доноси и другу самоћу, самоћу знакова, или метафизичку самоћу.¹⁰

Истраживање је било посебно значајно јер сам открио сликарство Ђорџа де Кирика и Едварда Хопера. Појавиле су се везе, у мојој опсервацији, између поетика и атмосфера њихових радова: де Кирико је причао о самоћи и Арнолду Беклину као узору (који је раније



11. *Катедрала у сумраку* и 12. *Јутарње свјетло*, Клод Моне.

13. Акварел Џозефа Збуквича

на мене оставио утисак)... и Хопер је сликао самоћу, а за све њих је заједничко мајсторство приказивања (стварања) атмосфере, односно штимунга.

Због способности да осликају атмосферу и доприноса мојој личној поетици, издвојио бих још два умјетника – сликаре Клода Монеа (Monet, 1840–1926) и Џозефа Збуквича (Zbukvic, 1952). Усамљеност и самоћа нису били предмет њиховог интересовања, они су биљежили свакодневницу. Име Клода Монеа је веома познато, довољно је да се присјетимо да *Импесионизам*¹¹ носи име по његовом дјелу *Импесија: Излазак сунца* и да је виртуозно преносио свјетло и тренутак на сликарско платно. Пол Сезан (Cézanne, 1839–1906) је за њега рекао да је само око, али какво око. Џозеф Збуквич је акварелиста и у посјед његове књиге¹² је било тешко доћи те 2003. године (набавио сам је из иностранства), а затим израдио неколико графика (бакрописи) и цртежа по узору на његове аквареле. Слика урбаних

¹⁰ Đerić, nav. delo, 64-65.

¹¹ Ријеч импесионизам је склована 1874. године. Упор. Н. В. Јансон и Ентони Ф. Јансон. *Историја уметности*, превела Олга Шкарић (Нови Сад: Прометеј, 2005), 721.

¹² Joseph Zbukvic, *Mastering Atmosphere & Mood in Watercolor: The Critical Ingredients That Turn Paintings into Art* (Verdi: International Artist Publishing, 2002).

пейсажа који би били врло обични по садржају да нема драматичног свјетла, јаког контраста, односно да није на изузетан начин забиљежен тренутак, атмосфера, штимунг. Питање које писац Хавијер Пес (Pes) поставља у вези са Хоперовим радом, може да се односи и на Збуквичев: „Како је Едвард Хопер успио да претвори обичан сеоски пут у психолошки набијену драму?”¹³

Да је свјетло суштински важан елемент атмосфере у сликарству Едварда Хопера, тврди и аутор предговора публикације „375 радова из Музеја модерне уметности”: „Иако је инсистирао да су његове слике директне репрезентације стварног свијета, често су испуњене непогрешивим осјећајем усамљености, отуђености, тишине и мистерије. Свјетлост, природна или вјештачка, игра централну улогу у стварању расположења.”¹⁴

То свјетло је Густав Дојч (Deutsch, 1952–2019), аустријски архитекта и филмски стваралац, успио поставити у простору и освјетлити ентеријер уређен по садржају Хоперових слика¹⁵. Густав Дојч је аутор неколико пројеката који су директно повезани са радом Едварда Хопера. Филмски пројекат *Ширли - Визије стварности* (*Shirley - Visions of Reality*) којим Дојч оживљава тринаест слика Едварда Хопера, приказан је и награђен на



14, 15. и 16. Инсталације Густава Дојча (горе) и Хоперове слике (доле)

¹³ Javier Pes, „How Did Edward Hopper Manage to Turn a Plain Country Road Into a Psychologically Charged Drama? A New Exhibition Decodes His Tricks”, *Artnet* (20. januar 2020), Art World, Shows & Exhibitions, <https://news.artnet.com/art-world/edward-hopper-beyeler-rockefeller-1748067> (acc. January 28, 2022). Moj prevod.

¹⁴ „MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art, New York”, New York: The Museum of Modern Art, 2019, av. at <https://www.moma.org/collection/works/78330>, (Acc. December 28, 2022).

¹⁵ Интернет страна о филму Густава Дојча: „Shirley - Visions of Reality”, *Gustav Deutsch, films & videos*, <https://www.gustavdeutsch.net/en/films-videos/118-2013-shirley-visions-of-reality-en>

бројним међународним фестивалима. Такође је приказан у облику интерактивних мултимедијалних инсталација на изложбама у раздобљу 2008–2015. године.



17. Кристијан Болтански (инсталација), *Reflexion*, 2000.

1.1. Предложене поетике као инспирација

Неколико умјетника са чијим радом сам се упознао током докторских студија, значајно су утицали на развој поетике докторског умјетничког пројекта.

Кристијан Болтански (Boltanski, 1944–2021) је био вајар, фотограф, сликар, филмски стваралац и концептуални умјетник за којег кажу да трансформише сјећање у умјетност, а најпознатији је по својим инсталацијама, нарочито фотографским. Био је на списку стваралаца чији је опус предмет мог интересовања и анализе, а инспиративно је дјеловао у стварању концепта за вишемедијску инсталацију. Радови Болтанског су у мени провоцирали идеју о будућој поетици на тему сјећања, нарочито породичног наслијеђа.

Сугестије као што су *Shimon Attie's Writing on the wall*¹⁶, имале су директан утицај на садржај материјала који ће бити репродукован у умјетничком докторском пројекту. Култура сјећања коју промовише Шимон Ати (Attie, 1957) путем пројекција старих фотографија на фасаде зграда, односно на позиције гдје су те фотографије и настале, враћају некадашњу атмосферу и становнике на иста мјеста. Овај рад је додатно учврстио идеју сјећања као саставни дио поетике, не само докторског умјетничког пројекта, него и мог умјетничког рада протеклих година.

¹⁶ Званична страна пројекта *The Writing on the Wall* Шимона Атија: <http://shimonattie.net/portfolio/the-writing-on-the-wall/>



18. Шимон Ати, *Writing on the wall*

Питер Гринавеј (Greenaway, 1942)¹⁷ и његово дјело представљају, за мене, велико откриће у материјалима који су нам понуђени током докторских студија. У вријеме док сам припремао видео радове за вишемедијску инсталацију, покушавајући да припремим кадрове који осликавају ноћни амбијент собе у којима свјетло/сјена прозорског окна клизи по зиду, наишао сам на видео записе Питера Гринавеја.



19. и 20. Кадрови из видео рада *Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway*

*Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway*¹⁸, садржи секвенце у којима је игра сјене и свјетла реализована на начин како сам их замишљао у тадашњем пројекту, а који су већ били планирани за реализацију и емитовање помоћу пројектора. Није случајност да сам ове сличности нашао код умјетника као што је Питер Гринавеј - сликар, филмски монтажер и редитељ, који је оставио за собом радове који на најбољи начин обједињују ове дисциплине.

¹⁷ „Peter Greenaway”, Saskia Boddeke & Peter Greenaway Projects, <https://www.sbpjg-projects.com/peter-greenaway> (Acc: December 18, 2022).

¹⁸ Peter Greenaway, *Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway - Preview*, November 19, 2010, 6:58, https://www.youtube.com/watch?v=CFTs_6C919g



21. Кадар из видео рада *Leonardo's Last Supper: A Vision* by Peter Greenaway

Други дио вишемедијске инсталације, који се тематски базира на понашању усамљеника, илуструје између осталог и покушај бијега (спаса од усамљености) кроз шпијунку. Описан је фигуром човјека (који гледа кроз шпијунку) постављену у диорамама, или пред вратима у природној величини. Кад већ спомињемо шпијунку, не можемо, а да се не сјетимо Марсела Дишана (Duchamp, 1887–1968)) и *Étant donnés*¹⁹, последњег његовог великог рада, данас лоцираног у *Philadelphia Museum of Art*, којег је публика могла да види кроз отвор (без оптике) у вратима, а можемо га слободно назвати шпијунком.

Инсталација-диорама *Fucking Hell*, понуђена као информација кроз наставу на докторским умјетничким студијама аутора Џејка и Диноса Чепмена (*Jake Chapman, Dinos Chapman*) учврстиле су мој став да диораме интегришем у будући докторски умјетнички пројекат.²⁰

Докторски умјетнички пројекат дјелимично може да нађе свој узор и у сценографским елементима виђеним код Роберта Лепажу у представи *887*, која је „магични и интимни спој сјећања, носталгије, политичких коментара, али и научних расправа о проблему памћења, повезаном са структуром људског мозга.”²¹ На интернет страници Роберта Лепажу, можемо да прочитамо: „887 је путовање у царство сјећања. Идеја за овај пројекат потекла је из

¹⁹ Marcel Duchamp, „Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage . . . (Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas . . .)”, Philadelphia Museum of Art, <https://philamuseum.org/calendar/exhibition/marcel-duchamp-etant-donnes> (Acc. January 14, 2023); Internet stranica *Étant donnés*, Marsela Dišana

²⁰ Jake & Dinos Chapman, *Fuckin' Hell*, Instalacija-diorama, <https://jakeanddinoschapman.com/works/fucking-hell/>, (Pristupljeno: 4. januara 2023).

²¹ Ana Tasić, „Sećanje u digitalnoj eri”, *Politika*, Kultura (20. avgust 2015), <https://www.politika.rs/sr/clanak/336215/Secanje-u-digitalnoj-eri>



22. Роберт Лепаж, 887 (Robert LePage's 887 - blue)

дјетињства Роберта Лепаж; годинама послје урања у дубину своје меморије и доводи у питање релевантност појединих сјећања²².”

Питер Гринавеј, Шимон Ати, Џејк и Динос Чепмен, Петер Форгач (Forgács), Кристијан Болтански - умјетници су чији је рад утицао (и још ће утицати) на креативни поступак при стварању вишемедијске инсталације *Камера опскура / Camera obscura M21*. Њихов рад директно „комуницира” са будућим докторским умјетничким пројектом и проширују идејну базу за његову реализацију. Остали примјери су ми донијели нову информацију, освијетлили разнолике умјетничке праксе, подсјетили нас и освјежили нам старо знање, а можда ћемо врло брзо осјетити бенефиције од њихове спознаје.

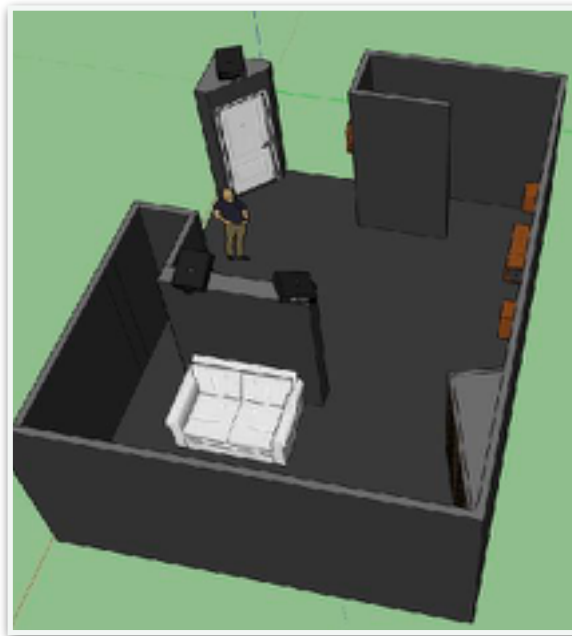


23. Питер Гринавеј, *Герника*

²² „Ex Machina / Rober LePage 887”, Epidemix, <http://www.epidemic.net/en/art/lepage/proj/887.html> (Pristupljeno: 27. decembar 2022); Internet strana projekta 887, Roberta Lepaža.

Пикасова (Picasso, 1881–1973) *Герника*²³, интересантна је конекција између радова Алана Ренеа (Resnais, 1922–2014) и Питера Гринавеја, а скромно бих дописао и свој омаж познатом дјелу у форми плаката за представу *Хелверова ноћ* Позоришта Приједор из 2013. године. Као производи глобализације, кроз комуникацију и умјетност, формирају се и глобални симболи, усудио бих се рећи нови архетипови, од којих је *Герника* Пабла Пикаса, један такав, општепознати антиратни симбол. Рене је уз Роберта Хесенса (Hessens, 1936) потписао режију кратког филма из 1950. године, а који за тему има бомбардовање шпанског града Гернике и одраз тог догађаја на популарну културу.

Гринавеј се од 2010. године посветио Герници, а на турнеји је била од 2015. године. Пикасов трагични еп приказан је на неколико екрана, уз још неке елементе који раду дају епитет вишемедијског дјела. За Питера Гринавеја бављење ремек-дјелима из прошлости није



24 и 25. Прве скице простора вишемедијске инсталације *Камера опскура / Camera obscura M21*

археолошка операција, него је начин да оживи емоције и да прошири просторе фантастичног.

Прве скице изложбеног простора вишемедијске инсталације, биле су инспирисане изложбом *Col Tempo*, Петера Форгача (*Péter Forgács*), али су сведене на технички изводљиве елементе и димензије. Вишемедијска инсталација *Col Tempo*, Петера Форгача, разрађује и документује углавном историјски материјал, али није замишљена као историјска

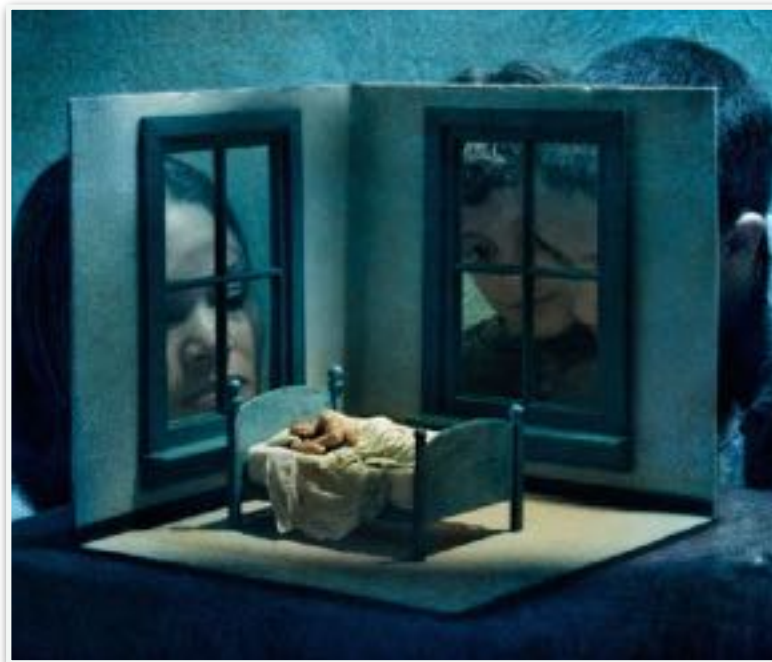
²³ *Герника* је Пикасова слика, присјећање на шпански градић који је брутално бомбардован од стране фашиста 1937. године током Шпанског грађанског рата.



26, 27 и 28. Péter Forgács, *Col Tempo*

презентација већ указује на посматрање тог материјала кроз друштвену и антрополигијску димензију моћи и доминације.²⁴

Истражујући естетику Едварда Хопера, о ком сам писао у неколико наврата, наишао сам на Ричарда Тушмана (Tuschman, 1956), још једног из мноштва поштовалаца овог сликара. Умјетнички образован, кроз школовање је имао контакт са графичким техникама штампања фотографије, што је уз цртање и сликање створило код њега јак темељ за бављење фото илустрацијом, графичким дизајном и фотографијом. Захваљујући раду у продавници опреме за архитекте, почео је да се бави израдом диорама 1:12. Много тога има заједничко у умјетничким праксама Ричарда Тушмана и мене, додајући и сензибилитет према поетикама Едварда Хопера и Ђорџа де Кирика. Диораме које је израђивао Ричард Тушман, тематски су (између осталих) биле базиране на сликама ова два умјетника. Тушман би фотографисао



29. Ричард Тушман, *Military Officer Magazine*

²⁴ Интернет страна инсталације *Col Tempo*, Петера Форгача <http://www.coltempo.hu/concept.html>, (Пристапљено 3. јануар 2023).

модел у одговарајућој пози и костиму (одјећи), па дигиталном обрадом слике би га укомпоновао у ентеријер диораме уређене по садржају неког од одабраних сликарских дјела. Резултати његовог умјетничког рада, до нас би долазио у виду серије фотографија за сваку диораму, у којима је свакако била и коцкица за будући мозаик вишемедијске инсталације *Мрачна соба / Camera obscura M21*. Свијест о Тушмановим диорамама, појачана инсталацијом-диорамом *Fucking Hell*, значајно је допринијела рађању идеје за концепт велико-мало²⁵, који је у докторском умјетничком пројекту био заснован на асоцијацији²⁶ којом су упоређени самачки станова и камере опскуре.

Последњи на листи узора које сам поменуо у овом тексту је Ричард Дад (Dadd, 1817–1886), енглески сликар трагичне судбине²⁷ и његова слика *The Fairy Feller's Master-Stroke*, ремек дјело сликано десет година. Дјело посједује атмосферу због које је на мојој листи: призор описује вилински свијет и тренутак, заустављен у времену, непосредно пред ударац којим главни јунак разбија љешник. Међутим, аутор је илустровао свој унутрашњи живот у моментима пред убиство рођеног оца. Управо атмосфера и тензија коју посједује сцена, чине да *The Fairy Feller's Master-Stroke* буде, уз наведена дјела и умјетнике, још једним малим поетским претходником докторског умјетничког пројекта.

²⁵ Упор. 2.1. Велико - мало, изнутра - извана, размишљање - понашање (страна 35).

²⁶ Исто.

²⁷ Ричард Дад је провео у душевној болници четрдесет три године (до смрти), углавном сликајући.

1.2. О термину „атмосфера”

Пређашњи опис појма атмосфере²⁸, која окружује умјетничко дјело, у потпуности је утемељен на личном искуству, односно искуству умјетничког миљеа о овом феномену и могли бисмо га схватити довољним за овај текст. Међутим, размотрићемо још нека стајалишта о атмосферама²⁹, па још погледати како на овај феномен гледају филозофија и естетика, и са тим информацијама га покушати додатно појаснити.

Интернационални рјечник естетике³⁰ о термину атмосфера пише да је од осамнаестог вијека његова употреба била метафорична заједно са неким претходницима (аура, штимунг, генијус лоци), а у широј употреби је тек од недавно у хуманистичким наукама. У истом ријечнику можемо да сазнамо да је атмосфера дио метеоролошког дискурса, и да са временских и когнитивних парадигми прелази у просторне и афективне, као и да је атмосфера колоквијални термин који значи „нешто више“, што се осјећа „у ваздуху“, а да се не може прецизно изразити – а камоли рационално објаснити. У зависности од контекста, атмосфера понекад функционише као неутрално-дескриптивни израз ситуације (особа, простора и природе), а други пут се осјећује кроз квалификационе придјеве (има напете, опуштене, суморне атмосфере). У данашњим дебатама атмосфера није само замишљена као декоративни аспект живота, већ као осјећај или афект³¹ који, будући да није приватан и унутрашњи, већ објективно и просторно распрострањен, „тинктурише“ ситуацију у којој се налази онај који опажа и афективно је доживљава.

Валтер Бењамин у есеју из 1936. године *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*³² користи термин *аура*, који се повезује са јединственошћу и аутентичношћу умјетничког дјела, односно аура је оно што се губи када се то дјело умножи, копира (фотографија, репродукција). То је она аура коју Гернот Беме препознаје у класичној

²⁸ Упор. 1. Од метафизике до усамљености (развој личног умјетничког израза), страна 8.

²⁹ У овом тексту искључујемо појам атмосфере, као плиновитог омотача око планете Земље, којег изучавају Атмосферске науке.

³⁰ Tonino Griffero, „Atmosphere,” *International Lexicon of Aesthetic*, Spring 2018, acc. December 25. 2022, https://lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=16

³¹ Афект је, између осталог „врло јако осећање које већином наилази наједном, изненадно, траје обично само кратко време и у једном тренутку достиже толику јачину да готово посве завлада свешћу; душевни покрет, узбуђење, стање разјаре-ности, разјареност.” Милан Вујаклија, *Речник страних речи и израза*, 3. издање (Београд: Просвета, 1980), 92

³² Valter Benjamin, *Eseji*, prev. Ivan Tabaković (Beograd: Nolit, 1974).

естетици: једна од три историјске атмосфере *лијено*, *узвишено* и *аура* (задња категорија је најближе атмосфери као таквој).³³

Милан Узелац у *Естетици*³⁴ размишља на овај начин: „Како оно уметничко и лежи иза и око тонова, боја, речи, покрета, оно те елементе обавија као фина измаглица и духовна атмосфера која физикално преобраћа у спиритуално. Наравно, физикално је носилац духовног.”

1.3. О термину „амбијент”

Термин *амбијент*, који алтернативно са термином *атмосфера* користимо да опишемо специфично окружење уметничког дјела које нас афективно погађа, *Интернационални рјечник естетике* прије свега повезује са осјећајем ситуација и доживљаја чулног контекста друштвеног живота. Амбијент је мулти-сензорне природе, и истовремено укључује све модалитете перцепције (вид, слух, мирис, додир, укус, покрет). Амбијент укључује афективне тоналитете ситуација и може се повезати са појмом *stimmung* на њемачком говорном подручју и са појмом *attunement* (усклађеност) на енглеском говорном подручју (на енглеском се „амбијент“ понекад преводи као атмосфера или афективна атмосфера). Истраживање спроведено у области амбијента обухвата веома широк спектар радова, од физичке карактеризације амбијенталних појава до социоестетике ситуационог доживљаја. Ако је било који амбијент постављен у конкретан простор-вријеме, он се ни у ком случају не своди на физичко окружење, нити штавише на субјективно и индивидуално стање. Појам „амбијента” предлаже алтернативу класичној опозицији између субјекта осјећања и објекта који се осјећа. Такође омогућава да се подржи идеја о заједничком, отјелотвореном, одиграном и ситуираном чулном искуству. Наглашава патичну и афективну димензију сваког чулног искуства и истиче његов тјелесни и предрефлективни садржај.³⁵

Можемо да примијетимо да објашњење термина *амбијент*, које нуди *Интернационални рјечник естетике*, припада истом дискурсу којем и тематизација атмосфера унутар нове феноменологије и нове естетике.

³³ Stevan Bradić, „Atmosfere i estetski rad: ‘nova estetika’ Gernota Böhmea”, *Filozofska istraživanja* 147, 3 (2017): 518, <http://www.hrfd.hr/filozofska-istrazivanja-147-32017/>, Citirano prema: Gernot Böhme, „Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics”, preveo David Roberts, *Thesis Eleven* 36 (1/1993), <https://journals.sagepub.com/toc/the/36/1>, 122.

³⁴ Milan Uzelac, *Fenomenologija umetnosti* (Novi Sad: Veris studio, 2008), https://www.uzelac.eu/Knjige/9_MilanUzelac_Fenomenologija_umetnosti.pdf. (Preuzeto 14. januara 2023), 112.

³⁵ Jean-Paul Thibaud, „Ambiance,” *International Lexicon of Aesthetic*, Spring 2022, (Acc. December 25, 2022) https://lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=113

1.4. Теорија атмосфера

Поред ставова умјетничког миљеа о атмосферама (које окружују умјетничко дјело), мене су интересовале чињенице о том феномену које се могу пронаћи у научним дисциплинама. Занимао ме начин на који посматрач доживи умјетничко дјело и атмосферу која окружује то дјело. Један од разлога за моје интересовање можемо пронаћи у чињеници да се докторски умјетнички пројекат темељи на људским осјећањима и расположењима (усамљеност, самоћа), а осјећања и расположења се индукују и код посматрача.

Анализу релација између осјећања, расположења и атмосфера дјелимично сам нашао код представника филозофских дисциплина — феноменологије, естетике, а посебно синестетике Дамира Смиљанића. У интервјуу³⁶ за часопис *Чему*³⁷ можемо сазнати да је синестетика једна од ужих области интересовања Дамира Смиљанића, професора са Филозофског факултета у Новом Саду и да је синестетика форма оног што се данас у њемачком контексту назива нова феноменологија, а бави се проучавањем логичког потенцијала осјећања и расположења.³⁸

Дамир Смиљанић у *Изражајним карактерима и атмосферама* (петом поглављу књиге *Синестетика*³⁹) сматра да је феномен осјећања био запостављен до модерне филозофије и да је атмосферичка теорија осјећања ново у модерној филозофији. По њему је камен темељац и главни прилог тој теорији дао Херман Шмиц.⁴⁰ Узевши у обзир да је доживљај осјећања преко тијела повезан са боравком у простору, Смиљанић и сама осјећања схвата као просторни феномен. То, по њему, чини „смисао Шмицове тезе да су осјећања својеврсне атмосфере, нешто што споља обухвата субјекат, нешто што га погађа.”⁴¹ Треба подсјетити да је Херман Шмиц још 1969. године у дјелу *Осјећајни простор* навео преко деведесет врста осјећања.⁴²

³⁶ Uredništvo *Čemu*, „Intervju s Damirom Smiljanićem,” *Čemu: časopis studenata filozofije* 14, 25 (2017): 155, preuzeto: 20. februara 2023, <https://hrcak.srce.hr/file/330100>

³⁷ *Чему* је часопис студената филозофије Филозофског факултета Универзитета у Загребу.

³⁸ Uredništvo *Čemu*, nav. djelo.

³⁹ Дамир Смиљанић, *Синестетика*, (Нови Сад: Адреса, 2011)

⁴⁰ Исто, 193.

⁴¹ Исто, 193

⁴² Исто, 194.

Смиљанићеве ријечи о атмосфери цитира Стеван Брадић: „Аналогно појму атмосфера у метеоролошком смислу, напосто осјећамо нешто „у зраку”, а не у себи (...). Битан је тај утисак измјештености властитог осјећања из простора ега, проналазимо га негдје око нас, али смо и ми обухваћени њиме, не можемо му се отети.”⁴³ Шмицова теорија атмосфера је имала позитиван одјек код мислилаца блиских синестетичком приступу, а један од њих је њемачки филозоф и писац Гернот Беме (*Böhme*, 1937–2022) који 1993. године први пут објављује текст о атмосферама *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*⁴⁴ у журналу *Thesis Eleven* у којем, како и наслов каже, излаже своје размишљање о „новој естетици”, и атмосфери као њеном фундаменталном концепту.

У почетку текста *The theory of atmospheres and its applications* из 2014. године, разматрајући термин атмосфера, Беме сматра да се карактеристике атмосфере могу подијелити у пет група: прва група обухвата расположења у њиховом ужем смислу, као озбиљна, весела, меланхолична; друга група је синестезија, односно стања попут хладног, топлог, меког, тврдог. Називају се синестезијом, јер их могу произвести различити сензорни квалитети у окружењу. Аутор наводи примјер себе која може изгледати хладно, јер је у потпуности обојена у плаво, или је клинички стерилна, или је потпуно поплочана, или иначе има ниску собну температуру; трећа група карактеристика сугерише кретање, уз термине широко, уско, уздижуће, опресивно. Овде, прије свега, геометријски облици и расподјела запремина у простору чине такве услове опипљивим; четврту групу чине интерсубјективне атмосфере: у сусрету две особе увек настаје одређена атмосфера, чак и прије почетка било каквог разговора, као њена позадина. Ове атмосфере одређују „први утисак”, односно физиономију особе, њену висину, запремину; пета група су конвенционалне карактеристике, као што су елегантан, малограђански, сиромашан, богат. Генеришу их предмети и симболи чија је еманација културолошки условљена.⁴⁵

Теорију Гернота Бемеа критички је анализирао Стеван Брадић⁴⁶, чије мишљење ће нам помоћи да боље схватимо филозофски концепт атмосфере. Беме истиче да је „нова естетика”, прије свега, „општа теорија опажања”, а „опажање се у овом контексту проширује на

⁴³ Bradić, nav. djelo, 513.

⁴⁴ Gernot Böhme, „Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics”, trans. David Roberts, *Thesis Eleven* 36, 1 (1993): 113–126, <https://journals.sagepub.com/toc/the/36/1>

⁴⁵ Genot Böhme, „The theory of atmospheres and its applications”, trans. A.-Chr. Engels-Schwarzpaul, *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts* 15, 15 (2014): 93-100, <https://doi.org/10.24135/ijara.v0i0.480>, 94. Lični prevod.

⁴⁶ Bradić, nav. djelo.

„афективни утисак” који опажено у нама изазива”.⁴⁷ Ставови дјелимично имају упориште у теорији Хермана Шмица (*Hermann Schmitz*), у којима доминира увјерење да „осјећања не долазе изнутра, него нас обузимају извана”, да су нешто што „обухвата субјект, нешто што га погађа” те да су атмосфере нелокализовани просторни носиоци осјећања.⁴⁸ Герноту Бемеу, највећи недостатак Шмицове теорије је, управо, превелика независност атмосфера у односу на предметну стварност. Брадић уочава: „Умјесто тога, Беме предлаже да се одређења (једне) ствари⁴⁹ разумију као начини на које она „своје присуство чини уочљивим”, па умјесто да одређења пријањају за њу може се схватити како она „исијавају” из ње „бојећи њено окружење”... Насупрот Шмицовом схватању, атмосфере се јављају као нешто што „произлази из ствари и нешто што оне стварају”, али нису ни објективне, нису квалитете које ствари посједују, ни субјективне, нису пројекције емотивних стања посматрача. Оне истовремено припадају објектима и субјектима, јер сачињавају присуство објеката за субјекте који их тјелесно опажају.”⁵⁰ Уочавамо паралелу са Хајдегеровом опсервацијом расположења, која нису само унутрашња психичка стања него су оно што обухвата и субјекат и објекат...⁵¹ Дакле, Беме закључује да је атмосфера заједничка стварност посматрача и предмета,⁵² али посеже за научно-историјским знаком који се јавља као посредник између теоретичара и предмета, упркос критике естетика упућених на језик.⁵³ А Дамир Смиљанић примјећује: „Језик је у двоструком погледу од значаја за синестетику: као феномен који сâм поседује синестетске црте, али и као средство којим се описују синестетски феномени (...) Рефлексија језика, његових могућности и његових граница, јесте саставни део сваке филозофије после „лингвистичког обрта”, па тако и синестетика мора да задовољи тај захтев⁵⁴.” Брадић хвали теорију Гернота Бемеа, упркос налажењу мана, јер проширујући појам естетског, Беме отвара простор разумијевању наше заједничке стварности на чулни начин. Сматра да је његово

⁴⁷ Исто, 514

⁴⁸ Исто, 515

⁴⁹ Термини „одређења” и „ствари” објашњени су у анализи Стевана Брадића на истој страни.

⁵⁰ Bradić, nav. djelo, 516

⁵¹ Смиљанић, нав. дјело, 197.

⁵² Bradić, nav. djelo, 517.

⁵³ Исто, 519.

⁵⁴ Смиљанић, нав. дјело, 207.

потенцирање појма атмосфере драгоцјено, јер се „она непрестано јавља у естетском дискурсу, али да се о њеној употреби по правилу не полажу рачуни.”⁵⁵

Беме сматра да је свјетлост „прототип онога што ствара атмосфере.”⁵⁶ Иначе, полуствар по Шмицу⁵⁷ (као вјетар, електрични удар, поглед...) својим естетским потенцијалом, свјетло утиче на изградњу атмосфере у просторији, окружењу или уопште, у појединим умјетничким дисциплинама (позориште, филм, фотографија...).

Гернот Беме каже да је „простор расположења атмосферски простор, односно одређени ментални или емотивни тон који прожима одређено окружење, а то је и атмосфера која се просторно шири око мене, у којој учествујем кроз своје расположење.”⁵⁸ Атмосферама су блиска расположења (по теорији о осјећањима као атмосферама) и расположења се у хијерархији душевног живота налазе на дубљем слоју од осјећања.⁵⁹ То је објашњено осјећањем бојазни које увијек претпоставља неки предмет, којег се бојимо, а страх представља расположење. Док су осјећања усмјерена на неки предмет, расположења и атмосфере нису, и њихов хијерархијски однос би био такав да је расположење негде између осјећања и атмосфера. Расположења и осјећања су, такође, блиска, односно још ближа него расположења и атмосфере. Смиљанић наводи примјер меланхоличног расположења које може да развије осјећања попут жалости.⁶⁰

Брадић нам указује на чињеницу да је Беме поставио питање естетскога рада: „(...) невјеројатно (је) богатство знања о атмосферама у практичном знању естетских радника. Ово знање мора бити способно пружити увид у везу између конкретних карактеристика предмета (...) и атмосфера које исијавају.”⁶¹ Питање естетског рада у Бемевом теорији и Брадићевој критичкој анализи, нама је интересантно јер га Беме дефинише као „додјелјивање предметима, окружењима или људским бићима карактеристике из којих се нешто може јавити. То јест, то је питање „произвођења” атмосфера кроз рад на предмету.”⁶² Брадић даље пише: „Значи ли то да предмети, прије него што су обрађени, не исијавају никакву

⁵⁵ Bradić, nav. djelo, 526.

⁵⁶ Смиљанић, нав. дјело, 197,

⁵⁷ Исто, 196.

⁵⁸ „Atmospheres in Film”, *Ambiances* Special issue, 9 (2023), <https://calenda.org/1036847?file=1>

⁵⁹ Смиљанић, нав. дјело, 199

⁶⁰ Исто, 200.

⁶¹ Bradić, nav. djelo, 518.

⁶² Исто.

атмосферу? Уколико је тако, утолико треба поставити питање о томе шта онда треба радити са заједничком стварношћу посматрача и посматраног, коју је Беме дефинисао као атмосферу? Ово је могуће објаснити хегелијански (иако Беме то не чини експлицитно): естетски радник случајну, дану, несуштинску атмосферу, карактеристичну за било који предмет, претвара у намјерно изазвану, произведену, суштинску атмосферу, која је искључиво производ рада. Естетски би рад тиме свакако био интервенција у чулној стварности која би имала за циљ изазивања одређених релација између посматрача и посматраног, као нека врста овладавања њиховом материјалном основом. Предмет, односно његово присуство, могао би се тако видјети као асамблаж различитих екстаза, а естетски радник био би задужен да неке потисне, а неке доведе у први план. У сваком случају, дјелује као да је радник ту да оствари латентне могућности које одређени предмет носи са собом⁶³.”

Естетски рад, према томе, подразумијева произвођење чулне стварности, односно вјештину произвођења атмосфера у различитим подручјима људског искуства (простору, времену, језику)⁶⁴ и атмосфере су, уједно, примарни *предмет* опажања, а не предмети, облици, боје⁶⁵. Управо је производња усамљеничке атмосфере, суштински битног елемента вишемедијске инсталације, плански реализована естетским радом аутора. Она обавија цјелокупан докторски умјетнички пројекат: од старих фотографија из дјетињства (илустрације сјећања), до диорама са фигуром која гледа кроз шпијунку уз звук мелодије из музичке кутије, која нас, такође, враћа у прошлост.

⁶³ Исто.

⁶⁴ Исто, 514.

⁶⁵ Смиљанић, нав. дјело, 195.

1.5. Изражајне карактеристике и атмосфере (кратак преглед)

Због бољег разумијевања концепта атмосфере (њеног доживљаја и перцепције) одлучио сам представити, у виду кратког прегледа, *Изражајне карактере и атмосфере*, пето поглавље *Синестетике* Дамира Смиљанића.

Сматрајући да појам осјећања заслужује рехабилитацију, Дамир Смиљанић у у наведеном поглављу⁶⁶, петом поглављу његове *Синестетике*, анализира афективно-емоционални однос према стварности и тематизацијом атмосфера и естетског рада завршава текст. Почевши анализом сазнајног карактера осјећања, Смиљанић наставља придајући значај осјећањима за формирање погледа на свијет, који је у уској вези са неким расположењима⁶⁷ (позитивна утичу на оптимизам, негативна на песимизам). У расположењима може да се препозна будући филозофски поглед на свијет, у којем емоционални став као начин одношења према свијету, повлачи промишљање просторности људске осјећајности. Разматра се афективна погођеност као начин обитавања човјека у ситуацијама и поимање осјећања као својеврсних атмосфера. „Осјећања не долазе изнутра, већ нас обузимају споља - то је главна теза нове феноменологије и нове естетике, теза која је од значаја и за синестетику,”⁶⁸ каже Смиљанић и даље говори о атмосферичкој перцепцији стварности, односно о синестетским дејствима ствари и њиховом „резоновању”.

Резонанцији (усклађеност или неусклађеност) Смиљанић придружује термин штимунг (*Stimmung*). Резонанција изостаје, ако тијело које резонује утицаје из средине (синестетско дејство), није у одређеном афективно-емоционалном стању, односно, ако наликује „раштимованом” инструменту.⁶⁹ Све појаве које споља дјелују на субјекат могу се назвати „изражајним карактерима”. Под карактером⁷⁰ се обично подразумијева структура која се испољава у понашању субјекта, оно што је скривено, постаје видљиво у његовим ријечима и дјелима. Изражајни карактер је оно што видимо и опажамо директно. Изражајни карактери су спољашњи и њихов доживљавај се остварује путем чула, креирајући утисак у субјекту. То спољашње је оно што се изражава, експресивни моменат на некој ствари или неком бићу или

⁶⁶ Смиљанић, нав. дјело, 175-212.

⁶⁷ Исто, 176

⁶⁸ Исто, 177

⁶⁹ Исто, 178

⁷⁰ Исто, 181

експресивна страна неког процеса. Експресивност је оно што разликује изражајни карактер од синестетског⁷¹ (који је неки квалитет, на примјер: „оштар” звук, „оштра” критика).

Карактери из из фингиране унутрашњости, могу путем експресивних феномена да утичу на спољашње окружење, тако да концепција простора постаје подлога за разматрање изражајних карактера.⁷² „Није простор само оно што садржи тијела, већ и оно што дјелује на њих”⁷³, па тај специфично људски простор (људски доживљај простора) можемо назвати и осјећајни простор, штимунг-простор. Простор различито доживљавамо, у зависности на који начин нас афективно погађа, а *афективну погођеност* схватамо као утицај споља. Смиљанић наводи примјер атмосфере на стадиону, када тематизира осјећања која нас обузимају, односно погађају: еуфорија, радост, туга или депресија су разлог за атмосферу која је узаврела, сјајна, лоша или очајна... Аналогно појму атмосфера у метеоролошком смислу, тада осјећамо нешто „у ваздуху”, нешто што се преноси са једне групе људи на другу, па захвата и нас. Аутор сматра да је битан тај утисак измјештености сопственог осјећања из простора ега у непосредну околину, у којој смо и ми обухваћени њиме.⁷⁴

По Смиљанићу, афективно-емоционално стање код људи, уско је везано за ситуацију⁷⁵ у којој се они налазе, а коју углавном одређују елементи простора (аутор наводи природу, временске услове, архитектонска здања, концентрацију људи на одређеном мјесту). У створеном утиску (у ком је простор постао субјект), појединац чини само једно доживљајно жариште тог простор-субјекта.

По Шмицу атмосфере⁷⁶ могу бити везане за:

- вријеме (нпр. осјећај пред невријеме, суморно новембарско вече, свјеж прољетни ваздух, врелина летњег послеподнева)
- друштво (навијачка, кафанска, празнична, радна атмосфера итд.),
- природни или вјештачки амбијент (угодна шетња парком или пролаз кроз мрачну шуму што може бити узрок страха, бучна атмосфера неког велеграда или тишина неког напуштеног мјеста...)

⁷¹ Исто, 189

⁷² Исто, 191

⁷³ Исто, 192

⁷⁴ Исто, 193

⁷⁵ Исто, 194

⁷⁶ Исто, 194

2. Пројекат *Мрачна соба / Camera obscura M21*

Повремено су ме домови усамљеника, углавном особа трећег доба, асоцирали на велику камеру опскуру - тамну комору у којој проводе своје вријеме и у коју свјетлост улази кроз рупу на вратима - шпијунку. Док кроз њу гледају, њихова бића, по природи друштвена, покушавају да ухвате тренутке туђих живота за себе, да виде све оно што им се сплетом околности не догађа у њиховим. Простор у ком живе, испуњен је успоменама: на сретне дане, младост, на драге људе и догађаје, на тренутке среће... Успомене су невидљиво свјетло које обасјава њихове тамне собе, камере опскуре, попут пројектора који приказује старе слике и сцене из прошлости по зидовима усамљеничких домова.



30. Plakat za izložbu *Мрачна соба или Camera obscura M21*

Наслов докторског умјетничког пројекта настао је повезивањем самачких станова са шпијунком, са једне стране, и *Камере опскуре*⁷⁷ са друге стране, на асоцијативном нивоу. *M21* значи „модел из 2021. године”, а то је година када сам почео да радим на пројекту, употребивши начин маркације и именовања уобичајен за терминологију војне индустрије, мада пројекат нема елемената војне/ратне тематике. Наслов је уједно и својеврсна игра

⁷⁷ Камера опскура (*Camera obscura*) у дословном преводу са латинског језика значи тамна комора или мрачна соба (просторија). Користили су је у прошлости, прије свих ликовни умјетници, да би вјерно пренијели приказ (који сликају) на сликарско платно. Конструкција се заснивала на комори која је имала рупу кроз коју је улазио сноп зрака свјетлости (усмјерен помоћу сочива) и падао на платно репродукујући приказ пред којим је била постављена. (Прим. аут.)

ријечи: „Мрачна соба” и „Camera obscura” имају исто значење (у преводу) и могу да представљају двојезични приказ истог појма, али имају и проширено одређење: „Мрачна соба” је тужна и мрачна усамљеничка соба (или стан) из пројекта, а термин „Camera obscura” се (упркос његовом дословном смислу), искључиво односи на справу којом су се некад служили умјетници.

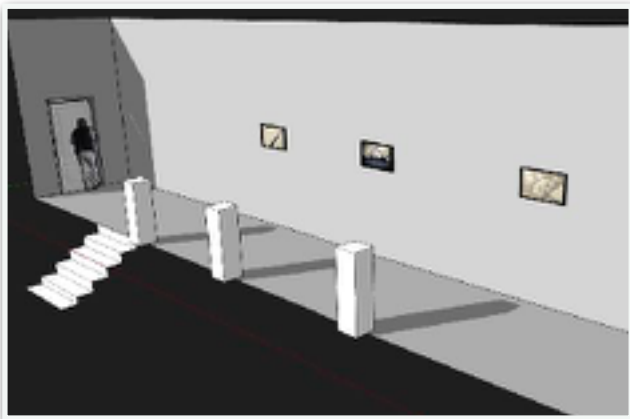
Докторски уметнички пројекат је представљен у форми вишемедијске инсталације, а тематски се базира на друштвеним феноменима самоће и усамљености. Прије свега, на усамљености као посљедици наметнуте самоће, односно на унутрашњем животу и понашању особе у таквој ситуацији, а понајвише на оном антисудбинском сегменту у размишљању и понашању који помаже човјеку да се одржи у животу. Наша претпоставка (хипотеза) је, између осталог, да се усамљеници помоћу сјећања и гледањем кроз шпијунку боре против усамљености.



31. План вишемедијске инсталације у изложбеном простору *Музеја Крајине* у Приједору. Лијево су дисплеји са видео радовима (илустрација унутрашњег живота самца), а десно просторија са диорамима.

Вишемедијска инсталација је концептуално и просторно (са малим одступањима) подијељена на двије цјелине: на презентацију унутрашњег живота самца и на презентацију његовог понашања. У једној просторији (дугачком ходнику) изложбеног простора у Музеју Крајине,⁷⁸ што се може видјети на илустрацијама плана вишемедијске инсталације (илустрације број 32 и 33), на три дисплеја су емитовани видео радови који презентују унутрашњи живот усамљеника (илустрација број 36). У другој просторији су кутије (камере

⁷⁸ Музеј Крајине у Приједору је био домаћин изложбе, 27. септембра 2022. године.



32 и 33. План вишемедијске инсталације у изложбеном простору Музеја Крајине у Приједору. Лијево су дисплеји са видео радовима, а десно просторија са диорамама (илустрација понашања усамљеника).

опскуре) - диораме у којима гледамо понашање усамљеника уз видео рад *Чекање*, емитован на дисплеју. Три видео записа из прве концептуалне цјелине имају сличан визуелни амбијент, односно дио су истог поетског контекста. Тематски (садржајно) се разликују, што најбоље илуструју њихови наслови: *Сјећања*, *Немири*, *Путовање*, а од појединих кадрова ових радова, монтиран је видео рад *Сјећања /немири*, који такође визуелизује претпостављени, унутрашњи живот самца. Емитован је у амбијенту природне величине (са глумцем-перформером, који сједи на столици или стоји поред ње), као и у једној од кутија - диорама собе. Исто тако, видео рад *Путовање*, можемо да видимо у једној од диорама.

Пројекат садржи:

5 видео радова:

Сјећања (видео 1)

Немири (видео 2)

Путовање (видео 3)

Сјећања /немири (видео 4)

Чекање (видео 5)

3 аудио записа:

Carrying me (Laputa: Castle in the sky)

Јупитер фрагменти 2.1.1

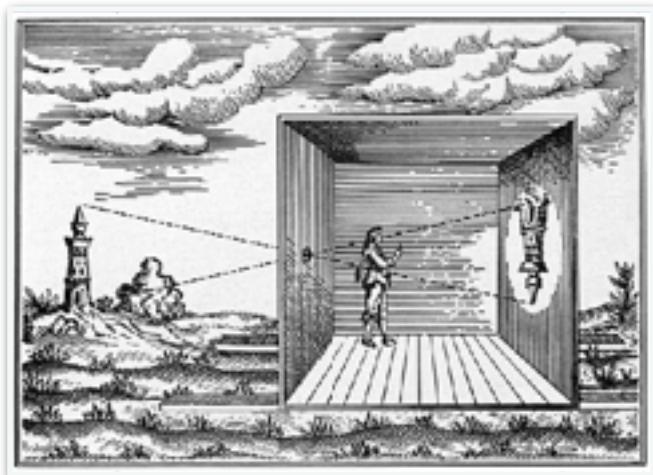
Sam

Аудио запис кориштен у вишемедијској инсталацији као подлога позитивним емоцијама је: *Carrying me* (из анимираног филма *Laputa: Castle in the sky*)⁷⁹, док је звучна

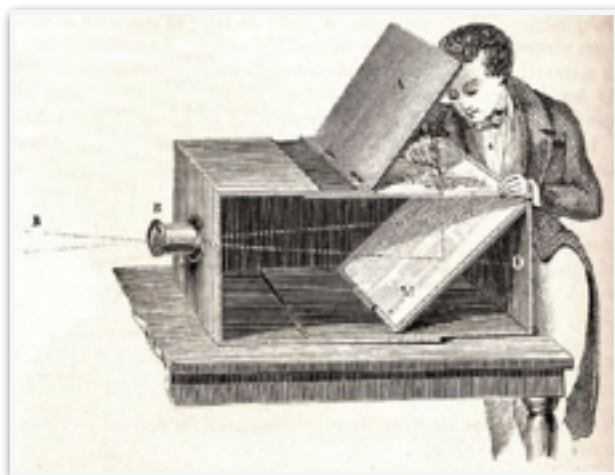
⁷⁹ *Ланута: Замак на небу (Laputa: Castle in the sky)* је јапански анимирани филм из 1986. године. Режирао га је Хајао Мијазаки (Miyazaki), а музику написао Џо Хисаиши (Hisaishi).

подлога за негативне емоционалне тренутке кориштен аудио запис аутора Владимира Кораћа:
Јупитер фрагмент 2.1.1.

Камера опскура (*Camera obscura*), објекат са којим су упоређени станови самаца, у



34. Камера опскура већих димензија



35. Камера опскура мањих димензија

прошлости су користили прије свих ликовни умјетници, да би вјерно пренијели приказ (који сликају) на сликарско платно. Конструкција се заснивала на комори која је имала рупу кроз коју је улазио снап зрака свјетлости (усмјерен помоћу сочива) и падао на платно репродукујући приказ пред којим је била постављена. Величина камере опсуре је могла да зависи од величине потребног цртежа, па је могла бити у опсегу од кутије коју можете понијети под мишком, до собе у коју би стао човјек, на основу које је и добила име - мрачна соба. Ипак, за потребе израде елемената вишемедијске инсталације (диораме - мрачне собе), узор је била камера опскура мањих димензија, величине поменуте кутије, која је некад, са појавом штампе, испуњавала захтјеве илустратора за преношење сцене на мање формате. Таква камера опскура је добила фото-осјетљиву плочу и постала фото-апарат, али и дала име „камера” том апарату помоћу којег биљежимо тренутке живота, односно фотографишемо и снимамо.

2.1. Велико - мало, изнутра - извана, размишљање - понашање

Поетско полазиште које је повезало камеру опскуру и самачке станове (самачке станове са шпијунком, као један појам) на асоцијативном нивоу, уједно је дефинисало и два ракурса понуђена у изведби умјетничког дјела: поглед одозго (на кутију - диораму собе и на понашање самца) и поглед изнутра (унутрашњи живот самца којег илуструју видео радови).

На основу концепта који упоређује камеру опскуру са самачким становима, наметнули су се следећи дуализми у даљем промишљању:

мало	-	велико
умањено	-	природна величина
камера опскура	-	самачка соба
кутија/диорама	-	простор инсталације
понашање	-	размишљање
поглед извана, одозго	-	поглед изнутра

Камере опскуре (диораме у кутијама, са фигурама самца) представљају мало и умањено (у одређеној размјери) у односу на велико које је у природној величини. А велико је сценографија - самачка соба у простору поставке вишемедијске инсталације, минималистички илустрована столицом, са глумцем-перформером или фигуром самца у природној величини. Често гледање кроз шпијунку, познат је образац понашања усамљених особа и одабрали смо га уједно као модел понашања у вишемедијској инсталацији, а предочен је фигуром човјека (самца) који гледа кроз шпијунку. Поглед одозго је гледаочев ракурс, односно његов угао гледања на диораму и сагледавање понашања самца у њима. Поглед



36. Фигура самца: умањена (1:13) у диорамаи.



37. Фигура самца у простору вишемедијске инсталације, у природној величини.

изнутра је реконструкција унутрашњег живота усамљеника, односно његово размишљање, сјећања, успомене и немири, а презентовани су видео радовима и њиховим пројекцијама на зид изложбеног простора (преко глумца/перформера који је у улози самца), на дисплејима и диорамама.

Наш циљ је био стварање оригиналног вишемедијског дјела које почива на концепту самоће и усамљености, као и на промишљању тог концепта. Вишемедијска инсталација је лирски и хармоничан спој уређен у цјелину која упућује на два чула - вида и слуха.



38. Три дисплеја на којима се емитују видео радови *Сјећања*, *Немири* и *Путовање*.



39. Просторија са диорамама.

3. Усамљеност и самоћа

*За самоћу треба бити снажан и духовитији
него за највиши свет једног друштва.⁸⁰*

Као посљедица пораста броја становника, а посебно унапредовалом урбанизацијом, друштвени феномени усамљености и самоће, постали су свеprisутни и стални атрибути човјековог живота. Усамљеност је несумњиво достигла епидемијске размјере (глобално), посебно у урбаном амбијенту, али је проценат људи који се осјећају усамљено, остао исти током година у енглеском друштву, показују истраживања Кристине Виктор (Victor) са Универзитета Брунел. Резултати студија за временски интервал од 1948. године до данас, показали су да је проценат старијих људи (преко шездесет пет година) који доживљавају хроничну усамљеност остао стабилан током седамдесет година, при чему 6-13% каже да се осјећају усамљено све или већину времена⁸¹.



40. Столица у простору вишемедијске инсталације.

Иако наизглед слични појмови, самоћа и усамљеност се у неким детаљима суштински разликују. Прије свега, самоћа је физичка одвојеност која може бити добровољна, као и

⁸⁰ Јован Дучић, *Градови и химере* (Рума: Панонија, 2017), 165.

⁸¹ Claudia Hammond, „Five myths about loneliness”, *BBC, Future*, February 13. 2018, acc. February 2. 2023, <https://www.bbc.com/future/article/20180213-five-myths-about-loneliness>

угодна, док усамљеност није ни једно од наведених стања. Човјек може бити усамљен, иако није сам. Самоћу изучавају социологија и психологија, а усамљеност само психологија.

Још од античких времена постоји позитиван став о самоћи, који су кроз вијекове филозофи и теоретичари потврђивали. Ниче и Гете су такође били тог мишљења, а овај други је ишао чак дотле да је рекао да ако бар једном буде сам на прави начин, неће више бити усамљен.⁸² Хришћанске аскете су кроз самоћу прилазили ближе себи и Богу, а Владета Јеротић самоћу назива и шансом.



41. Кадар из видео рада *Чекање*.

По мишљењу Катице Гргин-Лацковић, усамљеност је универзално људско искуство, неугодно и болно, те потиче људе на активности којима би могли савладати околности које их чине усамљенима⁸³. Владета Јеротић, истиче:

Док су раније у свести обичног човека појмови самоће и усамљивања неосетно прелазили један у други и помало се изједначавајући стапали, данас смо више у стању да ова два појма разлучимо. Самоћу сада схватамо као иманентну црту живота која може, мада не мора, постати човекова шанса, док усамљеност постаје принудна и патолошка црта личности против које се човек или још може

⁸² „Vladeta Jerotić: Samoća i usamljenost”, *Ordinacija*, Општа психологија, приступљено 14. децембра 2022., <https://ordinacija.tv/vladeta-jerotic-samoca-i-usamljenost/> (Odlomak iz knjige Владета Јеротић, *Човек и његов идентитет*, Београд: Ars libri 2000).

⁸³ Katica Lacković-Grgin, „Usamljenost: Fenomenologija, teorije i istraživanja” (Jastrebarsko: Naklada Slap 2008), 15.

*борити унутарњим и спољашњим расположивим средствима или та усамљеност постаје трајна коб појединачног човека*⁸⁴.

Ријечи нашег познатог психолога о борби „унутарњим и спољашњим расположивим средствима” против усамљености, у потпуности корелирају са концептом докторског умјетничког рада *Мрачна соба / Camera obscura M21*, по ком се самац понашањем и размишљањем бори против тог, нежељеног стања у ком се нашао.

Унутрашњи услов усамљености је смртност људи, тачније њихова свијест о смртности.⁸⁵ Са старошћу је та свијест израженија и човјек обично, по Иви Андрићу, тада много боље види оне који умиру и одлазе него оне који се рађају и настају.⁸⁶ Егзистенцијалистички филозофи сматрају да је смрт индивидуално искуство, а узрок ове врсте усамљености се налази у чињеници да свако од нас умире сам и нико други не може да умре за нас.⁸⁷ Онолико колико је човјек задовољан својим животом и сматра га успјешним или промашеним, толико је смирен и ведар пред улазак у потенцијалну самоћу и исход живота, или ће своју усамљеност доживјети као најгоре проклетство свијета.⁸⁸

*Опасно је кад се човјек нађе сâм, окружен тишином туђег неприсуства, више је страхова и чудних разговора са собом. Само, како да ти то све кажем? И како да објасним себи, тебе се то не тиче, што некад тешко подносим ову усамљеност, а некад ми је дража од свега, не бих је дао низашто.*⁸⁹

Самоћа је уједно и сусрет са самим собом и многи нису спремни на тај тренутак истине, као што Меша Селимовић уочава да је „више страхова и чудних разговора са собом”. Многи теоретичари самоће су писали о томе, а аутор овог текста је и сам провео дванаест година живота без породице: самоћу је искористио као шансу за напредовање у образовању и професионално, а врло ријетко и у малој мјери се, ипак, осјетио усамљеним. Јеротић сматра

⁸⁴ Jerotić, *Samoća i usamljenost*, nav. djelo.

⁸⁵ Lacković-Grgin, nav. djelo, 10.

⁸⁶ Чедо Недељковић, „Старост између биологије и социологије”, *Политика*, Погледи, 14. октобар 2021, преузето 27. децембра 2022, <https://www.politika.rs/scc/clanak/489483/Pogledi/Starost-izmedu-biologije-i-sociologije>

⁸⁷ Lacković-Grgin, nav. djelo, 10.

⁸⁸ Недељковић, нав. дјело.

⁸⁹ Meša Selimović, *Magla i mjesečina* (Beograd: BIGZ, 1983), 87.

да савремена цивилизација негативно утиче на способност човјека да овлада својим слободним временом и самоћом. Али, постоје и екстремна мишљења о крајњем егоизму као узроку усамљености, односно да се човјек сам довео у ту ситуацију због сопствене сујете и самољубља.

Цитираћу аутора чији је псеудоним *Професор у пензији*, који је потписник одличног чланка о самоћи старих људи, у часопису *Политика*. Иако текст говори о веома лошој социјалној позицији старих људи у данашњици, практично никад лошијој у историји људског друштва, аутор га завршава крајње оптимистичним тоном:

Усамљеност није само објективна него и субјективна категорија. Ако у себи носи и гаји мисаоне и емотивне везе са другима, човек је у некој врсти дијалога са њима, немог и фиктивног, али, ипак, дијалога. Усамљеност није само однос других према нама већ и нас према другима и према самоме себи. Ко се затвори у себе, биће сам не само у седамдесетој или осамдесетој години него и у четрдесетој. Стар човек може живети достојанствен живот ако животу приступа и са ведрије стране, ако има неке области интересовања које му могу испунити време, ако постоји унутрашња веза између њега и других. Старост, то нису боре на челу, то нису седе власи на слепоочницама. Старост, то је равнодушност. Треба се сетити речи чувеног чилеанског песника Пабла Неруде: „Када бих имао и стотину година, мој најлепши дан био би сутра”.⁹⁰

Наш усамљеник, субјекат докторског умјетничког пројекта, по карактеру није ни превише чврст (егоистичан или оптимистичан), али ни сломљен и анксиозан. Иако не влада у потпуности својим стањем и ситуацијом, он има енергију да се бори унутрашњим и спољашњим средствима против усамљености. У ријечима *Професора у пензији* можемо препознати и наш поетички импулс који се односи на унутрашњу борбу против усамљености уз помоћ успомена и сјећања:

Стар човек је најчешће сам зато што хоће да буде усамљен, зато што ништа не чини да не буде сам. Поставља се питање шта је усамљеност: да ли је то стање кад је човек сам и кад га гледају само четири зида? Може тако бити, али и не мора, јер се и у

⁹⁰ Недељковић, нав. дјело.

таквој ситуацији човек, и кад је стар, може дружити са читавим светом, може опитити са минулим прецима, полемисати са Фројдом, дивити се Моцарту, смејати се Чаплину, одушевљавати се Одисејевим лукавствима, може гајити цвеће, разговарати са папагајем или псом, слати поруке Дунавом. А може и у огромној маси бити сам са собом потпуно усамљен као потоњи човек на свету.

У претходном цитату, аутор у ствари говори о здравој самоћи - одабраном стању у којем се особа осјећа опуштеном и срећном јер је сама.⁹¹ То је она самоћа за коју Меша Селимовић каже да му је „некад дража од свега, и не би је дао низашто.”

Усамљеност је једна од четири врсте одвојености од других уз изолацију, физичку осамљеност и самоћу, а од осталих облика усамљености се разликује по томе што је:

- одговор на разлику између жељеног и оствареног нивоа социјалног контакта, односно, усамљеност је резултат недостатака социјалних односа,
- усамљеност је субјективно искуство (она није синоним за социјалну изолацију, јер понекад можемо бити усамљени иако смо окружени људима); усамљеност је неугодно и емоционално узнемирујуће искуство.⁹²

Опсежна истраживања су довела до израде скале за мјерење усамљености и анализом су утврђене четири димензије усамљености: испражњеност; изолација; узнемиреност (енг. *distress*) и утученост, с тим да се утученост (очајање, песимизам, беспомоћност) изједначује са депресијом. Још једно истраживање о којем извјештава Катица Лацковић-Гргин о негативним аспектима усамљености, наводи пет фактора искуства усамљености: емоционална потрешеност, интерперсонална изолираност, повлачење, социјална неадекватност и тјелесне манифестације, односно „искуство усамљености обухвата емоционалну, социјалну, понашајну, когнитивну и тјелесну компоненту”.⁹³ Иако усамљеност процентуално расте са старошћу становништва, типична је за вишу старосну доб, односно посљедица је смањене способности и умањених социјалних интеграција.⁹⁴

⁹¹ Verica Jačenić-Jazbec, „O usamljenosti i samoćama”, *Hrvatski glas Berlin*, 29. мај 2020, преузето 18. децембра 2022, <https://hrvatski-glas-berlin.eu/?p=199312>.

⁹² Lacković-Grgin, *nav. djelo*, 36.

⁹³ Isto, 53.

⁹⁴ Isto, 91.

(...) Најпознатија типологија повезана с природом дефицита у односима с другима јест Вајсова типологија усамљености. Он разликује емоционалну и социјалну усамљеност. Емоционална усамљеност појављује се због недостатка блискости у вези и може се разријешити реинтеграцијом постојеће везе или интеграцијом у нови емоционално привржен однос. Социјална усамљеност настаје због неукључености у социјалну мрежу.⁹⁵

Један од научних ставова идентификује пет димензија искуства самоће: осјећање отуђености од себе - психолошка усамљеност; перцепција себе као одвојеног од других - међуљудска усамљеност; осјећај одбачености од других и од групе – социјална усамљеност; осјећај одвојености због неуклапања у културу – културна усамљеност и осјећај одвојености од Бога и/или природе – свемирска усамљеност.⁹⁶

Исти аутор у дијелу текста о суочавању са усамљеношћу, између осталог, каже да је један од „начина регулација неугодних емоција и рјешавање проблема због којих је дошло до стресног искуства.”⁹⁷ За нас је ово занимљиво, јер у концепту докторског умјетничког пројекта, наш усамљеник посеже за механизмима (сјећања, успомене, носталгија) регулације негативних емоција. „(...) суочавање се означава као его процес у којем судјелују одбрамбени механизми који су трајни и карактеристични начини суочавања са стресом. Ти механизми су несвјесни и усмјерени на унутрашње конфликте личности, а основни им је циљ регулисање емоција, односно смањење анксиозности.”⁹⁸

Оно што је у супротности нашем концепту борбе унутрашњим средствима против усамљености је тврдња Џорџа Валијанта (Valiant) да незрели одбрамбени механизми, у које се убраја фантазија, дугорочно продубљују усамљеност.⁹⁹ То је у складу са размишљањем Емилије Мијић¹⁰⁰ о утопијским импулсима носталгије и њеним меланхоличним завршетком, јер не рјешава проблем у стварности.

⁹⁵ Isto, 48.

⁹⁶ Isto.

⁹⁷ Isto, 139.

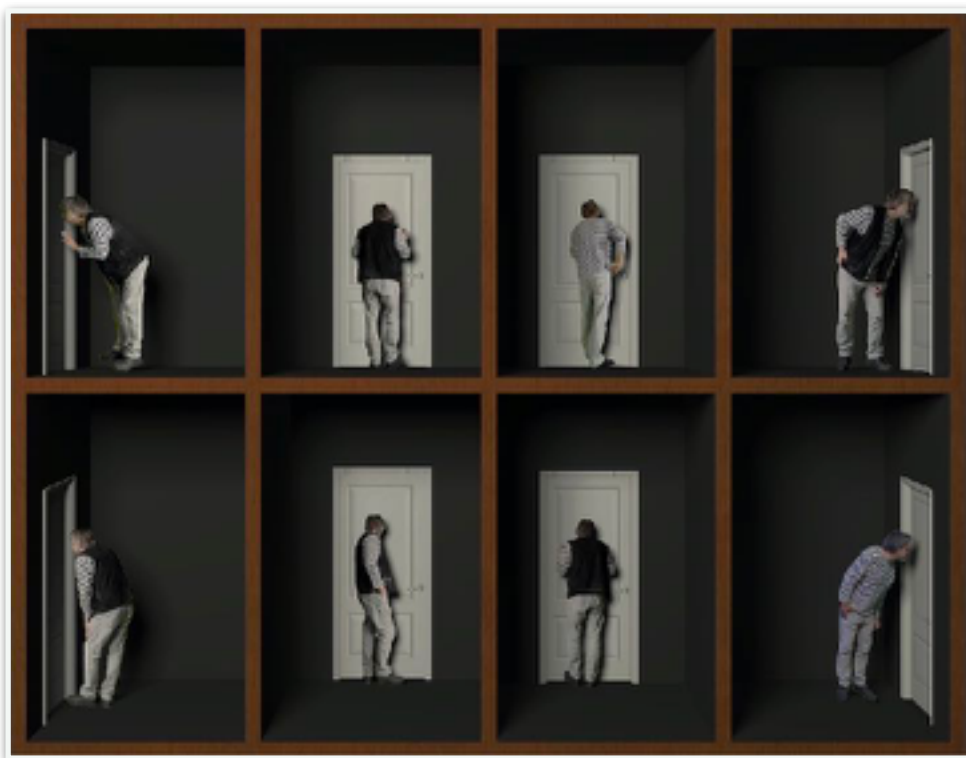
⁹⁸ Isto, 140.

⁹⁹ Isto.

¹⁰⁰ Упор. 6.2. Носталгија (страна 78).

3.1. Усамљеност - нова епидемија

Мултипликацијом фигуре усамљеника који гледа кроз шпијунку, указујемо на свеprisутност и раширеност феномена усамљености у модерном друштву, нарочито у урбаном окружењу. Статистике проведене у многим земљама посљедњих деценија показују континуирану тенденцију раста броја усамљених, тако да је човјечанство суочено са новом болешћу пандемијске раширености. Број домаћинстава са једним чланом је, историјски, без преседана.



42. Кадар из видео рада *Чекање* (кутија број 2).

По ријечима Катице Лацковић-Гргин, око 22% домаћинстава у Холандији су још 1987. године чинили самци.¹⁰¹ Истраживање спроведено 2019. године у Њемачкој утврдило је да се од 2011. до 2017. године за 15% повећао број становника (45-84 година старости) који се понекад осјећају врло усамљено.¹⁰² У Берлину три стотине људи годишње умре у својим становима, а да то нико не примјети - понекад и недјељама, док је у медијима и на друштвеним мрежама град добио надимак *престоница усамљености*.¹⁰³ Истраживање из 2020. године нам нуди податке о усамљености становништва Европске Уније, која је тада имала пет стотина и тринаест милиона људи. По том истраживању, тридесет милиона,

¹⁰¹ Lacković-Grgin, nav. djelo, 95-96.

¹⁰² „Усамљеност је гора по здравље од пушења”, *РТС*, Здравље, 20. октобар 2019, приступљено: 18. јули 2022, <https://www.rts.rs/page/magazine/ci/story/481/zdravlje/3705138/usamljenost-je-gora-po-zdravlje-od-pusenja.html>

¹⁰³ Исто.

односно 7% одраслих становника Европе се осјећало усамљено, а 53% су живјели као самци. У Стокхолму је тада било 60% самачких домаћинстава, а у Италији девет милиона самаца.¹⁰⁴ Исто истраживање нам је дало информацију о категоријама усамљених становника, па сазнајемо да су најмање били усамљени ожењени, а највише неожењени мушкарци, затим



43. Кадар из видео рада *Сјећања/Немири*.

неудате жене и онда удате. Ови подаци и нису баш били у складу са размишљањем Антона Павловича Чехова, који је рекао: „Ако имате страх од усамљености, не вјенчајте се.” Ипак, врло често се догађа да је брак, по ријечима Верице Јаченица-Јазбец „заједница двоје усамљеника”.¹⁰⁵

Милион Британаца преко шездесет пет година (истраживање из 2014. године) има хроничан и чест доживљај усамљености¹⁰⁶, а девет милиона Британаца има хроничан осјећај усамљености по подацима из 2017. године.¹⁰⁷ У многим богатим земљама свијета (Холандија, Белгија), Самци чине око 30% становништва. У САД је, према подацима из 1986. године, живело 21,2 милиона самаца. У поређењу са 1960. годином, ова цифра се утростручила. До

¹⁰⁴ Јаченица-Јазбец, нав. djelo.

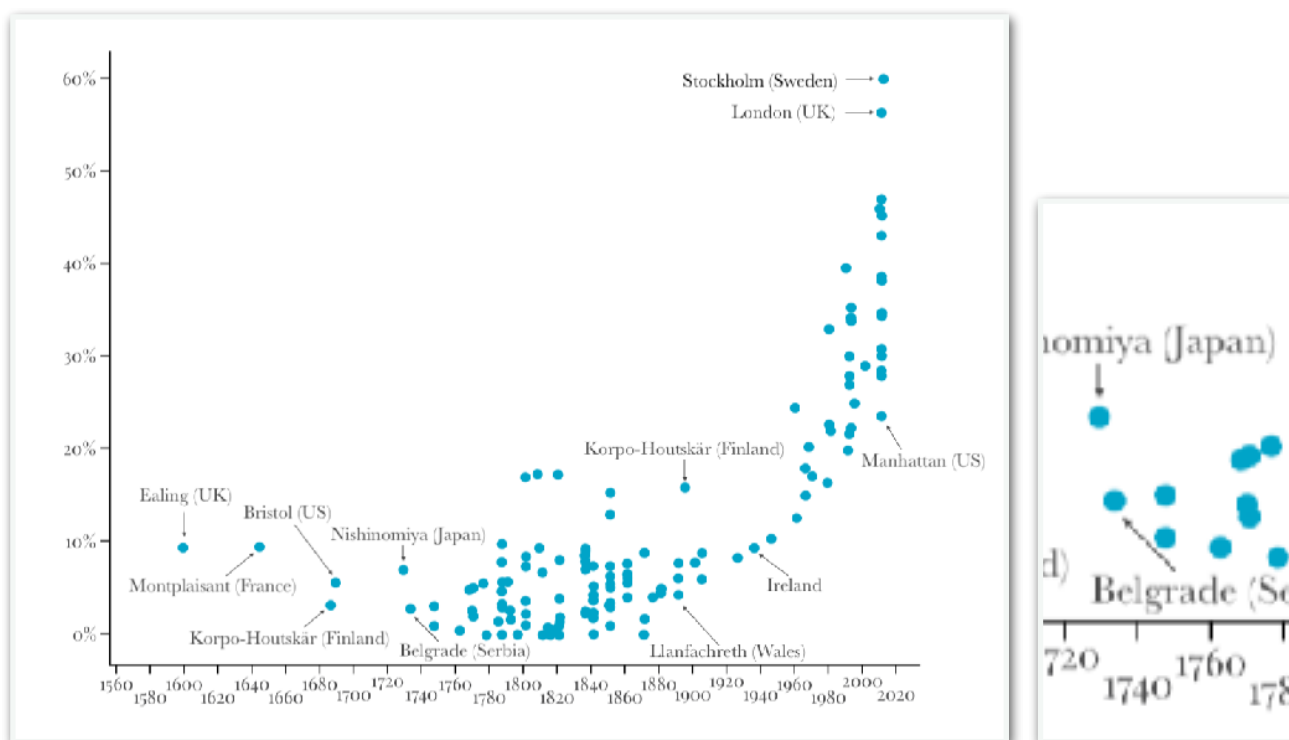
¹⁰⁵ Isto.

¹⁰⁶ „Over 1 million older people in the UK feel lonely”, *Age UK*, 3. May 2014, acc. January 11. 2023, av. at <https://www.ageuk.org.uk/latest-news/archive/over-1-million-older-people-in-uk-feel-lonely/>

¹⁰⁷ Andrew A. Abeyta, Clay Routledge and Samuel Kaslon, „Combating loneliness with nostalgia: Nostalgic feelings attenuate negative thoughts and motivations associated with loneliness”, *Frontiers in Psychology*, vol. 11, acc. December 14. 2022, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01219>, av. at <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.01219/full>

2000. године ће им се, према прогнозама, „придружити“ још 7,4 милиона људи.¹⁰⁸ У Русији је, према попису из 1989. године, било 10,1 милион сацаца, од чега 6,8 милиона жена. Усамљена је у овом случају особа која живи сама и не одржава редовне контакте са рођацима.¹⁰⁹

Интересантно истраживање о расту броја једночланих домаћинстава кроз историју можемо да видимо на графикону гдје је Стокхолм неславни рекордер са процентом од 60%. Урађено је на основу доступних историјских записа, а интересантно је да имамо и податак о Београду из средине 18. вијека.¹¹⁰



44. Број домаћинстава са једним чланом кроз историју. Десно је детаљ са Београдом.

По подацима које је сакупила америчка влада 2019. године, генерација (*Generation X*) која је рођена у интервалу 1961-1981. године, има следећа искуства са усамљеношћу: 50% понекад или увијек се осјећа усамљено; 33% нема блиских пријатеља. Из истог истраживања сазнајемо да се 44% старијег становништва (55-73 године старости) понекад или увијек се

¹⁰⁸ Оксана, Забровская, „Одиночество как социальная проблема” (реферат), Воронеж: Воронежский институт инновационных систем, приступљено 15. јануар 2023, доступ. на <https://forpsy.ru/works/odinochestvo-kak-sotsialnaya-problema/>

¹⁰⁹ Исто.

¹¹⁰ Esteban Ortiz-Ospina and Max Roser, „Loneliness and Social Connections,” *Our world in data*, February 2020, retrieved December 28. 2022, <https://ourworldindata.org/social-connections-and-loneliness>

осјећа усамљено, а 16% нема блиских пријатеља. 58% Американаца се осјећало усамљено у 2021. години, 61% у 2019. години и 54% у 2018. години.¹¹¹

Универзитетски колеџ у Лондону (UCL) и Популацијски фонд Уједињених нација (UNPFA) провели су анкету о усамљености старијих особа (од 65 до 85 година) у шест земаља/територија у регији Источне Европе и Централне Азије, укључујући Босну и Херцеговину и Србију. Резултати су показали да се 79% особа обухваћених истраживањем „барем умјерено осјећа усамљено, док 18% осјећа екстремну усамљеност, и ови резултати су уједначени у свих шест земаља/територија.”¹¹²

Статистички подаци који су уврштени у текстуални дио докторског умјетничког пројекта, илустрација су раширености друштвених феномена усамљености и самоће у савременом друштву. Свакако да многи од самаца (на којима се води једночлано домаћинство) обухваћених истраживањима нису били усамљени, али нежељена самоћа је потребан услов и предворје стања усамљености. То значи да повећање броја самаца обавезно води и повећању броја усамљеника, а бројеви и проценти у резултатима истраживања које смо приказали указују да их је много.



45. Фигура самца у природној величини.

¹¹¹ Victor Sander (rev.), "Loneliness statistics 2022: Demographics, USA & worldwide", August 23. 2022, acc. December 23. 2022, av. at <https://socialself.com/loneliness-statistics/>

¹¹² Tara Keck, „Usamljenost i društvena izolacija starijih osoba u regiji istočne Evrope i Centralne Azije”, preuzeto 11. novembar 2022, dostupna na UNPFA, https://ba.unpfa.org/sites/default/files/pub-pdf/survey_on_loneliness_final_bcs_0.pdf.

4. Мрачна соба

Усамљенички стан који смо гледаоцима представили у форми диораме, назвали смо мрачном собом. Такав назив смо дјелимично одредили због паралеле (и превода) са камером опскуром, а дјелимично због суморног амбијента који влада у условима самоће. Тама мрачне собе има свој контрапункт у свјетлу које треба да унесе дах туђих живота и туђе радости кроз шпијунку. У свакој мрачној соби вишемедијске инсталације постоје бијела врата са шпијунком на њима, а у неким је и бијела столица. Вријеме у мрачној соби протиче споро, а ноћу свјетло улази кроз прозоре и нечујно клизи преко тамних зидова.



46. Мрачна соба (диорама).

4.1. Свјетлост и тама

*Тако ће тама постати свјетлост, а мировање плес.*¹¹³

Један од најпознатијих архетипских опозитних парова, свјетлост и тама¹¹⁴ и на симболичком и визуелном пољу настављају своју противрјечност кроз докторски умјетнички пројекат. Оличени тамом мрачне собе и зрацима свјетлости, сучељавају се усамљеност и жеља за животом, тјескоба и радост. Свјетлост је у нашем пројекту персонализована пројекцијом сјећања, сјајном силуетом прозора и шпијунком која пропушта свјетлост, односно на симболичкој равни, свјетлост је изједначена са радошћу, срећом, и избављењем - побједом над усамљеношћу, док тама угошћује самоћу, празнину, тугу и меланхолију. Као прилог таквом начину размишљања можемо додати и изреку „Много је боље упалити свијећу, него проклињати таму.”¹¹⁵ То значи да ћемо много више помоћи себи, ако се окренемо свјетлу: позитивним мислима и уопште, позитивном погледу на свијет. Од очајавања немамо никакву корист, већ само штету: очај погоршава већ и онако лошу ситуацију и продубљује таму.

Из *Рјечника симбола*¹¹⁶ можемо сазнати да су „психолози и психоаналитичари запазили да је успон повезан са сликама свјетлости, које прати осјећај еуфорије, а силазак с мрачним сликама, које прати осјећај страха. Та запажања потврђују да свјетлост симболизира радост бића које се уздиже - оно се хармонизира у висинама - док тама, црно, симболизира депресивно и тјескобно стање.”

Комплетна семантичка структура вишемедијске инсталације се заснива на дуализму мрака и свјетлости, туге и радости. Тама у докторском умјетничком пројекту није угодна, али није ни исконско зло. Она је посљедица недостатка свјетла (радости): гдје свјетло долази, ту се тама повлачи и гдје се повлачи свјетло, ту долази тама. Непрестани антагонизам ове двије супростављене крајности типичан је за све дуализме. Тама у вишемедијској инсталацији,

¹¹³ Iz poeme T. S. Eliota (T. S. Eliot) *East Coker*, objavljenoj 1940. godine. U ličnom prevodu autora. Thomas S. Eliot, „Wait Without Hope,” *Daily poetry*, pristupljeno 22. decembra 2022, <https://dailypoetry.me/t-s-eliot/wait-without-hope/>

¹¹⁴ Свјетлост и тама прије свега симболизују добро и зло, а ултимативно живот и смрт.

¹¹⁵ Прво биљежење изреке је из 1907. године, цитирао Воткинсон (Watkinson). У личном преводу аутора. „Better to Light a Candle Than to Curse the Darkness,” *Quote Investigator*, 19. март 2017, приступљено 12. децембра 2022, <https://quoteinvestigator.com/2017/03/19/candle/?fbclid=IwAR1uKzbNpa4Ta2euR05Pf-GTJ2ZUObK5K-AsPaDqERUCRtMKA6IMouflluc>

¹¹⁶ Jean Chevalier i Alain Gheerbrant, *„Рјечник симбола: Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi”* (Banja Luka: Romanov 2003), 671.

осим што симболизује усамљеност, симболизује и унутрашњост камере опскуре, мрачне собе чији је смисао постојања да у њу продре свјетло (унесе радост). Етимологија повезује ријеч „тамница” са тамом, а тамница је синоним за затвор. Наш је усамљеник, на неки начин, затвореник у мрачном простору без среће. Таму потискује само свјетло, али никако тама¹¹⁷, па ће и наш самац из своје таме изаћи, само ако се окрене ка свјетлу, унутрашњем и спољном, не губећи наду: „Нада је могућност да видимо свјетло упркос свој тами.”¹¹⁸

Иво Андрић се често бавио мотивима таме и свјетла у својим дјелима, као што је новела *Искушење у хелији бр. 38*, конкретизујући их тамницом и Сунцем, посебно кроз такозвани, тамнички циклус: „И тада почиње игра маште и живаца, бесмислених покрета и мучних патњи. Он прелази из сна у јаву, из несвести у несрећу. У томе простору без свјетлости, у коме се осјећа као потпуни губитник, у простору у коме се боре сан и јава...”¹¹⁹



47. Кадар из видео рада *Сјећања*.

¹¹⁷ Изрека Мартина Лутера Кинга: Тама не може истјерати таму, само свјетло то може. Мржња не може истјерати мржњу, само љубав то може. У личном преводу аутора.
„Martin Luther King Jr.,” *Goodreads*, Quotes, preuzeto 29. decembra 2022, <https://www.goodreads.com/quotes/943-darkness-cannot-drive-out-darkness-only-light-can-do-that>

¹¹⁸ Izreka Dezmonda Tutua (*Desmond Tutu*), anglikanskog nadbiskupa. U ličnom prevodu autora.
„Inspiracija dana: Citati koji će vam odmah vratiti nadu,” *Edukacija*, 7. mart 2018, <https://edukacija.rs/motivacija/inspiracija-dana-citati-koji-ce-vam-odmah-vratiti-nadu>, preuzeto 14. decembra 2022.

¹¹⁹ Branko Tošović, „Andrić ispred i iza AVLIJE”, u Branko Tošović (Ur./Hg.), *Andrićeva Avlija. Andrićs Hof* / Branko Tošović (Ur./Hg.) (Graz – Beograd – Banjaluka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske – Svet knjige – nmlibris, 2015), 41 (Andrić-Initiative: Ivo Andrić im europäischen Kontext – Ivo Andrić u evropskom kontekstu, tom 8) http://www-gewi.uni-graz.at/gralis-alt/GraLiS_TB/Bibliographie/pdf/Tosovic_Andriceva_Avlija_2015.pdf

4.2. Врата

Врата као баријера између два простора (слободног и самачког) са шпијунком на њима и људском фигуром испред, у вишемедијском дјелу чине лајтмотив и симбол понашања усамљеника, као и његове жеље за избављењем. Налазе се на свим диорамама самачких соба. Узевши у обзир да су врата својеврстан гранична прелаз, смјештају се у контекст топоса границе, што је један од најзначајнијих топоса постмодерне у проучавању стварних географских граница, или граница у култури, психологији, друштву.”¹²⁰

Врата, прије свега, схватамо као улаз или излаз, али у људском друштву представљају и универзални симбол проласка (преласка) у људском друштву. У скоро свакој религији постоји чувар (са кључевима) врата која означавају границу и прелаз између два свијета, било да су то *Сунчева врата*, која воде на небо¹²¹, или она која воде у подземље. Парафразираћу једног хришћанског теолога који каже између осталог „... да дрхтимо пред шокантном истином о усамљеничком проласку кроз најважније капије универзума, капије живота и капије смрти...”¹²²



48. Кадар из видео рада *Чекање*.

¹²⁰ Marina Katnić-Bakaršić, „Značenja vrata: prilog semiotici svakodnevice”, *Stilistika*, 29. novembar 2015, pristupljeno 17. aprila 2022, <https://stilistika.org/stiloteka/rasprave/72-znacenja-vrata-prilog-semiotici-svakodnevice>

¹²¹ „Duhovno značenje vrata”, *SR76*, Simbolizam, pristupljeno: 23. januara 2023. <https://hr.sr76beerworks.com/spiritual-meaning-doors>

¹²² Lacković-Grgin, nav. djelo, 10.

Врата су вјероватно, најважнији симбол филозофског концепта два свијета, односно репрезентација космичког принципа, универзалне границе, гдје су двије супротне стране свијета повезане у једну, са вратима у центру.

Вишезначност, као последица постојећих супротности у космосу, код симболике врата формира дуалистичке парове: улаз - излаз, отварање - затварање, раздвајање - повезивање, слобода - затвор, извана - унутра, сигурност - опасност, топло - хладно, свјетло - мрачно, познато - непознато...

Осим што наглашавају подјелу простора, врата могу, метафорички, да раздвоје и свијетове, ставове, карактере. Уобичајено је да кажемо да је „затворио врата за собом” онај који је не жели даљу сарадњу.

Са једне стране, врата представљају баријеру која раздваја, штити и заклања, што им је од почетка била (и остала) основна намјена, а са друге, излазак и прелазак у нови простор, али и ново искуство. Док су зидови, прије свега, чврста и апсолутна граница, постојање врата на њима рађа компромис и могућност проласка. Врата стварају и одређују могућност кретања, изласка и проласка између два простора, два стања, двије ситуације.

Затворена врата буде знатижељу (шта је са друге стране) и позивају на акцију - отвори ме, односно, имају и „динамичко, психолошко значење; јер не само да означају пролаз, већ и позивају на то да га пријеђемо. То је позив на путовање према неком онкрају.”¹²³ Ипак, затворена врата на дому усамљеника из докторског умјетничког пројекта, затворена су чак и онда када их отвори, јер не представљају излаз из самоће. Наш усамљеник мора да отвори врата своје тамнице, мрачне собе, која није ништа друго до самоћа, а кључ тих врата је у њему самом.

Како затворена врата могу да буду велика препрека и опозиција слободи, осјетили смо на својој кожи и свима нам је још у блиском сјећању због друштвених мјера изолације изазваних пандемијом вируса Ковид-19.

¹²³ Jean Chevalier i Alain Gheerbrant, nav. djelo, 763.

4.3. Шпијунка

Мали прорез на вратима, односно рупа коју називамо шпијунка, даје нам могућност да провјеримо, прије отварања, ко се налази са друге стране врата. Шпијунка ублажава једну од основних функција врата – раздвајање, односно омогућава да то раздвајање не буде потпуно и оставља минималан контакт између два простора. Омогућава да онај који гледа кроз



49. Кутија број 5, 3D модел.

шпијунку буде неопажен, па чак и да посматра људе на начин који би био индискретан да није заклоњен вратима. Функција шпијунке је, примарно, у контексту безбједности, као што је и код самих врата.

У вишемедијској инсталацији, шпијунка је објекат метафорички упоређен са прорезом на камери опскури: код камере опскуре, то је мјесто кроз које улази свјетло и слика вањског свијета, а кроз објектив шпијунке споља улазе слике и тренуци туђих живота. Шпијунка се налази на свим диорамама - на вратима у диорамама соба и на Кутији број 5, камери опскури у коју (кроз оптику шпијунке) улази наш поглед умјесто снап свјетлости.

Врло често смо у кинематографији имали прилику да видимо сцене снимане кроз шпијунку, у којима смо, стријепећи, очекивали појаву нежељене фигуре у видном пољу, док су се затворена врата потврђивала као снажан симбол сигурности и безбједности. Врата представљају полупропусну баријеру која својим постојањем у центру раздвајања, буде шансу за могућим спајањем, а са шпијунком је та баријера постала додатно релативизирана и порозна. Шпијунка, на неки начин, омогућује „пролазак” кроз врата: то је пут којим наш усамљеник често излази из мрачне собе у слободни простор.

Интересантно је да су некада диораме посматране кроз отвор, можемо рећи, шпијунку без оптике, чиме се сужавао угао гледања на садржај диораме, односно вишак је елиминисан



50. Поглед кроз шпијунку на кутији број 5.



51. Поглед кроз шпијунку на кутији број 5.

из кадра. И *Encyclopaedia Britannica*¹²⁴ и *The dictionary by Merriam-Webster*¹²⁵ повезују термин диорама са шпијунком, отвором или апертуром у једној од неколико варијанти објашњења. Споменули смо већ Марсела Дишана и дјело (инсталацију) *Étant donnés*¹²⁶ које је било могуће сагледати кроз двије мале рупе (за оба ока) на вратима. Посматрача је помоћу врата



52. Поглед кроз шпијунку, кадар из видео рада *Путовање*.

спријечио да приђе, чиме га је, на неки начин, довео у подређен положај и оставио му само могућност да вири кроз шпијунке.

Лајтмотиви вишемедијске инсталације – шпијунка, врата и људска фигура – појављују се у неколико форми: у видео записима, на фотографијама и као физички елемент инсталације. Мултиплицирање овог симбола указује на свеprisутност феномена усамљености у друштву, нарочито у урбаном окружењу.

¹²⁴ T. Editors of Encyclopaedia Britannica, "diorama." *Encyclopedia Britannica*, November 12. 2018, acc. February 3. 2023, <https://www.britannica.com/art/diorama>

¹²⁵ Merriam-Webster.com Dictionary, s.v. "diorama," <https://www.merriam-webster.com/dictionary/diorama> (Pristupljeno 3. februara 2023).

¹²⁶ Упор. 1.1. Предложене поетике као инспирација (страна 18).

4.4. Прозор

Прозори и врата су повезани са концептима слободе, ослобођења и бјекства. Архитектонски гледано, прозор је отвор у зиду са двоструком функцијом – да пропушта свјетлост и свјеж ваздух у затворени простор и да истовремено заштити људе и имовину у том простору од спољашњих опасности – елементарних непогода или провале.¹²⁷ Прозори су четвртастог облика, у форми квадрата или правоугаоника, као визуелне границе између унутрашњег и



53 и 54. Прозор, кадрови из видео рада, анимација.

спољашњег простора, линије између јавног и приватног, тајновитог и експлицитног.¹²⁸ Као универзални предмет употребе, симбол је човјековог живљења, односно становања у објектима које је у ту сврху створио. Прозор представља визуелни мост, али и рањиву границу између унутрашњег и спољашњег простора.¹²⁹

Прозор у докторском умјетничком пројекту не постоји као физички објекат, али његово присуство је конкретизовано видео радом, односно покретним сликама спољашњег свјетла које, у ноћној атмосфери, кроз оквир прозора „клиже” по зиду. Поетички близанац је



55, 56 и 57. Прозор, пројекција на зиду, перформанс.

рад Питера Гринавеја *Тајна вечера*¹³⁰. Не могу да кажем да је био поетички узор упркос

¹²⁷ Isidora Gordić, „Prozor – Vizuelni most i ranjiva granica”, *Prozori+Vrata*, 19. februar 2013, preuzeto 14. april 2020, <https://www.prozorivrata.com/prozor-vizuelni-most-i-ranjiva-granica/>

¹²⁸ „Lidija Antonović: „Prolaz kao simbol vizuelne granice,” *Youth now*, Kultura, 4. mart 2020, pristupljeno 21. januara 2023, <http://www.youthnow.rs/2020/03/04/lidija-antonovic-prolaz-ka0-simbol-vizuelne-granice/>

¹²⁹ Gordić, nav. djelo.

¹³⁰ Упор. 1.1. Предложене поетике као инспирација (страна 17).

изузетном квалитету и интернационалном успјеху Гринавејовог рада, јер сам идеју имао и прије него што сам видио *Тајну вечеру*.

Сјећам се дјетињства и завршетка дана у кревету, усред мрака и тишине, сам са собом,



58. *Тајна вечера* Питера Гринавеја.

како каже Меша Селимовић. Прије него што би ме сан обузео гледао бих нијему игру свјетла по зидовима и стропу собе: оквир прозора пројектован свијетлима неког аутомобила у проласку, појављивао би се и „клизао” по зиду, мијењајући облик и правац кретања, издужујући се и скраћујући, заустављао би се и нестајао у мраку.

Три су прозора од свјетла која „играју” по зидовима самачких станова у видео записима докторског умјетничког пројекта. Три су прозора и на Јерусалимском храму како је описан у *Књизи краљева I*¹³¹ и сваки прозор одговара једној од три стране свијета на којима сунце борави - значи не постоји сјеверни. Прозори су симболички повезани са концептом слободе, изласка, алтернативног пута, непознатог... У докторском умјетничком пројекту симболизују постојање слободе, негдје вани, која се објављује у форми свјетла које обасјава зидове.

Иво Андрић пише о затворенику како у тамничком мраку „подиже лице према прозору, као да је тај прозор невидљиво сунце.”¹³²

Та мрежа није могла да спречи да свако јако јутарње сунце баца два дуга и широка ћилима мало пригушене светлости преко пода, постеље и противног зида. Та благодат и тај раскош трајали су све до пред подне. Тада су сунчеви ћилими почињали нагло да се скупљају и скраћују, као да их неко извлачи. А кад би сунце

¹³¹ Jean Chevalier i Alain Gheerbrant, nav. djelo, 536.

¹³² „Ivo Andrić – Sunce (Priču Pročitao Ivo Andrić),” *Bistrooki*, Proza, 1. decembar 2017, pristupljeno 14. januara 2023, <https://balasevic.in.rs/ivo-andric-sunce-tekst-pricu-procitao-ivo-andric/>

стизало на зенит, и последњи крајичак светлосне простирке измилео би испод решетака и нестао негде у сунчаној светлости, разливеној по слободном делу непознатог града као што два потока нестају у мору.¹³³

4.5. Столица

Столица је један од основних елемената намјештаја и обавезан дио ентеријера домаћинства. Сједећи на столици, одмарамо се, али и радимо. Ако проводимо више времена у одређеном простору или на једном мјесту, столица је неопходна, јер би нам било напорно стајати. Али столица је симбол статичности и повезаности са једним мјестом, односно супротност је кретању. Може да буде симбол одмарања, чекања, али и досаде. У умјетничком пројекту столица, као сидро, потврђује везу са простором и нуди одмор између два гледања кроз



59. Кадар из видео рада *Чекање*: сједење на столици.

шпијунку, односно двије краће туђих живота.

Међутим, празна столица је, можда највише, симбол одсуства и указује да је мјесто упражњено, да неко недостаје. Као посљедица одсуства, празна столица је симбол губитка и амблем самоће. Ежен Јонеско, мноштвом столица у трагичној фарси *Столице*¹³⁴, означио је мноштво одсутних, а празна столица у вишемедијској инсталацији, потврдила је самоћу нашег усамљеника.

¹³³ Branko Tošović, „Andrić ispred i iza AVLIJE”, u Branko Tošović (Ur./Hg.), *Andrićeva Avlija. Andrićs Hof* / Branko Tošović (Ur./Hg.) (Graz – Beograd – Banjaluka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske – Svet knjige – nmlibris, 2015), 46, (Andrić-Initiative: Ivo Andrić im europäischen Kontext – Ivo Andrić u evropskom kontekstu, tom 8) http://www-gewi.uni-graz.at/gralis-alt/GraLiS_TB/Bibliographie/pdf/Tosovic_Andriceva_Avlija_2015.pdf, Citirano prema: Ivo Andrić, *Na sunčanoj strani* (1952).

¹³⁴ Ежен Јонеско (*Eugen Ionescu*) је написао драму *Столице* 1952. године, и први пут је одиграна исте године.

Тема поеме *Празна столица* (*The Vacant Chair*) је губитак, а њени стихови су посвећени осамнаестогодишњем момку који је погинуо 1861. године у америчком грађанском рату. Уводна строфа¹³⁵ поеме гласи (у мом преводу, уз помоћ Сође Маринковић):

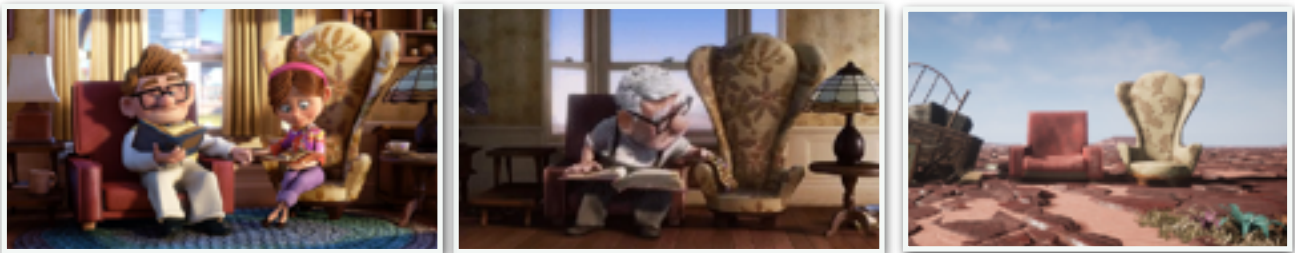
The Vacant Chair

*We shall meet but we shall miss him.
There will be one vacant chair.
We shall linger to caress him
While we breathe our ev'ning prayer...*

Празна столица

*Срећићемо се, али ће нам он недостајати.
Биће једна слободна столица.
Застаћемо да би га помиловали
Док шапућемо нашу вечерњу молитву...*

У филмској индустрији и сценским умјетностима, празна столица је често кориштен симбол одсуства и губитка, али је у анимираном филму *До неба* (*Up*) из 2009. године на изузетан, дирљив начин употријебљена празна столица као метафора на конкретну личност



60, 61 и 62. Кадрови из анимираног филма *Up* (2009).

које више нема. У истом остварењу, двије столице, једна поред друге, представљале су метафору на диван и складан пар који је читав живот провео заједно у љубави.

Бијела столица, кориштена у диорамама, симбол је чистоте, али и беживотности, „анемије” живота. Поетичког сродника налазим у сценографији опере *Травијата* у извођењу Бечке филхармоније (*Wiener Philharmoniker*) на „Салцбургшком фестивалу”¹³⁶ (*Salzburger Festspiele*) 2005. године, једној фантастичној обради познатог дјела Ђузепеа Вердија (*Verdi*). Креативни тим је промјене емотивног амбијента, као што је рађање љубави описао цвјетним

¹³⁵ Из поеме *Празна столица* (*The Vacant Chair*), коју је написао Хенри С. Вошбурн (*Henry S. Washburn*), објављене 1895. године. „The Vacant Chair,” *Allpoetry*, приступљено 1. фебруара 2023, <https://allpoetry.com/The-Vacant-Chair>, У личном преводу аутора.

¹³⁶ Линк на веб страну са информацијама о поменутом издању „Травијате” (*La Traviata - Salzburger Festspiele 2005*): <https://www.opera-online.com/en/items/productions/la-traviata-salzburger-festspiele-2005-2005>.



63. Столица у изложбеном простору (лијево).



64. Диорами самачке собе (десно).

драперијама пребаченим преко софа (намјештаја), а престанком љубави нестају драперије и остају бијеле софе. Досљедан рукопис је био и на почетку комада, кад је у сцени пуној страсти и усхићења (дизајном) иста софа била у црвеној боји.

У изложбеном простору у којем су зидови били бијели, због контраста, користио сам црну столицу, са којом сам пренио дио таме из мрачне собе.



65 и 66. Столица у изложбеном простору.

5. Поезија о самоћи

Захваљујући свом наглашеном сензибилитету умјетници свијет око себе доживљавају много интензивније од других. Стару тезу да су умјетници сензибилни предајници који су у стању осјетити, па симболичким језиком изразити и пренијети дубоко скривене треморе¹³⁷, потврђује и наш познати пјесник Душко Трифуновић стиховима о самоћи. Његов прилог теми усамљености насловљен је, управо, *Самоћа*, али по неписаном правилу тај термин се најчешће односи на феномен *усамљености*. Посљедње године живота провео је у самоћи, коју је сам одабрао, али то није била, у потпуности, она позитивна епизода самоће о којој говоре теоретичари и психолози, али свакако јесте, креативна и плодна самоћа која је резултирала бројним стиховима. Резултати тог рада су помало горки плодови, али никада нећемо сазнати да ли би били слађи да су никли у другачијем амбијенту и да ли би таква клима погодовала њиховом рађању. Пјесма *Самоћа* Душка Трифуновића:¹³⁸

Самоћа

*Повлачим се у своју самоћу
тамо где су људи мога кова
тамо где се тешко живи ноћу
од тишине и опасних снова*

*Дигао сам руке од скандала
од прошлости и погрешних жеља
од лепоте извора свих зала
од љубави и од пријатеља*

*Повлачим се а остављам људе
у њиховој заблуди од злата
да ме нађу кад и њима буде
закуцала самоћа на врата.*

¹³⁷ „Branko Franceschi, Utopija i distopija”, *Zarez - Dvojednik za kulturu i društvena zbivanja modernizma*, 17. decembar 2014, pristupljeno 11. decembra 2022, <http://www.zarez.hr/clanci/utopija-i-distopija-modernizma>

¹³⁸ Душко Трифуновић, „Самоћа”, у *Има нека тајна веза. Изабране песме*, избор и предговор Стеван Тонтић (Сарајево: СПКД „Просвета”, 2016), 246.

Metaphor poem

Loneliness is a dark room
Waiting for light to be shed
Loneliness is the last of us
Reaching for companionship
Loneliness is the worst torture
With no contact what so ever
Loneliness is a prison cell
With no daylight to shine on your face
Loneliness...
Can never be forgotten
Though, loneliness...
Can be ridden of the mind
Loneliness is weak
Loneliness is pathetic
Loneliness is but a dark room that can be bright
with but a simple light
Loneliness is but a man that can be brought from
the depths of despair with just a companion
Loneliness is but a prison cell that can be made
hopeful with a simple
Crack in the wall
A crack
To the outside world
A crack to experience sunlight
A crack to the fresh outside air of the vast open
world
Loneliness...
Is nothing but a dark room

Метафорична поема

Усамљеност је мрачна соба
Која чека да буде освијетљена
Усамљеност је последњи међу нама који
досеже дружење
Усамљеност је највеће мучење
Без икаквог контакта
Усамљеност је затворска ћелија
Без свјетлости дана да обасја лице
Усамљеност...
Никада не може бити занемарена
Јер усамљеност...
Не може да сјаше с ума
Усамљеност је слаба
Усамљеност је бедна
Усамљеност никако није мрачна соба која се
једноставно може освјетлити
Усамљеност никако није човјек који се може
уздићи из дубина очаја једино дружењем
Усамљеност никако није затворска ћелија гдје
наду улива проста
Пукотина у зиду
Једна пукотина
Ка спољном свету
Пукотина ка доживљају сунчеве свјетлости
Пукотона ка свежем ваздуху
пространствима света
Усамљеност...
није ништа до мрачна соба

Пјесник Лајем Хини (Liam Heaney) у својој пјесми коју назива *Метафорична поема*¹³⁹ (*Metaphor poem*)¹⁴⁰ усамљеност изједначује са мрачном собом, што је у потпуности (и буквално) у складу са садржајем, па и насловом нашег умјетничког рада. Он својим стиховима осликава облике у којима се усамљеност појављује и напада човјека, а потврђује Катицу Гргин-Лацковић и остале психологе који кажу да је усамљеност неугодно и болно искуство.

¹³⁹ У преводу Ирене Метикош.

¹⁴⁰ Liam Heaney, „Metaphor poem”, *Hello & Poetry*, April, 2014, acc. January 22. 2023) <https://hellopoetry.com/poem/652685/metaphor-poem/>

The Windows

In these darkened rooms, where I spend
oppressive days, I pace to and fro
to find the windows. — When a window
opens, it will be a consolation. —
But the windows cannot be found, or I cannot
find them. And maybe it is best that I do not find them.
Maybe the light will be a new tyranny.
Who knows what new things it will reveal.

Прозори

У овим замраченим собама, где проводим
опсесивне дане, вртим се до и од
да пронађем прозоре. — Кад би се неки прозор
отворио, била би то утјеха. —
Али прозора нема, или ја не могу
да их пронађем. Можда је и боље да их не нађем.
Можда би свјетлост била ново насиље.
Ко зна какве би све нове ствари објелоданила.

О слободи и свјетлој будућности је кроз метафоре у пјесми *Прозори*¹⁴¹ пјевао и Константин Кавафи¹⁴², пјесник грчког поријекла. Прозор је симбол слободе, свјетлости и новог дана, док је мрачна соба без прозора метафора за државу, односно политичке прилике које владају у пјесниковом окружењу. Прозор кроз који треба да уђе свјетлост промјена у Кавафијевој пјесми је поетички пандан прозору (видео рад) из вишемедијске инсталације. У нашој мрачној соби, свјетлост се појављује ноћу и „напомиње” нас, да је са друге стране слободан простор.

И Десанка Максимовић је пјевала о самоћи, а у њеној пјесми можемо препознати још један заједнички поетички импулс. Када сам писао о покушају усамљеника да кроз шпијунку украду трен туђег живота, исти покушај нађем код пјесникиње у стиху „(...) усамљена сам и ја и узалуд молим очима мало душе у људи што пролазе...”

¹⁴¹ У преводу Ирене Метикош.

¹⁴² Konstantinos Petrou Kavafi (Constantine Peter Cavafy, 1863 – 1933) je bio grčki pjesnik. Constantine Peter Cavafy, „The Windows”, *Hello & Poetry*, Classic, pristupljeno 23. januara 2023, <https://hellopoetry.com/poem/16473/the-windows/>

Самоћа¹⁴³

Било би ми сувише да сретнем когагод:
као река скривена смеје се моја самоћа
и плави се нада мном неба свод.

Оставила сам за собом зла и добра
везана за радости света.

О, како се сада смеје моја самоћа
у два, три малена цвета
што уз пут радосна их побра`.

Сувише би ми било да сретнем когагод,
кад даљина има снова белу драж
и буди се нада мном неба свод.

Као под сребром трепти на брегу раж
испод загрејане магле
и река у долини плави се.

О, како је добро, сит људи и лутања,
посадити овде своја ћутања,
где радости као и осмеси воде
од неба једино зависе.

И нашто би ми да сретнем сада когагод,
кад срце моје цвета у самоћи
и трепери као звезда неба свод.

О, да ми је лепотом неба тако моћи
напојити сваки душе жедни кут,
и над жељама пролазним имати власти,
па ходити дотле низ бели туђински пут

док ми очи заувек не забораве
оне што у далеком крају бораве,
и за којима цвета у самоћи,
ко цвет у сунцу, туга моје страсти.

Нашто би ми и ноћас да видим когагод:
пуна је мене саме моја осама
и ћути нада мном неба свод.

Тишина тужна долине увија
и прозоре моје дотиче, кад мине тамом,
злослуто крило моћних кукувија.

Прелива се ноћас мноме моја осама
као јутарњи цветови росама;
а ни сад још нисам сита друговања
душе са собом самом.

И мислим: зашто сам икада срела когагод,
јер ма с ким био, човек је увек тужно сам,
и везује нас само неба свод.

Усамљен је и онај коме душу дам,
усамљена сам и ја и узалуд молим
очима мало душе у људи што пролазе:
сама сам и кад волим,
и сама ћу отићи у смрт.

О, човек је с човеком увек тужно сам:
везује нас само неба храм
и земље тужни врт.

У поглављу о усамљености и самоћи, говоримо о човјековој свијести о пролазности и смрти као индивидуалном искуству, као и чињеници да свако од нас умире сам и нико други не може да умре за нас. Десанка Максимовић у посљедњим стиховима пјесме каже: „(...) сама сам и кад волим, и сама ћу отићи у смрт.”

Усамљеност и самоћа одувijek су биле честе теме код умјетника, а нарочито код пјесника. Душко Трифуновић, Владимир Петковић Дис, Десанка Максимовић, Алекса Шантић и Јован Дучић, само су неки од њих, који су писали о тим друштвеним феноменима, а уврштени су у текстуални дио докторског умјетничког пројекта.

¹⁴³ Desanka Maksimović, „Самоћа”, у *Песме*, ур. Stevan Tontić (Sarajevo — Banja Luka: Svjetlost — Fondacija Branko Ćopić, 1990), 12-13.

5.1. Крајегранесије (акростих)

У току видео рада *Немири* појављује се крајегранесије (акростих) који сам насловио *Самоћа*, а у видео раду *Чекање уз акростих Самоћа*, може се видјети и крајегранесије *Камера опскура*. Оба акростиха су написана за потребе докторског умјетничког пројекта. Самоћа се састоји од шест стихова чија почетна слова творе ријеч (наслов) САМОЋА, а исто се односи и на друго крајегранесије од тринаест стихова, гдје почетна слова творе синтагму КАМЕРА ОПСКУРА, што је уједно и наслов другог акростиха.

Крајегранесије прво:

С амоћа је овдје, гдје је тешко ноћу
А леја дуга, успомена блиједих
М јесто је ово од љубави напуштено
О дмориште од радости прошле
Ћ орсокак живота откуд повратка нема
А рхива доживљаја скоро попуњена

Крајегранесије друго:

К ако је живот у ову собу стао, у четири зида, кутију малу?
А легорија среће, црним осликана, архива доживљаја скоро попуњена
М ашта је кутак, гдје радост се скрива, једино још гдје свјетла има
Е хо времена, одјекује тамом, казальке крешу дан за даном
Р ијечи, селице, одлетјеле негдје, остаде глуво, записано
А мнестије нема од тамнице ове, мјесто је од наде напуштено

О смјеси сјаје са зидова тамних, пројекције љубави некад одигране
П јесма младости одавно ћути, арије су њене заборављене
С амоћа је овдје, и тешко је ноћу, чека се дан, а одмах и нови
К роз шпијунку туђи тренутак се краде, моменат среће у мимоходу
У спомена блиједих пуна алеја, филмови стари, краја им нема
Р адост нечија залута споља, кратко, кроз прозор или шпијунку
А ли предсобље ово је познатог мрака, био си ту још не починивши гријех



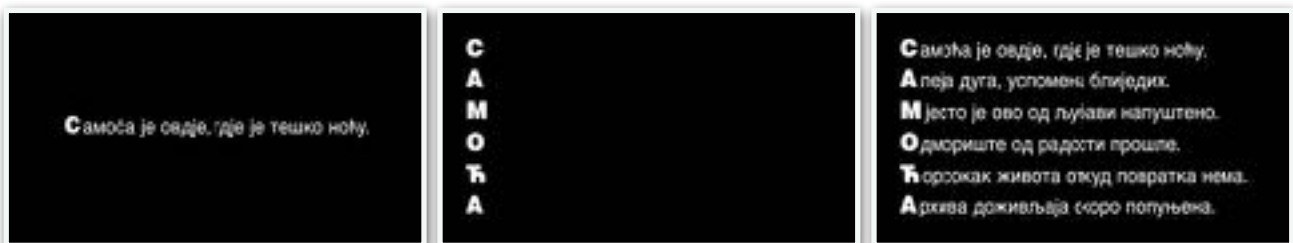
67, 68 и 69. Кадрови видео рада *Немири*, са стиховима *Камера опскура*.

Крајегранесије или акростих је књижевни жанр у коме почетна слова строфа неке сложене пјесме (нпр. канона) чине једну ријеч или посебну смисаону цјелину.¹⁴⁴ Вјероватно најпознатије крајегранесије српске средњовијековне поезије је *Слово љубве* које нам је оставио Стефан Лазаревић, па сам инспирисан тим дјелом употребио термин „крајегранесије” у докторском умјетничком пројекту, иначе типичан за традицију старословенских текстова, односно, стару српску књижевност¹⁴⁵.



70, 71 и 72. Кадрови видео рада *Немири*, са стиховима *Камера опскура*.

Атмосфера у стиховима је усамљеничка и меланхолична, у њој влада неспокој. Стихови се појављују у оним дијеловима видео радова кад усамљеност искушава нашег усамљеника и провоцира га на одбрану, на реакцију. То је преломни тренутак и он тада наставља рат, а његова борба и одбрана је тема вишемедијске инсталације.



73, 74 и 75. Кадрови видео рада *Немири*, са стиховима *Самоса*.

¹⁴⁴ Сима Ћирковић и Раде Михаљчић, прир., *Лексикон српског средњег века* (Београд : Knowledge, 1999), 318.

¹⁴⁵ „Крајегранесије”, *Историјска библиотека*, Стара српска књижевност, приступљено 2. фебруар 2023, <http://www.istorijskabiblioteka.com/art:krajegranesije>

5.2. Хаику



76. Кадрови видео рада *Чекање*, са хаику стиховима.

*Комору тамну
из шпијунке млазом
попрска свјетлост*

Као што Рудолф Арнхајм каже да се јукстапозиционирањем двије чисте боје омогућује процес супростављања и употпуњавања¹⁴⁶, па тај процес пореди са хаику поезијом, тако и сусрет свјетла и таме у мрачној соби, описујем хаику стихом у којем је „комору тамну попрскала свјетлост”.

Ролан Барт¹⁴⁷ упоређује фотографију (аналогну)¹⁴⁸ са хаику стихом чија је суштина описана минималистичким приступом. Он сматра да и фотографија (призор који представља) има своју суштину која не зависи од хемијског процеса развијања фотографије, односно параметара на које развијање утиче, као што су контраст, освјетљење или засићење боје.

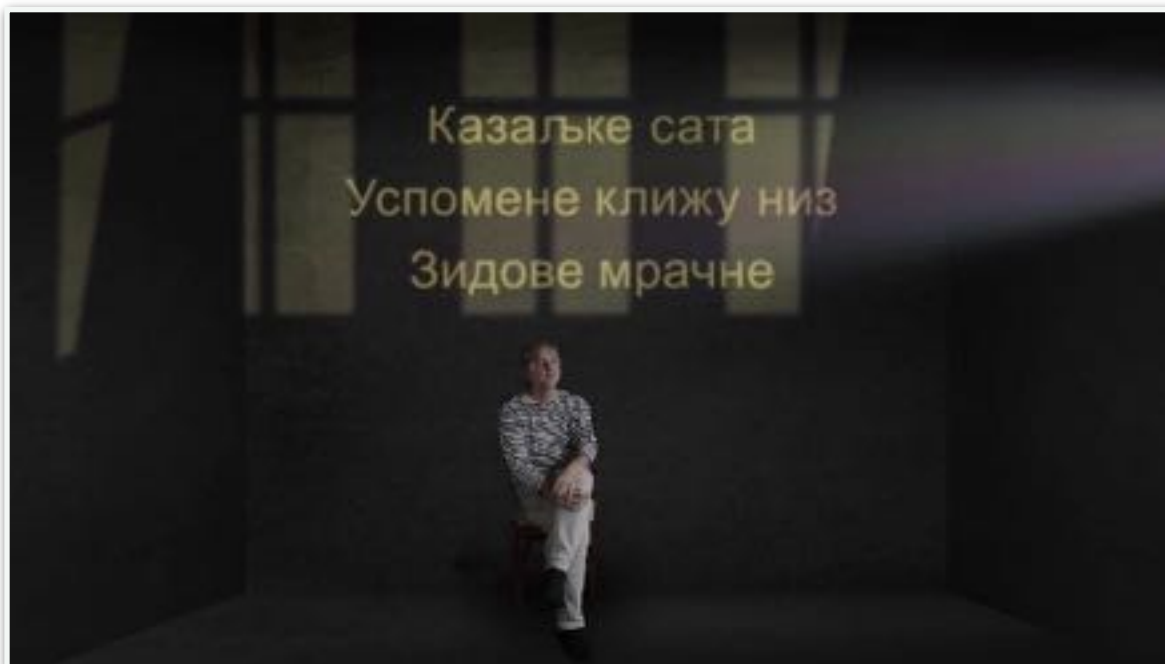
¹⁴⁶ Rudolf Arnheim, *Vizuelno mišljenje* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1985), 55.

¹⁴⁷ Roland Bart, *Svetla komora* (Beograd: Rad, 2004), 52

¹⁴⁸ Барт не мисли на дигиталну фотографију, него на њену претходницу. Поступак настајања (аналогне) фотографије је укључивао употребу филма и хемијски процес „развијања” фотографије.

Суштина коју фотографија посједује је као суштина хаику стиха чије даље развијање (расписивање) није потребно. Ролан Барт је рекао:

Варка речника: каже се „развијати фотографију”, али то што хемијско деловање развије не може се развити, то је бит (ране), оно што се не може преобразити, него само поновити у облику устрајности (устрајног погледа). Ово приближава Фотографију (неке фотографије) хаику поезији. Јер је и бележење једне хаику песме немогуће развити: све је дано, без изазивања жеље или чак могућности реторичког израза. У оба случаја би се могло, требало, говорити о живој непокретности: повезана с једним детаљем (детонатором), експлозија прави једну малу звезду на окну текста или фотографије: ни Хаику ни Фотографија не наводе на „сневање”.



77. Кадрови видео рада *Чекање*, са хаику стиховима.

*Казалјке сата
Успомене клижу низ
Зидове мрачне*

Други хаику стих има следеће двије семантичке цјелине: проток времена означен казалькама сата, као и успомене које се у машти самца пројектују на мрачне зидове.¹⁴⁹ Управо те двије цјелине коју дијели киређи (сјекућа ријеч), су типичне за хаику стихове: једна може да описује „опште прилике, а друга тренутно опажање.”¹⁵⁰ Хаику стихови се најчешће пишу у дужини од седамнаест слогова у редослиједу 5 - 7 - 5, па су и стихови у докторском умјетничком пројекту написани у тој метрици.

(...) испада да прави хаику могу да пишу само људи који се не боје да остану насамо са собом, они што умеју да осете дамаре живота и да ћуте, који поседују дар да виде, а не да гледају, људи који могу да чују како расте трава, који могу да се диве величини и савршенству мушице, који у кишној кати слуте космос.¹⁵¹

¹⁴⁹ Упор. 2. Пројекат *Мрачна соба / Camera obscura M21* (страна 32).

¹⁵⁰ Robert D. Wilson, „Персонификација: табу у хаикуу на енглеском језик”, превео Саша Важић, *Освит - Часопис за хаику поезију* 12, број 9 (2012): 52, <https://www.thehaikufoundation.org/omeka/files/original/c02b0a1f1d1f799ab07e55db15ebbf8a.pdf>

¹⁵¹ Александар Шево, „Ружно паче српске поезије,” *Освит - Часопис за хаику поезију* 7, број 5 (2006): 35, преузето 14. јануара 2023, <https://www.thehaikufoundation.org/omeka/files/original/cefc192db7a173f170de1d2956bc6670.pdf>

6. Поглед изнутра, унутрашњи живот

Поглед изнутра или унутрашњи живот нашег усамљеника, испуњен је сјећањима и немирима, а илустрован је видео радовима у докторском умјетничком пројекту. Сјећања индукују носталгију која спречава меланхолију и депресију у њиховим упорним покушајима да успоставе доминацију. Непрестана игра носталгије и немира, призивање сјећања и потискивање меланхолије - динамичан је унутрашњи живот усамљеника. Сјећања, успомене, носталгија, немири и меланхолија парадигме су тог збивања, скривеног у души нашег самца. Он се не предаје, али му није лако: сваки тренутак, сваки дан, а посебно ноћ, пуна је искушења. Као у пјесми Владимира Петковића Диса, који је, такође, пјевао о самоћи, осликавајући је као неугодан доживљај и необичан контакт са оним којих више нема. Нису то успомене које олакшавају борбу против усамљености, него тешки пролазак кроз ноћ и још један прилог болном искуству.

*Нирвана*¹⁵²

*Ноћас су ме походили мртви,
Нова гробља и векови стари;
Прилазили к мени као жртви,
Као боји пролазности ствари.*

*Ноћас су ме походила мора,
Сва усахла, без вала и пене,
Мртав ветар дувао је с гора,
Трудио се свемир да покрене.*

*Ноћас ме је походила срећа
Мртвих душа, и сан мртве руже,
Ноћас била сва мртва пролећа:
И мириси мртви свуда круже.*

*Ноћас љубав долазила к мени,
Мртва љубав из свију времена,
Заљубљени, смрћу загрљени
Под пољупцем мртвих успомена.*

*И све што је постојало икад,
Своју сенку све што имађаше,*

*Све што више јавити се никад,
Никад неће к мени дохођаше.*

*Ту су били умрли облаци,
Мртво време с историјом дана,
Ту су били погинули зраци:
Сву селену притисну нирвана.*

*И нирвана имала је тада
Поглед који нема људско око:
Без облика, без среће, без јада,
Поглед мртав и празан дубоко.*

*И тај поглед, кô кам да је неки,
Падао је на мене и снове,
На будућност, на простор далеки,
На идеје, и све мисли нове.*

*Ноћас су ме походили мртви,
Нова гробља и векови стари;
Прилазили к мени као жртви,
Као боји пролазности ствари.*

¹⁵² Vladislav Petković Dis, „Nirvana,” U *Pesme*, gl. ur. Veselin Simonović (Beograd: Ringier Axel Springer, 1996), 18-19.

6.1. Сјећања, успомене

Али ако сјећање има понајприје карактер имагинарног, а то је да је оно еуфемизам, оно је такођер анти-судбина и супротставља се времену.¹⁵³

Актуелизирањем срећних тренутака, односно сјећањем на њих, наш самац се бори против усамљености. Милан Попадић нам појашњава разлику између памћења (грчки *μνήμη*) и сјећања (грчки *ἀπαμνήσις*):

У когнитивној психологији меморија је технички термин за домен у коме се привремено или трајно складиште информације. Као и у когнитивној равни и у хуманистичкој традицији (углавном аристотелијанске провенијенције) памћење представља складиштење садржаја прошлости, док сећање представља актуелизовање тих садржаја. Управо на тој основи се развија феномен који називамо културом сећања, то јест феномен системске употребе прошлости у савременом добу.¹⁵⁴



78. Из перформанса са отварања изложбе: сјећања

¹⁵³ Gilbert Durand, *Antropološke strukture imaginarnog. Uvod u opću arhetipologiju* (prevele Jagoda Milinković i Mirna Cvitan), (Zagreb: Biblioteka August Cesarec, 1991), 363.

¹⁵⁴ Milan Popadić, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: uvod u studije baštine* (Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 2015), 57.

Сјећања у докторском умјетничком пројекту имају искључиво еуфемистички карактер, ако занемаримо неколико фрејмова видео рада *Немири*. Самац врло често идеализира прошлост (за разлику од садашњости) у чежњи за минулим временима.

Жилбер Диран (Durand, 1921–2012) имагинацији приписује балансирајућу, еуфемистичку функцију и тврди да је крајња сврха маште супротстављање смрти, односно еуфемизам. Машта себе дефинише као одбрамбену реакцију природе, која посредством интелигенције, избјегава препуштање неизбјежном смртном исходу, бори се против пропадања, врши егзорцизам смрти.¹⁵⁵ Сјећања, по Жилберу Дирану имају анестетичко дејство и еуфемистички карактер, а у докторском умјетничком пројекту употријебљена су као (дјелимична) представа унутрашњег живота усамљене особе.

Јосиф Бродски је написао у *Некрологу*¹⁵⁶:

*Потому что если любовь и можно чем-то заменить, то только памятью.
Запоминать - значит восстанавливать близость.*

У мом преводу:

*Јер ако се љубав уопште може нечим замијенити, онда само сјећањем. Памтити
значи поново успостављати блискост.*



79. Кадар из видео рада *Сјећања*

¹⁵⁵ Gilbert Durand, *Aventurile imaginii Imaginatia simbolica. Imaginarul, Nemira, Bucuresti, 1999, p. 83.* У личном преводу аутора.

¹⁵⁶ Иосиф Бродский, „Надежда Мандельштам (1899 - 1980). Некролог,” *Иосиф Бродский, Полное собрание сочинений...* <http://iosif-brodskiy.ru/vospominaniia/nadezhda-mandelshtam-1899-1980--nektolog.html>, приступљено: 22. јануара 2023. У личном преводу аутора.

Ово су ријечи којима је Јосиф Бродски придао велику моћ сјећањима, ништа мање него замјену за љубав: помоћу сјећања враћамо оне (као и оно) којих више нема и то је мјесто гдје љубав према њима (или томе) поново живи. Кад год пожелимо да поново проживимо неке срећне тренутке, можемо то да остваримо у сјећањима. Жилбер Диран нам је рекао да је сјећање моћ да се организује цјелина, полазећи од некога проживљеног тренутка, и да би та рефлексогена моћ могла бити општа моћ живота; живот није слијепи ток времена, он је моћ реакције, повратка.¹⁵⁷

Моћна улога сјећањима је додијелена и у докторском умјетничком пројекту: илустрацијом сјећања нашег усамљеника покушали смо да покренемо најљепше емоције и осјећања, односно покушали смо да код посматрача вишемедијске инсталације индукујемо носталгично расположење. Када користимо термин сјећања, у докторском умјетничком пројекту, у ствари, уједно мислимо на носталгију и обрнуто. Сјећања су покретачи носталгичних емоција, а ове су увијек посљедица сјећања и практично су синоними у дискурсу докторског умјетничког пројекта или, још прецизније речено, дијелови су истог механизма у борби против усамљености.



80. Кадар из видео рада *Сјећања*.

Већи дио сјећања нашег усамљеника се односи на дјетињство, било да се ради о ауторовим успоменама из дјетињства или успоменама из блиске прошлости, када се у

¹⁵⁷ Durand, *Antropološke strukture imaginarnog. Uvod u opću arhetipologiju*, 362

кадровима који илуструју сјећања појављују дјеца. Сјећања се, по Дирану, супростављају времену, а сјећање на дјетињство је архетип еуфемистичког бића које не зна за смрт¹⁵⁸ (свако од нас је био дијете прије него што је одрастао). Управо зато нас кроз просторе сјећања¹⁵⁹ води дијете: мотив дјечака (у видео раду) који бескрајно вози аутић у луна парку, симбол је самчевог путовања кроз живот, а уједно је и симбол његовог путовања просторима сјећања од тренутка кад је, као дијете, почео да памти. Дјечаково безбрижно понашање током вожње (илустрација усамљеникових сјећања), дјелује анестетички према импулсима бола које са собом носе самоћа и усамљеност.



81. Кадар из видео рада *Сјећања*

Када сјећање конкретизујемо на некога или нешто, односно када имамо утисак који је остао у сјећању на некога или нешто, онда говоримо о успомени. **Успомена** може бити и предмет који остаје за сјећање.¹⁶⁰ Без упуштања у даља етимолошка истраживања, врло лако је уочити везу између појмова *успомена* и *споменик* (архитектонска објекат који нас подсјећа на неку особу, ствар или догађај). На руском језику за споменик постоји термин памјатник (*памятник*), па је даља етимолошка веза очигледна.

Једна од ријетких фотографија моје мајке када је била дијете, у овом случају дјевојчица од три године, посебно ми је драга, рекао бих да је једна посебна успомена. Док сам припремао вишемедијску инсталацију у изложбеном простору, стајао сам испред пројектора и одједном, покретањем пројекције, оцртале су се моје контуре на слици моје

¹⁵⁸ Исто.

¹⁵⁹ У видео раду *Сјећања*.

¹⁶⁰ Милица Вујанић и др., *Речник српског језика*, (Нови Сад: Матица српска, 2007), 1415.



82. Припреме пројекције у Музеју Крајине. Аутор испред фотографије мајке док је била дијете.

...стигао сам, вративши се три четврт стољећа уназад, до слике једног дјетета: напето гледам према Ненадмашивом Добру дјетињства, мајке, мајке-дјетета.

Ролан Барт

мајке-дјетета. Истог тренутка сам се сјетио ријечи¹⁶¹ Ролана Барта (Barthes, 1915–1980) о фотографији његове мајке-дјетета, које су у потпуности одговарале ситуацији у којој сам се налазио у том тренутку, а које сам навео у цитату испод фотографије.

Сузан Сонтаг (Sontag, 1933–2004) и посебно Ролан Барт, су размишљали о фотографији као свједочанству судбине, односно носиоцу информације о смрти. Сонтаг пише: „Ово је тренутак носталгичног времена, а фотографије активно промовишу носталгију. Фотографија је елегична уметност (...) Све фотографије су *temento mori* (подсећање на смрт). Снимити фотографију значи учествовати у смртности, повредљивости, променљивости неке друге особе (или ствари).“¹⁶²

¹⁶¹ Rolan Bart, *Svetla komora*, prev. Mirko Radojičić (Beograd: Rad, 2004), 72.

¹⁶² Svetlana Volic, *Non finito: Izvođenja prostornih narativa - Ambijentalne instalacije*, (Beograd: PROARTORG, 2021), 52. Citirano prema: Suzan Sontag, *O fotografiji*, prev. Filip Filipović (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2009), 23.

Свако од нас се до сада морао наћи у ситуацији, да држи фотографију на којој су драги људи којих више нема. Гледамо тај заустављени тренутак у времену, гдје су обично сви



83. Материјали за видео радове.

насмјани, јер се некад позирало приликом фотографисања и фото-апаратом су пажљиво биљежени групни портрети. И док разгледамо добро позната лица, карактере и њихова насмјана лица, полако „улазимо” у простор фотографисане сцене, поново међу њих, а онда, одједном, постајемо свјесни дводимензионалности фотографског папира. Илузија полако нестаје. Некима од фотографисаних знамо и датуме смрти, па знамо и колико су још имали живота пред собом од тренутка фотографисања. А они су се безбрижно смијали, не знајући тај судбински факт. А ми, као кад унапријед знамо завршетак филма, тако знамо и њихове судбине.

Осврнућемо се још на писање Милана Попадића о сјећањима. Појашњавајући студије баштине Попадић наглашава значај памћења и сјећања. Истакао је да се баштина схвата као његовано, култивисано наслеђе и да „представља форме и садржаје настале у неком прошлом времену, а који су потрајали до данас и сматрају се вриједним трајања и чувају се за будућа времена.”¹⁶³ По Попадићу, та напомена кореспондира са формулацијом баштине које је дао UNESCO, а која подсјећа на дефиницију из 13. вијека која памћење оловљава „величанственим и зачуђујућим даром природе помоћу којег се сјећамо прошлог, схватамо садашње и размишљамо о будућем, на основу сличности са прошлим.”

¹⁶³ Popadić, nav. djelo, 32

6.2. Носталгија

Термин носталгија је кованица и потиче од грчких ријечи *nóstos* (што значи повратак кући) и *álgos* (што значи бол), а сковао га је швајцарски лекар Јоханес Хофер (Hofer, 1669–1752) у својој медицинској дисертацији из 1688. године. Од XVII до XIX вијека, носталгија се сматрала психопатолошким поремећајем, умјесто општим изразом за наклоност према



84. Материјали за видео радове

не чему што постоји више од тридесет минута.¹⁶⁴

Упркос томе што се носталгија некада сматрала менталним поремећајем или болешћу, савремени приступи овом конструкту се подударају у ставу да је носталгија позитивно емоционално искуство које укључује размишљање о драгим успоменама, односно, да је психолошки ресурс који регулише неприлагођене интрапсихичке тенденције повезане са усамљеношћу.¹⁶⁵ Лаици, на примјер, носталгију сматрају позитивним искуством повезаним са елементима губитка¹⁶⁶, као и поновним освртом на лијепе и важне ствари из прошлости, односно сјећања, која су првенствено фокусирана на дјетињство и/или друштвене односе.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Julie Beck, „When Nostalgia Was a Disease”, *The Atlantic*, 14. avgust 2013, Health, <https://www.theatlantic.com/health/archive/2013/08/when-nostalgia-was-a-disease/278648/> (у ličnom prevodu autora).

¹⁶⁵ Andrew A. Abeysa, Clay Routledge, and Samuel Kaslon, „Combating Loneliness With Nostalgia: Nostalgic Feelings Attenuate Negative Thoughts and Motivations Associated With Loneliness,” *Frontiers in Psychology* 11, 2020: 3, preuzeto: 9. januar 2023, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.01219/full> (у ličnom prevodu autora).

¹⁶⁶ Кад кажемо „губитак”, мислимо уопштено на нешто што не можемо више да имамо, било да се ради о прошлим временима, мјестима гдје смо боравили, драгим људима или срећним тренуцима живота.

¹⁶⁷ Abeysa, Routledge, and Kaslon, nav. djelo, 3.

Грета Гомбар каже да бројна истраживања показују како су носталгична сјећања повезана са повећањем самопоуздања и позитивног афекта који даље утичу на боље социјално функционисање и субјективну добробит¹⁶⁸.” Између осталог она истиче:

(...) Нека су истраживања у својим експерименталним нацртима показала управо како носталгичним сјећањима претходи негативни афект, осјећај усамљености, осјећај дисконтинуитета идентитета и досада, а аутори претпостављају како се у таквим стањима носталгија јавља као психолошки алат за смањивање насталог психичког немира¹⁶⁹...



85. Материјали за видео радове

Унутрашња борба нашег самца против усамљености, у форми евоцирања успомена и сјећања, генерише носталгију уз помоћ које ће отјерати негативне мисли и вратити добро расположење. Иако се ради о горко–слаткој емоцији, истраживања су показала да је носталгија ипак више слатка него што је горка.¹⁷⁰ Одредница да је носталгија горка, лежи у чињеници да се прошлост не може вратити, а слатка је због тога што сјећањима евоцирамо лијепе тренутке. „Тако је носталгија, схваћена као култура парадокса, изражавала њен

¹⁶⁸ Greta Gombar, „Nostalgija i mentalno zdravlje”, *Psyche* 3, 2020: 83, (preuzeto: 11. decembra 2022), <https://psyche.ffzg.unizg.hr/izdanje/psihicko-zdravlje/>

¹⁶⁹ Isto, 87.

¹⁷⁰ Sara Šimac, „Nostalgija – što je to i kako vam može pomoći da se osjećate bolje?”, *Kreni zdravo*, 24. oktobar 2016, *Psihologija*, <https://krenizdravo.dnevnik.hr/zdravlje/psihologija/nostalgija-sto-je-to-i-kako-vam-moze-pomoci-da-se-osjecate-bolje>

контрадикторни карактер истовремено вођена са једне стране утопијским импулсима, то јест, жељом за поновном чаролијом и, са друге стране, меланхоличним одговором на недостатак те чаролије.”¹⁷¹ Тако је мислио и Алесандро Барико¹⁷², италијански писац, кад је рекао: „То је чудна туга... умријети од носталгије за нечим што никада нећете (опет) прожијети.”¹⁷³

Међутим, многи који су истраживали феномен носталгије, анализирали су и њен негативни аспект, па и употребу (односно злоупотребу), али еуфемистичка моћ носталгије се не доводи у питање. У ситуацијама са негативним предзнаком, као што је усамљеност,



86. Кадар из видео рада *Сјећања / Немири*.

индуковање носталгије се искључиво повезује са њеном терапеутском природом, а та природа носталгије нас, једино, и интересује у концепту докторског умјетничког пројекта.

Ипак, осврнућемо се и на питање „употребе” носталгије, прије свега, кроз размишљања Пола Грејнца који у тексту *Monochrome Memories: Nostalgia and Style in Retro America*¹⁷⁴, анализира носталгију и као естетику. Употребом термина *mood* и *mode*, који (у личном преводу аутора) значе „атмосфера” (расположење) и „модус” (начин), он на једну страну одваја носталгију као појам повезан са емоцијом или афектом, а на другу страну одваја носталгију као естетику, која је повезана, прије свега, са црно-бијелом фотографијом. Носталгија може да се доживи само при подсјећању на лични губитак (прошлост) или

¹⁷¹ Emilija Mijić, „Kultura sećanja i individualizam u jugonostalgičnim narativima”, u *Individualizam*, ured. Suzana Ignjatović i Aleksandar Bošković (Beograd: Institut društvenih nauka, 2017), 186.

¹⁷² Алесандро Барико (Baricco, 1958-), италијански писац, глумац, редитељ. (У личном преводу аутора).

¹⁷³ У мом преводу.

¹⁷⁴ У Монохромним сјећањима (*Monochrome Memories: Nostalgia and Style in Retro America*, 2002. година) Пол Грејнц истражује поновно појављивање црно-бијеле фотографије 1990-их и оспорава садашњу дефиницију носталгије као расположења повезаног са чежњом и губитком. Аутор је представља као културни модус којим естетизује сјећање и користи за очување америчког националног сјећања на прелазу из 20. века.

заједничким губитком одређене заједнице (коју вежу исте ствари из прошлости), односно никога другог ко се не поистовјећује са тим губитком, не може довести у носталгично расположење. Тада говоримо о правој носталгији за коју Грејнц користи термин *mood*. Међутим, ако на одређени начин створимо неопходне аудио-визуелне услове за појаву носталгије, а ослободимо је губитка и прошлости, а све у корист политичке или економске пропаганде, онда Грејнц користи термин *mode* и говори о носталгији као естетици. Он црно-бијелу фотографију (и видео) сматра једним од дијелова „модуса носталгије” (*nostalgia mode*), односно елементом носталгије као естетике.

Можемо рећи да је, у докторском умјетничком пројекту, носталгија (коју смо покушали да индукујемо) и једно и друго - *mood* и *mode*: аутор може да је доживи као *mood* због тога што је визуелни материјал из личног архива, а остали је доживљавају као



87. „Тага, мени се плаче, кад гледам ово!”

носталгични афект. За овакву ситуацију Пол Грејнц каже да је „носталгична чежња замијењена бездржајним носталгичним афектом”¹⁷⁵, а бавећи се анализом суштине носталгије (*mood*) и употребе (*mode*), покушао је да објасни начин на који се носталгија одвојила од било каквог неопходног концепта губитка, али такође и како су елементи „модуса носталгије” афективно кориштени у масовним медијима за потребе културе и у радовима на тему сјећања.

Многи теоретичари афекта ослањају се на чувену расправу Рејмонда Вилијамса о „структури осјећања“ како би указали на начине на које књижевност и филм уграђују афективне диспозиције неког периода кроз стратешко представљање моде, аутомобила,

¹⁷⁵ Paul Grainge, *Monochrome Memories: Nostalgia and Style in Retro America*, 28. септембар 2012, <https://eprints.nottingham.ac.uk/12833/1/313203.pdf>, (Preuzeto: 22. новембар 2022), 8.

намјештаја, уличних сцена и градских пејзажа.¹⁷⁶ Грејнц је говорио о ауторима који периодично носталгију називају афектом повезаним са прошлошћу (*past-related affect*):

*Fred Davis*¹⁷⁷: „...the nostalgic feeling is infused with imputations of past beauty, pleasure, joy, satisfaction, goodness, happiness, love, and the like, in sum, any or several of the positive affects of being.”

У личном преводу:

Фред Дејвис: „...носталгично осјећање је прожето импутацијама љепоте прошлости, уживања, радости, задовољства, доброте, среће, љубави и слично, све у свему, било ког или неколико позитивних афеката постојања.”

Грета Гомбар у закључку текста *Nostalgija i mentalno zdravlje*¹⁷⁸, пише да су „многа истраживања у подручју носталгије показала могуће позитивне учинке на субјективну добробит, а тиме и на ментално здравље – између осталог, у већини истраживања носталгија је повезана с повећаним самопоуздањем, оптимизмом, ефикасношћу, групном повезаности, мањом усамљености, већим смислом живота те мањим страхом од смрти. (...) Док су неки појединци склонији носталгичним присјећањима о прошлости, неки су мање склони, а показало се како је већини људи заједничко спонтано доживљавање носталгије с негативним афектом као претходником, што указује на улогу носталгије у самопомоћи. Из перспективе клиничке психологије носталгија би могла бити једно од помагала у раду на самопоуздању и ношењу с усамљеношћу, али и смањивању стреса око егзистенцијалних питања.”

Најбољи комплимент и потврду да сам успио да добијем атмосферу коју сам желио у видео радовима је коментар мог најмлађег дјетета од осам година. Дијете, које још нема формиране представе, него је *табула раза*¹⁷⁹, посматрајући видео рад са љуљашкама на којима се њишу насмијани дјечак и дјевојчица, рекло је: „Тата, мени се плаче, кад гледам

¹⁷⁶ M. Gail Hamner, „Filming Reconciliation: Affect and Nostalgia in The Tree of Life,” *Journal of Religion & Film* 18, 31. mart 2014: 7, (preuzeto: 10. januara 2023), <https://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1167&context=jrf>, (у личном преводу аутора).

¹⁷⁷ Fred Davis, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia* (New York: Free Press, 1979), 31.

¹⁷⁸ Greta Gombar, nav. djelo, 87.

¹⁷⁹ Табула раза - празна, неисписана табла; латинска фраза коју најчешће употребљавамо да се означи како људска душа нема никаквих урођених идеја и представа (поријекло има у Аристотеловом дјелу *О души*), (прим. аут).

ово!" А приказ је, уствари, врло обичан (чак се виде и осмјеси на лицима дјете), па је такво расположење дјетета изазвала атмосфера (штимунг) која испуњава видео рад. Постигнута атмосфера би се најбоље могла описати као сентиментална¹⁸⁰ жеља за прошлошћу, а то је позитивна конотација којом се носталгија данас уопштено дефинише.¹⁸¹

Средства којима сам постигао ту атмосферу, или екстазе по Герноту Бемеу, су: успорено кретање видео записа, освјетљење које сам постигао подешавањем одговарајућих параметара слике, звучна подлога и наравно основни садржај видео записа. О овим елементима, или изражајним карактерима по Дамиру Смиљанићу, биће говора у наредним странама текстуалног дијела докторског умјетничког пројекта.

Пол Грејнц је рекао о *Рансодији у плавом*¹⁸² коју је Вуди Ален (Allen, 1935–) снимио користећи црно-бијелу слику: *Рансодија у плавом* покреће расположење, атмосферу, осјећај времена и прошлости. Међутим, употреба монохрома од стране Вудија Алена даје Менхетну трајни осјећај носталгије. Црно-бијело ствара квалитет прошлости у филму који је смјештен у садашњост. Њујорку је суспендована темпоралност...

Посебно су интересантне ријечи Сузан Сонтаг да „фотографије активно промовишу носталгију”, јер у докторском умјетничком пројекту, управо то и радимо: фотографијама (сјећањима) подстичемо носталгију, феномен и средство борбе против усамљености и депресије нашег самца у докторском умјетничком пројекту.

Светлана Волиц се у свом докторском умјетничком пројекту *Non finito: извођења просторних наратива – Амбијенталне инсталације* осврће на феномен носталгије и позива на ријечи Светлане Бојм: „Модерна носталгија је жал због немогућности митског повратка, због губитка једног зачараног света који је имао јасне границе и вредности; или пак може бити световни израз духовне чежње, носталгија за апсолутом, за домом који је уједно и физички и духовни, за рајским јединством времена и простора које је претходило уласку у историју.”¹⁸³

¹⁸⁰ Сентименталан (фр sentimental), подложен осећајима, осетљив, осећајан, чувствен, пун осећања, бољив. Вујаклија, нав. дјело, 834.

¹⁸¹ Greta Gombar, nav. djelo, 84.

¹⁸² Овдје се ради о уводу филма Менхетн (*Manhattan*) из 1979. године, који је режирао Вуди Ален. Снимљен је у црно бијелој техници, а први минути филма имају за музичку подлогу *Рансодију у плавом* (*Rhapsody in blue*), Џорџа Гершвина (Gershwin, 1898–1937).

¹⁸³ Volic, nav. djelo, 41.

6.3. Фотографија и видео

Унутрашњи свијет самца (његова сјећања), презентован је видео радовима реализованим од фотографија и видео записа из личног архива аутора, који су пројектовани на зид изложбеног простора и елементе вишемедијске инсталације. Комплетан материјал од којег су монтирани видео радови, изузев материјала за видео рад *Чекање*, подвргнут је десатурисању (одузимању боје), односно конвертован је у црно-бијелу палету, да би затим био колоризован нијансом жуте боје, па можемо рећи да је постао монохроматски.¹⁸⁴ У фотографском дискурсу се за



88. Колор фотографија



89. Црно-бијела фотографија



90. Монохроматска фотографија

црно-бијелу фотографију често каже да је „монохроматска” (што она у основи и јесте). Исто тако, помало неправилно, за фотографије које нису у боји кажемо да су „црно-бијеле” иако се најчешће ради о фотографијама које осим црне и бијеле, садржи сиве валере¹⁸⁵. Ипак, синтагма „црно-бијела фотографија” је у најширој употреби.

6.4. Црно-бијела фотографија

Уобичајено је да црно-бијела фотографија на асоцијативном нивоу кореспондира са прошлошћу, јер је то фотографија којом је све до посљедње четвртине XX вијека документован живот обичних људи. Колор фотографија је била привилегија уског круга – елите и/или професионалаца. Старе фотографије, које су некад биле црно-бијеле, након низа година су добиле, најчешће, жуту патину, али могуће и неку другу, као што је сепија или зелена, па су тиме дјелимично или потпуно постале монохроматске.

За црно-бијелу фотографију данас често кажемо да има префикс „умјетничка”, и о њеној естетици се доста говорило и говори. У филмској индустрији се црно бијела користи на различите начине, између осталог, то је начин да се радња пренесе у прошлост или, као код Вима Вендерса (Wenders 1945–), да се потенцира суштина:

¹⁸⁴ Монохроматска боја, шема или хармонија изведена је из једне боје (нијансе) у различитим валерима или засићењима. Уствари, једној одабраној боји додане су нове вриједности мијешањем црне, сиве и бијеле. У нашем случају, жутој нијанси, додани су валери у виду црно-бијеле фотографије и обрнуто.

¹⁸⁵ Црно-бијелом се називају фотографије које заиста имају само црну и бијелу нијансу, а *grayscale* је назив (на енглеском језику) за фотографију која уз црну и бијелу има и нијансе сиве и то раздвајање је потпуно у дискурсу дигиталне обраде фотографије.

За мене је црно-бијело реалност у биоскопу: то је начин на који описујете суштине, а не површине. Наравно, то је сасвим легитимно за филмове да се ради о површинама, али овај филм је, случајно, о суштинама.¹⁸⁶

Да је боја „вишак информација”, доминантно је мишљење визуелних умјетника који преферирају црно-бијелу слику. Елиминација боје се подразумијева кад нас аутори својим радовима упућују на прошлост, односно кад нас црном-бијелом фотографијом повезују са прошлим временима. Слично Вендерсовом је и мишљење канадског фоторепортера Теда Гранта:

Када фотографишете људе у боји, фотографишете њихову одјећу. Али када фотографишете људе црно-бијело, фотографишете њихове душе!¹⁸⁷



91. Дјед и бака - материјали за видео радове

¹⁸⁶ Вим Вендерс је одговарао на питање, зашто је филм *Стање ствари* снимео у црно бијелој техници. У личном преводу аутора. Wim Wenders, *Logic of Images, Essays and Conversations* (London — Boston: Faber and Faber, 1992), 35.

¹⁸⁷ „Ted Grant”, *Goodreads*, Quotes, pristupljeno: 16. januara 2022, <https://www.goodreads.com/quotes/278884-when-you-photograph-people-in-color-you-photograph-their-clothes>

Пабло Пикасо је *Гернику* сликао у монохроматској, црно-бијелој палети, са валерима сивог. А ликовни критичар Џонатан Џонс, писао је у тексту¹⁸⁸ за часопис *Гардијан* о настоању Пикаса, током цијелог његовог живота, да уклони боју са слике, што је његов покушај да замијени сензуално задовољство интелектуалним дизајном. *Герника* је црно-бијела, јер копа по истини која се налази иза слика, док је слика у боји за разгледање, говорио је Џонс. По њему, боје нас опуштају, док нас црно-бијело тјера на размишљање. Ове ријечи се, наравно, односе и на фотографију, односно видео, и имају потпуно исто значење као и ријечи Теда Гранта.

Вим Вендерс, говорећи о филму *Небо над Берлином*, каже да му је идеја о црно-бијелом амбијенту дошла сама по себи, јер „анђели нису могли да додирну ствари, нису познавали физички свијет, па је било логично да нису имали ни боје.” Даље је говорио да је „црно-бијело повезано са свијетом снова.” и да је „било узбудљиво замислити свијет анђела у црно-бијелом, са бојама које се појављују у чудним тренуцима у филму, као ново искуство...”¹⁸⁹ Вендерс се и овдје бави суштином, на свој начин. Оно што је интересантно за докторски умјетнички пројекат је да се елиминацијом боје постигла промјена амбијента и да је дошло до одбацивања „вишка информација”, односно дат је акценат на актере и радњу у сценама.

Ријечи Питера Линдберга о црно-бијелој фотографији обухватају обе идеје о којима је говорио Вим Вендерс и не искључују једна другу, што нам је Вендерс већ показао у свом раду:

*(...) црно-бијело је интерпретација стварности, а трансформација стварности је први корак ка стварању умјетности. Међутим, што сам више ишао даље, више сам мислио да црно-бијело представља истину, реалност.*¹⁹⁰

Са једне стране, трансформација стварности води у умјетност, а са друге Вендерсова истина и реалност нису ништа друго него суштина. Фотографију у докторском умјетничком

¹⁸⁸ Jonathan Jones, „Picasso's love affair with monochrome,” *The Guardian*, 16. oktobar 2012, Art & design, <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/oct/16/picasso-love-affair-monochrome>, pristupljeno 15. januar 2022.

¹⁸⁹ Venders, nav. djelo, 111.

¹⁹⁰ Catherine Grenier, „Peter Lindbergh on Alberto Giacometti,” *Gagosian*, 26. jun 2017, Quarterly, <https://gagosian.com/quarterly/2017/06/26/substance-and-shadow-video/>, pristupljeno 18. januar 2023.

пројекту карактеришу обе идеје: објављивање истине (суштине) кроз заустављени тренутак ослобођен боја, у којем су судионици фотографисаног призора, али и помак од стварности у покушају илустрације сјећања уз помоћ фотографије у монохроматској палети.

6.5. Џерард де Тем (Gerard de Thame)

Приликом обраде фотографија и видео записа у циљу постизања жељеног амбијента, припремио сам комбинацију визуелних и техничких параметара, за који сам, може се рећи, поетичког сродника имао у радовима Џерарда де Тема (Gerard de Thame), односно његова два музичка спота: *Wonderful Life*¹⁹¹ и *Twist in My Sobriety*¹⁹². Могуће је да ми је био и поетички узор, а да тога нисам био свјестан, јер сам његову естетику имао негдје у подсвијести, уосталом, као и све већ виђено. Спотове Џерарда де Тема сам при првим гледањима интензивно доживио, поново радо гледао и слушао, сматрајући да су потпуна синестезија, непогрешиво визуелно и звучно јединство, чему је некад тежио *Gesamtkunstwerk*¹⁹³. Колико



92. *Wonderful life* (screenshot).



93. *Twist In My Sobriety* (screenshot)

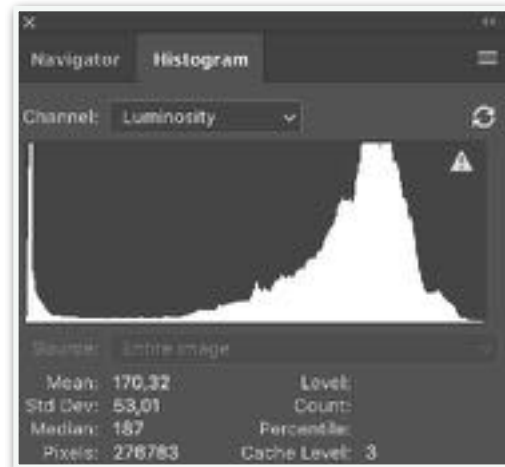
велик и непосредан је био утицај његовог рада на моју обраду видео материјала и фотографија, не могу да процијеним, али сам у једном, поодмаклом тренутку рада, постао свјестан поетичке сродности. Тада сам поново погледао *Wonderful Life*, пронашао име редитеља, а онда сазнао да је режирао и *Twist in My Sobriety*, спот који сам доживио на исти начин као и претходни, исто као и слику *Острво мртвих* Арнолда Беклина о чему сам писао.

¹⁹¹ Black, *Wonderful Life*, режирао Gerard de Thame, 12. april, 2016, музички видео, 4:58, <https://www.youtube.com/watch?v=u1ZoHfJZACA>

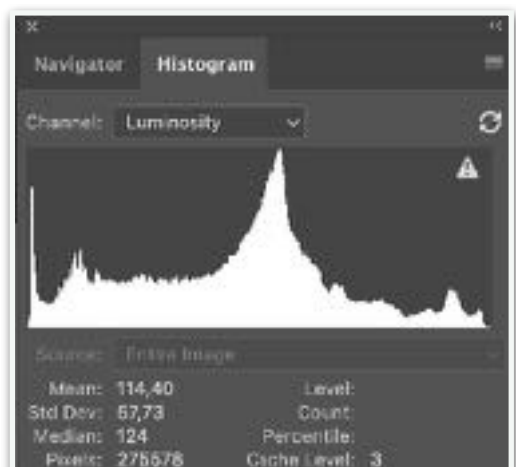
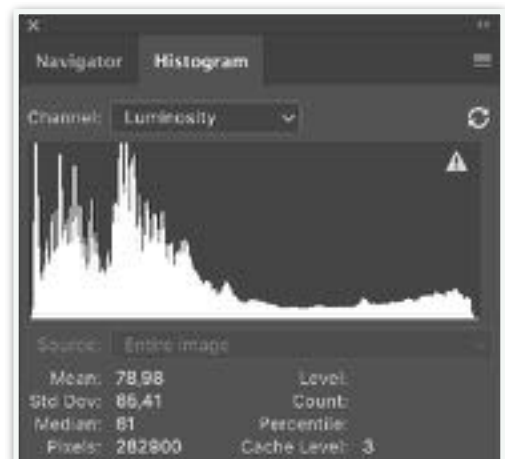
¹⁹² Tanita Tikaram, *Twist in My Sobriety*, режирао Gerard de Thame, 8. mart, 2019, музички видео, 3:54, <https://www.youtube.com/watch?v=7s8glZ-efMg>

¹⁹³ *Gesamtkunstwerk* — свеукупно умјетничко дјело, синтеза више умјетничких дисциплина, концепт и естетска теорија Рихарда Вагнера.

Читајући о Џерарду де Тему (који је, иначе, сликар и вајар) текст аутора Стјуарта Моргана, сазнао сам да се у његовом сликарском опусу могло непогрешиво препознати присуство



94 и 95. Кадар видео спота *Wonderful Life* и одговарајући хистограм



98 и 99. Кадар видео спота *Wonderful Life* и одговарајући хистограм

Едварда Хопера!¹⁹⁴ Ту сам се могао препознати у кругу сличних сензибилитета, поетика, истих узора, поетичког сродства и преплитања поетичких израза.

Џерард де Тем врло често јукстапозиционира контрастне површине (чисте бијеле и црне) и пажљиво манипулише средњим тоновима, који некад имају свијетлу, а некад тамну доминацију на површини кадра. Зависно од тога који средњи тонови доминирају, тамни или свијетли, контрапункт су им је бијеле или црне површине. Сјајно свјетло и лица као озарена, асоцирају на промотивне илустрације Јеховиних свједока или сличних, мањих, хришћанских фракција, на којима преовлађује атмосфера велике среће, рекао бих усхићености, еуфорије. Управо назив пјесме *Диван живот (Wonderful Life)* најбоље описује такву атмосферу.



100. Нижа температура боје - значи да је боја топлија.

Кадрови снимљени из доњег ракурса са широкоугаоним објективом, још један су препознатљив естетски елемент којим Џерард де Тем гради атмосферу. У једном мањем временском интервалу, секвенци видеа, појављује се платформа луна парка, која се у позадини успорено њише, што визуелно и симболички подсјећа на клатно¹⁹⁵, детаљ семантички сличан кадровима љуљашке у видео раду *Немири*.

6.6. Трансформација црно бијеле стварности

Веома важна особина фотографије у вишемедијској инсталацији је њена упућеност ка прошлости. Пол Грејнц каже да „црно-бијела слика јесте, или је постала, идиом визуелне

¹⁹⁴ Stuart Morgan, „Gerard de Thame. Riverside studios,” *Artforum*, <https://www.artforum.com/print/reviews/198406/gerard-de-thame-64371>, pristupljeno 19. januar 2023.

¹⁹⁵ Упор. 6.12. Вријеме (страница 103) и 6.14. *Немири* (видео 2), страница 110.

прошлости¹⁹⁶, естетика сјећања и архива.” Без обзира да ли је давно фотографисана или је из блиске временске дистанце, њена функција у нашем пројекту је да илуструје сјећања. У ту сврху је учињен следећи корак у одмицању од стварности: колоризација црно-бијеле фотографије са циљем да сцена добије нови квалитет, али да се у основи сачува атмосфера и суштина призора. Сјетићемо се Жила Бартолејнса¹⁹⁷ (Bartholeyns, 1976–) који разматра „популарност фотографских филтера као ’ефикасне формуле’ за вјештачко стварање утиска старости и пратеће носталгије кроз ефекте полирања и текстуре, стварајући на тај начин својеврсни визуелни маркер прошлости.” Он наставља да примјећује да „управо тај осјећај проласка времена, тај осјећај дистанце, лежи у срцу наше визуелне носталгије.” Бартолејнс је писао између осталог и о конкретним фотографским ефектима, као што су гранулација и загријавање температуре боје (*warmth*)¹⁹⁸, који су кориштени за постизање истог циља. Данас имамо прилику да, врло често, видимо њихову примјену и у обради видеа, јер се на тај начин симулира репродукција старих аналогних филмова.

С обзиром на моје двадесетпетогодишње искуство у коришћењу апликација за дигиталну обраду слике, веома су ми познате могућности савремених алата и филтера којима се постижу ефекти о којима је говорио Бартолејнс. Уосталом, све обраде фотографија и видео записа за потребе докторског умјетничког пројекта, лично сам реализовао.

Такође сте говорили о томе како сама прошлост фотографији даје уметничку димензију. Док проучавам ову фотографију на предњим корицама, видим мушкарца како држи дагеротип и изгледа веома расејано и носталгично због нечега што је већ у прошлости, док жена поред њега гледа право у камеру, у будућност. Тако сугестивна и моћна слика.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Paul Grainge, nav. djelo, 4.

¹⁹⁷ Gil Bartholeyns, “The Instant Past: Nostalgia and Digital Retro Photography,” *ResearchGate*, januar 2014, pristupljeno 7. februar 2023, DOI:[10.1057/9781137375889_4](https://doi.org/10.1057/9781137375889_4)

¹⁹⁸ *warmth* (енг. топлота) означава интензитет неких од топлих боја из спектра. Боја је топлија уколико се на келвиновој скали вриједност спушта, односно, ако је температура боје мања.

¹⁹⁹ Suzan Sontag i Dzonatan Kot, *Ako knjige nestanu* (Beograd: Clio, 2019), 59.

6.7. Жута монохроматска фотографија

Монохроматски амбијент карактерише све видео записе који осликавају унутрашњи живот самца и њихов је заједнички визуелни знак. Одабран је, прије свега, са намјером да код посматрача допринесе у генерисању осјећаја носталгије, односно да садржај видео записа гледалац препозна као реминисценцију угодних и радосних момената из прошлости нашег самца.

Током рада на обради видеа (комбиновању визуелних параметара слике), у циљу добијања жељеног амбијента, колоризација жутом нијансом се показала најбољом. Добио сам већу освијетљеност средњих тонова, можда тачније, утисак повећане експозиције и илузију сунчевог свјетла, што је имало важан утицај на комплетан амбијент призора. Тренутак одабира жуте нијансе за колоризацију, догодио се приликом обраде видео записа са дјечаком и дјевојчицом на љуљашци.



101. Одабир жуте колоризације се десио током обраде овог видео записа. Лијева страна фрејма је колоризована.

Жута је најсвјетлија боја и кад је у највећем засићењу, односно пуном тону, њен сиви валер (при конвертовању у црно бијелу фотографију) је веома њежан. Жута је повезана са сунчевом свјетлошћу, а самим тим и са позитивним емоцијама као што су нада, радост, срећа, оптимизам, уживање...²⁰⁰ Ова тврдња Кејт Смит је у потпуној хармонији са мојим искуством стеченим приликом комбиновања визуелних параметара.

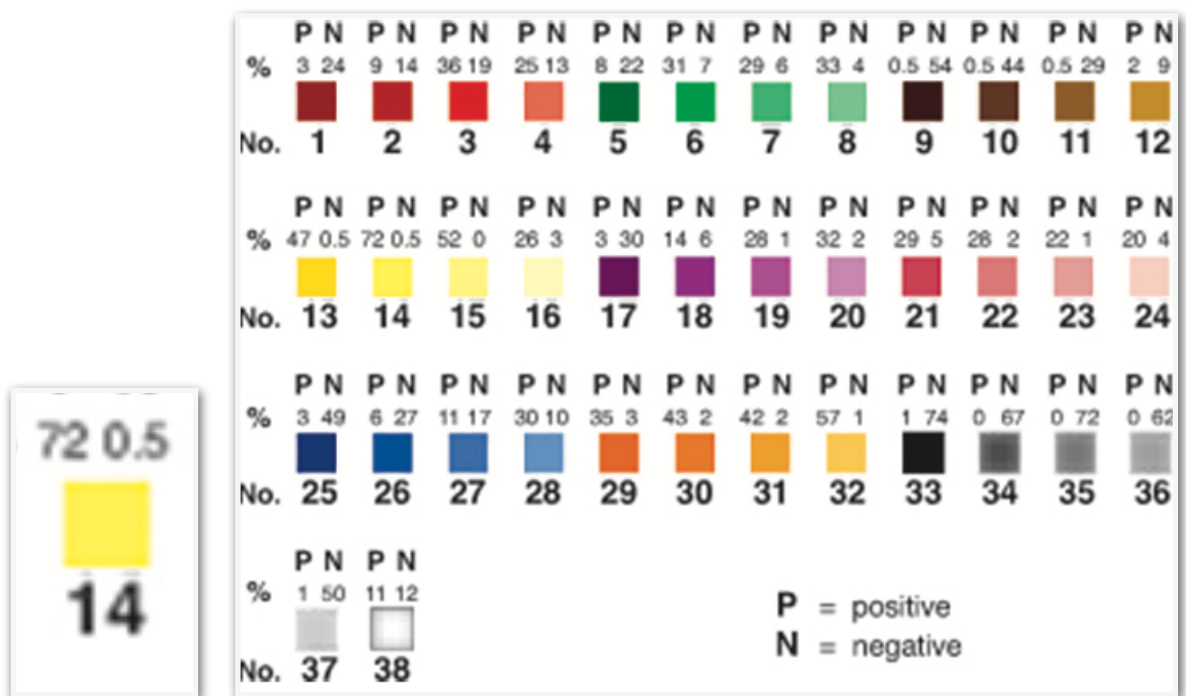
²⁰⁰ Парафразирао сам Кејт Смит (Kate Smith), колор експерта и уредника интернет сајта *sensationalcolor.com*.



102 и 103. Ахроматска, црно бијела и монохроматска фотографија колоризована нијанском жуте.

Осим што је жута нијанса одабрана током практичног рада, методом упоређивања, разлози за њен избор дјелимично леже и у искуственом. Старе и пожутјеле црно-бијеле фотографије које приказују давно одигране сцене из нечијих живота, некад су биле само црно-бијеле. Наша жута монохроматска нијанса упућује на прошлост, као што жута патина потврђује старост тих фотографија. Потенцирање атмосфере радости, среће и носталгичног доживљаја, као и генерисање асоцијација на прошлост, годинама се вјешто користи у комерцијалне и пропагандне сврхе од стране визуелних дизајнера.

Резултати истраживања које је спровела *University Hospital South Manchester*²⁰¹ о утицају боја на расположење, показала је да жута високо котира међу бојама које позитивно утичу на човјека. Позитивне и негативне оцјене за сваку боју су дате од стране здравих



104. Утицај боја на расположење, истраживање.

²⁰¹ Helen R. Carruthers, Julie Morris, Nicholas Tarrrier, et al., „The Manchester Color Wheel: development of a novel way of identifying color choice and its validation in healthy, anxious and depressed individuals,” *BMC Med Res Methodol* 10, 12 (2010), <https://doi.org/10.1186/1471-2288-10-12>

волонтера. Приказан је проценат здравих добровољаца који су сваку боју оцијенили као позитивну (P, латинично) или негативну (N, латинично). На примјер, 72% учесника је оцијенило жуту нијансу означену бројем 14 као позитивну, док 0,5% је ту исту нијансу оцијенило негативно, насупротив томе, само 1% волонтера је оцијенило црну 33 као позитивно, док је 74% оцијенило као негативну.

Последњих деценија је колоризација жутом бојом врло често кориштена (могло би се рећи да је постала и стандард), у филмској индустрији као асоцијација на топло поднебље у којем се одвија радња филма²⁰². За филмове са таквом атмосфером се, у жаргону, каже да су снимани са „мексичким филтером”. Начин и интензитет колоризације је различит, али заједничко за све такве филмове је доминација жуте боје у кадру. Филмска продукција, осим описаних, користи боју и на друге начине у циљу постизања посебног визуелног идентитета филма. Један такав начин је фреквентна појава одређене боје у композицији кадра, било да се



105. Фотографија екстеријера, погодна за повећање параметра zasiћености боје.

ради о детаљу или већој површини, чиме филм добија жељени визуелни карактер. Вјероватно најпознатији производ филмске индустрије са жутим карактером је *Kill Bill: Volume 1*²⁰³ (2003), а један од таквих филмова је и *Little Miss Sunshine*²⁰⁴, у којем је жута боја доминантна. Кејт Смит (Smith) каже да „нисам очекивала да видим како се боја мајсторски користи у овом филму” и „сунчана жута боја, повезана са оптимизмом нуди занимљив контраст тамној

²⁰² Један од последњих таквих филмова је *Extraction*, у режији Сема Харгрејва (Sam Hargrave) и радњом у Бангладешу. (Прим.Аут.)

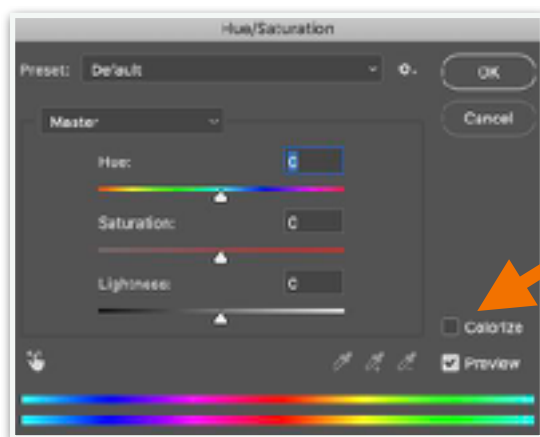
²⁰³ *Kill Bill: Volume 1*, режирао Quentin Tarantino (A Band Apart, 2003).

²⁰⁴ *Little Miss Sunshine*, режирани Jonathan Dayton i Valerie Faris (Big Beach Films — Bona Fide Productions — Third Gear Productions, 2006).

теми.”²⁰⁵ Управо контраст о којем Смит говори је једно од средстава стварања посебне атмосфере која доминира неким од видео спотова Џерарда де Тема²⁰⁶, са колоризацијом или без ње, а уједно је и карактеристика видео радова у докторском умјетничком пројекту.

Постоји незнатна разлика у засићењу боја између видео радова у докторском умјетничком пројекту, па и појединих секвенци. Понекад је до разлике дошло случајно, а некад је то зависило од визуелног садржаја и наратива. На примјер, свијетли кадрови видео рада *Путовање*, већег су засићења, док поједине фотографије са појачаним контрастом и мањом заступљеношћу средњих тонова, имају и мање засићење. По правилу, друго стање се односи на старе фотографије, док је материјал креиран у скоријој прошлости, у данашње вријеме, практично технички беспријекоран. Нарочито су фотографије (кадрови) сунчаног екстеријера погодни за манипулисање на овај начин, тако да појачаним засићењем и освјетљењем генеришемо позитивне емоције и оптимистичку атмосферу.

Међутим, поступак обраде боје код фотографија и видео записа исти је за целокупан материјал докторског умјетничког пројекта. Прије свега, то се односи на начин колоризације, уз мале особености приликом подешавања параметара. Умјесто кориштења жутог филтера (приликом дигиталне обраде слике) који симулира ефекат какав на садржај фотографије



106. Дијалог *Hue/Saturation* са опцијом *Colorize*

оставља „прави” филтер од жутог стакла постављен на објектив камере, коришћен је ефекат *Colorize* који се налази у дијалогу *Hue/Saturation* у апликацији за дигиталну обраду слике *Adobe Photoshop*²⁰⁷. Бојење (колоризација) монохроматском нијансом жуте даје сличан резултат као код црно-бијелих фотографија са жутим филтером, с тим да је сачуван пуни

²⁰⁵ Kate Smith, „How color communicate meaning in a Film,” *Sensational Color*, pristupljeno 8. decembra 2022, <https://www.sensationalcolor.com/sunshine-yellow/>, u ličnom prevodu autora.

²⁰⁶ Упор. 6.5. Џерард де Тем (страна 85).

²⁰⁷ *Adobe Photoshop*, најпознатија апликација за обраду фотографије.



107. Фотографија у оригиналном стању.



108. Фотографија након десатурације.



109. Дијалог бокс *Photo Filter*

валерски распон (динамички опсег) и сатурација је примијењена на сиве тонове, не угрожавајући чисту црну и бијелу.

На репродукцији број 107 можемо да видимо фотографију у оригиналном стању и одмах поред стање након десатурације (репродукција број 108), без интервенција на параметрима контраста, освјетљења или нивоа сиве (*levels*).

Процес колоризације је почео одабиром боје на основу које ће монохроматска палета фотографије бити реализована. То је нијанса жуте (на илустрацији број 109) која није строго прецизирана, јер обрада омогућује каснију компензацију валера, засићења, па и саме нијансе.



110. Примјена ефекта *Photo Filter*.



111. Примјена ефекта *Photo Filter*, дијалог бокс.

Резултати примјене фото филтера на фотографију, могу да се виде на репродукцији број 110, лијево од дијалога *Photo Filter* (репродукција број 111), и видљиво је да су обојене и најсвијетлије партије. Без обзира на ниво примјене филтера, то је неизбежно, али и непожељно за естетику видео радова какву желимо.

На следећим репродукцијама (број 112 и 113) илустровали смо примјену ефекта *Colorize* на фотографију која је (и даље) била у почетном стању без интервенција на параметрима.



112. Примјена ефекта *Hue/Saturation* → *Colorize*.



113. Примјена ефекта *Hue/Saturation* → *Colorize*.

Подешавање параметара колоризације, јединствено је за сваки видео рад, односно условљено је особеностима наратива и визуелним карактеристикама видео записа. Различите нијансе жуте боје, које су, биле основ процеса колоризације за одговарајуће видео записе, утицале су и на крајњи исход тог процеса. Свакако да се не ради о случајности, јер смо специфичном колоризацијом покушали да постигнемо и специфичну атмосферу. На примјер, у видео раду *Немири*, одабрана боја је тамнија и мање засићена (помјерена у правцу сепије), што резултира мање „радосном” атмосфером, за разлику од свијетлих и засићених валера жуте боје који доминирају видео радом *Путовање* и уз кадрове љетњег екстеријера, стварају ведру атмосферу. На семантичком плану, жута монохроматска боја повезује све видео радове који илуструју унутрашњи живот самца. Другим ријечима, она је симбол, и заједничка је за све видео записе који интерпретирају усамљеников унутрашњи живот. Са друге стране, на видео радове који припадају дијелу вишемедијске изложбе у којем посматрамо понашање нашег усамљеника, није примијењен ефекат колоризације.

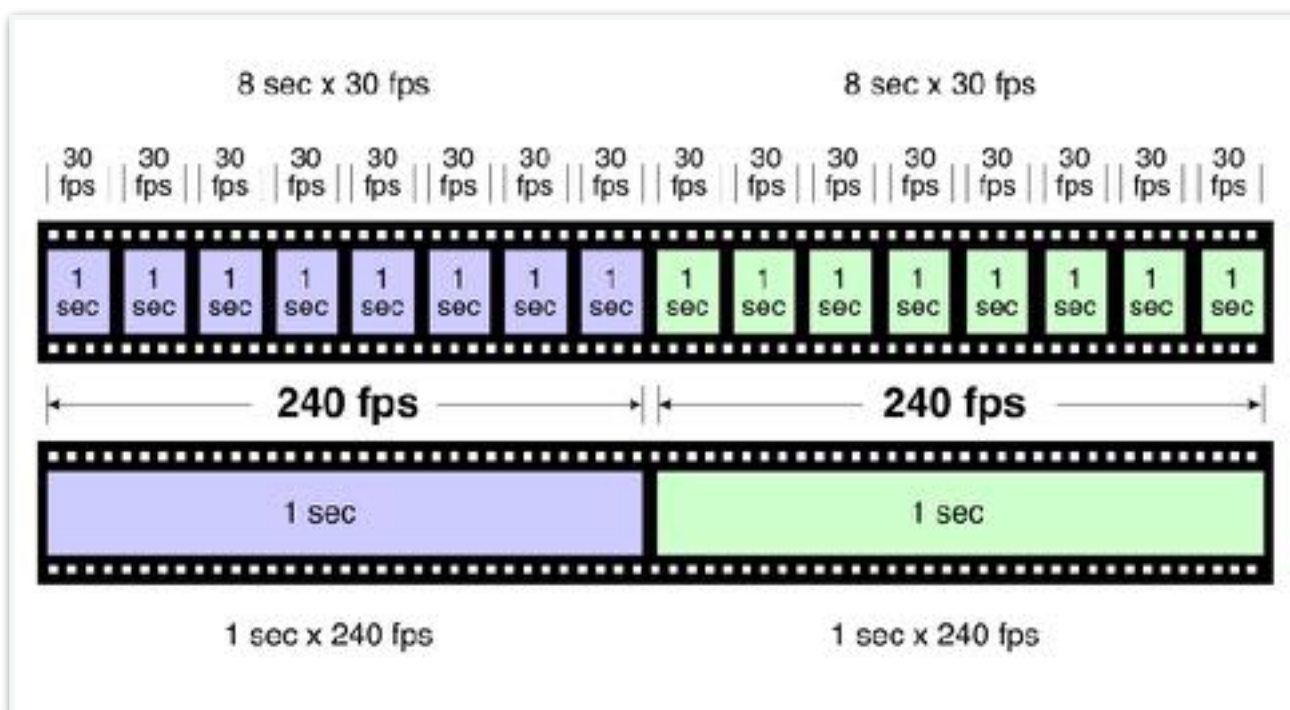
И овдје се можемо сјетити теорије атмосфера Гернота Бемеа и естетског рада, јер смо манипулисали садржајем фотографије: естетским радом смо нагласили неке екстазе или изражајне карактере, а друге учинили дискретним. Сав рад се десио са циљем постизања замишљене и циљане атмосфере. С обзиром да се радило о фотографијама и видео записима,

екстазе и изражајне карактере смо, умјесто на предметима, мијењали на елементима композиције или цијелој фотографији као једном елементу.

6.8. Успорена репродукција видеа (*slow motion video*)

... Свака (...) фотографија је повлашћени тренутак,
(...) који човјек може задржати и поново погледати...²⁰⁸

Видео радови у докторском умјетничком пројекту су монтирани од фотографија и видео записа (*footage*)²⁰⁹, гдје је често кориштена успорена репродукција видеа²¹⁰. Успоравањем видео снимка добијамо додатно вријеме које нам омогућује да боље сагледамо сваки дјелић његовог трајања. Успорени снимак побуђује доживљај сјећања, односно приближава нас начину сагледавања догађаја у сјећањима: кад се сјећамо, ми у својим мислима приказ враћамо, кадрирамо, сагледавамо и задржавамо се на одређеном детаљу колико желимо. На основу могућности да га боље сагледамо, можемо рећи да се успорени видео запис



114. Поређење времена репродукције видео снимка од 30 и 240 фремова у секунди.

²⁰⁸ Sontag, nav. djelo, 25.

²⁰⁹ *Footage* - термин који се користи за видео запис који ће бити обрађен и саставни дио неког видео рада.

²¹⁰ Успорени видео снимак (*slow motion video*) је онај у ком се радња одвија успорено. Добија се снимањем видео записа са већим бројем слика у секунди и накнадном уобичајеном брзином репродукције.

приближио фотографији, односно да је „негдје између” видеа и фотографије. Користи се за додавање дубљег емоционалног стања и набоја у сцени или секвенци, а наглашава се детаљ и тренутак.

Успорени снимак дозвољава помак од реалног виђења, и највише је кориштена техника манипулације временом у филмској индустрији. Ефекти успореног кретања остављају снажне утиске на посматраче и хипотетички су повезани са појачаним емоционалним стањима у којима се чини да вријеме пролази спорије. Користе се „(...) у играним филмовима у стилизацијске сврхе, да би се остварио романтични, болећив, меланхоличан угођај или фантастички приказ, те да би се „монументализирала” нека радња²¹¹

Резултати примјене ефекта *slow motion* на видео радове у докторском умјетничком пројекту, припадају пољу естетике (филма), док успоравање видеа у спортским емисијама има за циљ детаљно сагледавање тренутка.

Видео записи који су „репродуковани успорено”, уствари имају стандардну брзину репродукције од тридесет сличица у секунди (30fps),²¹² али су снимљени брзином од двије стотине четрдесет фрејмова у секунди (240fps). То значи да нам треба осам секунди (стандардне брзине од 30fps) да репродукујемо двије стотине четрдесет фрејмова (8x30fps) или, можемо да кажемо да је секунд оригиналног видеа репродукован у трајању од осам секунди „успорено”. Тим комбиновањем односа броја сличица у секунди и времена репродукције, добио сам брзину покрета (акције), која је у потпуности допринијела стварању жељене атмосфере (*stimmung-a*).



115, 116 и 117. Панорамско кретање „камере” по фотографији

Фотографије у видео радовима репродукујемо на сличан начин како бисмо приказ сагледавали у сјећањима: дијелови фотографије су кадрирани као да смо сцену снимали камером: кретали смо се преко приказа панорамски, вертикално, зумирајући одређени дио или смо се задржали на њему. Фотографију уствари и посматрамо тако: након првог гледања

²¹¹ „Покрет у филму,” *Filmska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019, pristupljeno 8. februara 2023, <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=4117>

²¹² fps - frames per second, број сличица у секунди видео записа

којим обухватимо цијелу површину (тоталног кадра), зумирајући прелазимо погледом по њеној површини, спонтано или онако како нас привлачи детаљ. У дигиталној обради видео записа кретање по садржају фотографије, кадрирање и зумирање, вршимо уз помоћ алата намијењеног тој сврси, у овом случају је то био *Adobe After Effects*²¹³.

6.9. Генијус лоци

*Nullus locus sine genio est!*²¹⁴

Генијус лоци²¹⁵ је дух мјеста. Код Римљана је био дух заштитник мјеста, а данас се повезује са специфичном атмосфером која карактерише одређено мјесто. Постоји дуга традиција фотографског рада који се заснивао на покушају да се забиљежи дух мјеста, умјесто да се документује тренутак. Фотографија је постала средство помоћу којег се ловио генијус лоци, како су га називали Римљани. Кристијан Норберг Шулц²¹⁶ (Norberg-Schulz, 1926—2000) норвешки архитекта, 1979. године је издао прво значајније дјело које се бавило



118. *Genius loci* - базен (материјал из видео радова).

²¹³ *Adobe After Effects*, апликација за обраду и креирање видео записа, са могућношћу примјене 2D анимације.

²¹⁴ Латинска изрека која значи „нема мјеста без духа.“

²¹⁵ генијус лоци (lat. *genius loci*) је дух-заштитник неког мјеста; особеност неког мјеста коју му даје његов дух заштитник; општи дух који влада у неком месту и даје му своје обиљежје. Данас се углавном мисли на посебну атмосферу одређеног мјеста.

Милан Вујаклија, нав. дјело, 168.

²¹⁶ *Christian Norberg-Schulz* је био централна фигура међу архитектама који су се бавили феноменологијом, односно филозофским приступом архитектури.

феноменологијом мјеста *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* и било је веома популарно (и инспиративно) међу архитектима и умјетницима.

Неколико фотографија из ауторовог дјетињства које су уврштене у видео радове, настале су у дједовом дворишту и, осим носталгије која ме осваја приликом гледања драгих људи и призора из прошлих времена, освјежавају и чврсту везаност за тај комад земље из дјетињства. Дједове куће нема одавно, а пролазио сам често, практично свакодневно, простором на ком се налазила и упркос дневној рутини увијек је био присутан генијус лоци. Сада, током ријетких одлазака тамо, на мјесто гдје је била дједова кућа, дух мјеста осјетим још и више.

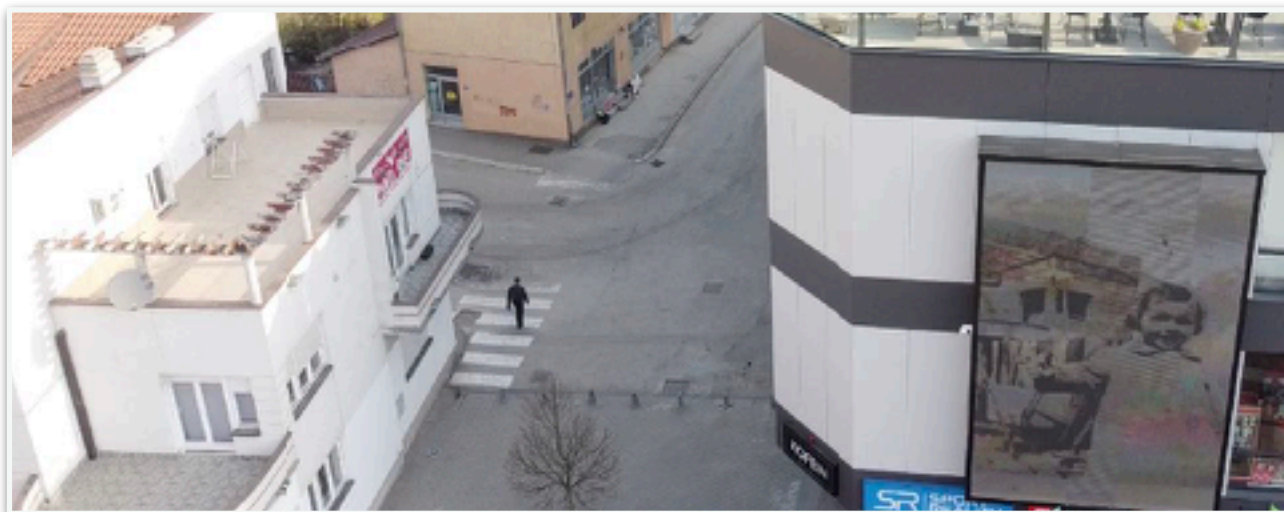
Базен на који одлазим током љета са дјецом, фотографисао сам неколико пута у тренуцима кад никога није било у кадру. Атмосферу тог призора сам дигиталном обрадом довео у жељено стање, као и у осталим видео радовима докторског умјетничког пројекта, али фотографија базена је код мене створила јаку сензацију - осјетио сам дух мјеста, генијус лоци. Видим и чујем у том призору без људи, дјечију радост, игру и галаму, купаче поред воде. Очекујем сваког часа да се појаве, као латентна слика у филму фото-апарата прије развијања. Генијус лоци би, сигурно, био ту и за неког другог посматрача, јер базен је заједничко мјесто за које нас вежу сјећања и успомене.

Сјећам се дједа док је цијепао дрва у дворишту, што је један од ријетких призора који памтим са њим на том мјесту. Фотографија „Дједово двориште” је настала једном приликом



119. Дједово двориште.

послије обављеног таквог посла: дјед сједи на некој клупи са комшијом, окружен дјецом. Иако није потпуно иста сцена, подсјећа ме на ону коју сам запамтио. То је атмосфера коју осјетим када прођем тим простором, четрдесет пет година послје и покушао сам прошле године да је евоцирам (као и гениус лоци) у умјетничком пројекту *Backyard of my childhood* (*Dvorište moga djetinjstva*). На мјесту на којем је била дједова кућа, сад се налази тржни центар и LED дисплеј, на ком су репродуковане фотографије које су некад ту настале. Фотографије и видео записи тог догађаја су презентовани као дио поменутог пројекта.



120. Пројекат *Backyard of my childhood*: на дисплеју се види фотографија куће у изградњи настала прије осамдесет година. Ради се о бијелој згради, лијево. На дисплеју је слика моје мајке-дјетета. Генијус лоци.

6.10. Меланхолија

*Из понора излаз постоји, али само ако
пристанемо да нас на том путу
греје и води - црно сунце меланхолије.²¹⁷*

Меланхолија је стање у које наш самац никако није желио да упадне и против чега се борио покушавајући да одржи ведар дух сјећајући се радосних тренутака из живота и гледајући кроз шпијунку. *Речник српскога језика* меланхолију дефинише као тужно, сјетно стање, потиштеност и снужденост, како ћемо је и ми схватати у дискурсу докторског умјетничког



121. Кадрови немира.

пројекта. Из медицинског угла *Речник* меланхолију описује као „психичко обољење које се испољава безвољношћу и потиштеношћу, успореним душевним функцијама и склоношћу ка самоубиству”.²¹⁸ Меланхолија је пролазно стање, како га је и Роберт Бартон назвао „пролазно меланхолично расположење”²¹⁹, али постоји опасност да након дужег времена из поремећаја расположења пређе у депресију.

²¹⁷ Јулија Кристева, „Путања меланхолије,” у *Градац – Часопис за књижевност, уметност и културу* 160–161, Меланхолија, приредила Славица Батос, Чачак: Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, 2006-2007, 179

²¹⁸ Милица Вујанић и др., *Речник српског језика*, (Нови Сад: Матица српска, 2007), 681.

²¹⁹ Р. Клибански, Е. Панофски и Ф. Саксл, „Песничка меланхолија у послесредњовековној поезији,” у *Градац – Часопис за књижевност, уметност и културу* 160–161, Меланхолија, приредила Славица Батос, Чачак: Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, 2006-2007, 103.



122. Кадар без људи (материјали за видео радове).

Наш усамљеник се против тога борио, како Владета Јеротић каже „унутарњим и спољашњим расположивим средствима”. Импулси лошег расположења, који пријете да усамљеника уведу у стање меланхолије, у видео радовима су презентовани кадровима које сам назвао *Немири* и који у подлози имају аудио запис *Jupiter fragmenti 2.1*.²²⁰ Неки од ових кадрова су без људских фигура. Без обзира што су пуни свјетла и испуњени атмосфером која потенцијално може да створи носталгичне емоције, ипак су постали (уз наведене аудио сензације), предворје нелагодног расположења. Подсјетимо се да је Ђорђо Де Кирико



123. Кадрови видео рада *Чекање* — илустрација немира.

²²⁰ Композиција Владимира Кораћа.

говорио о празним просторима који узнемиравају, односно о ефекту одсуства човјека који је често користио у стварању метафизичке атмосфере.

6.11. Немири

Немири су интервали неспокоја који се појављују спорадично и тада меланхолија покушава да освоји самца. Настоји да му пробије линију одбране и побијевши га, анектира простор



124. Отварање вишемедијске изложбе, перформанс. У позадини су кадрови немира.

његовог интелекта. Наш самац, ослабљен усамљеношћу и досадом, непрестано је на мети меланхолије или још горе, депресије. У тим тренуцима постаје свјестан спорог протока времена, јавља се жал за пропуштеним, страх и тјескоба — немири.

Бела Хамваш пише да је Роберт Бартон „провалио у средиште палате Психе, и тамо је нашао оно што је душа, живот, судбина, човјек, пролазност и смртност свијета. Јасно је, силазећи у душу, безусловно се мора постати свјестан њене смртности. У сред среде душе, унутра, у дубини, скривена столује смртност душе. Ту столује бескрајна пролазност, болна пропаст, ту столује оно нешто што је минулоост човјека, судбине, живота, љепоте, љубави, страсти, знања, величине - проминуће и сам свет²²¹.” Већ смо рекли да је унутрашњи услов усамљености смртност људи, односно свијест о смртности, по Катици Лацковић-Гргин, што се подудару са размишљањем Роберта Бартона.

²²¹ Бела Хамваш, „Анашомија меланхолије (Роберт Бартон, филозоф егзистенције XVII столећа),” у *Градац – Часопис за књижевност, уметност и културу* 160–161, Меланхолија, приредила Славица Батос, Чачак: Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, 2006-2007, 81.

6.12. Вријеме

Клатно је један од најпознатијих симбола протока времена, његовог немилосрдног и једносмјерног кретања напријед, а разноврсна симболичка значења која му се приписују, односе се на смјене периода, неодлучност, дуализме... У докторском умјетничком пројекту клатно је илустровано њихањем љуљашке, која хипнотишућим, нечујним и равномјерним ритмом даје такт меланхолији и дискретно опомиње, да наше вријеме истиче. Периодично



125, 126 и 127. Њихање, проток времена, клатно

појављивање љуљашке у видео радовима докторског умјетничког пројекта, подсјећа нас на стални процес протока времена, опомиње да је Кронос увијек присутан. Поготово у тренуцима досаде, питање времена је наглашено. Константин Закарија каже: „Вријеме више није оно што односи прошлост и доноси будућност, него напросто Нешто што траје. Подијелено је на оно што у њему може бити дуго, као да дужина постаје његова једина димензија. У том смислу, оно се испољава као (...) досада.”²²²

Клатно је дио конструкције механичких сатова који су пар стотина година били најпрецизнији уређаји за мјерење времена²²³. Такви сатови са клатном, симбол су прошлости, времена мојих родитеља и дједова, па као такви често иницирају носталгију. Красили су многе домове и све до краја прошлог вијека су били уобичајена ствар на њиховим зидовима. Такође, симболизује ритмичне промјене стања, среће или судбине, околности у којима живимо, као што точак среће чини својим кружним кретањем.

Шопенхауер је писао у књизи *Свијет као воља и представа*²²⁴:

С друге стране, ако човеку недостају објекти хтења, јер му их превећ лако задовољење сместа опет одузима — њега спада страхотна празнина и досада:

²²² Константин Закарија, „Сиоранове меланхолије,” *Градац – Часопис за књижевност, уметност и културу*, 160–161: Меланхолија, приредила Славица Батос, (Чачак: Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, 2006–2007), 211.

²²³ *A Piece of Time: The Pendulum Clock*, Mayama, 13. februar 2019, pristupljeno: 13. januara 2023, <https://www.mayama.com.au/2019/02/13/a-piece-of-time-the-pendulum-clock/>

²²⁴ Артур Шопенхауер, *Свет као воља и представа* (Београд: Графос, 1984), 62

то јест, његова суштина и сама његова егзистенција постају му несношљиво бреме. Дакле, човеков се живот, попут клатна, њише између боли и досаде, које су, у ствари, његови последњи састојци.

Један од првих хорор филмова који је погледала наша, на такву естетику, још неспремна публика је *Њихало страве* (*The Pit and the Pendulum*), амерички филм из 1961. године, снимљен по новели Едгара Алана Поа. У њему је описано судбинско значење временског интервала, у овом случају кроз њихање клатна, за чијег трајања имамо прилику



128. Њихање, проток времена, клатно

да нешто урадимо за себе, било да је тај интервал мјерен тренуцима (као што је у филму) или се ради о већем временском раздобљу (као, на примјер, између два рата). Клатно је симбол промјене и потврда да ништа није перманентно. Смјена је неумитна: постоји могућност да се одморимо између два лоша интервала, или обратно, да истрпимо и издржимо лош интервал између два добра, с тим да је то, уствари, исто — равномјерно се смјењују. Питање је, само, како гледамо на ствари — да ли је чаша полупразна или је до пола пуна. *Њихало страве* је, највише због филма, одавно постала препознатљива синтагма и користи се при описивању неке (потенцијалне) опасности.

Сат у докторском у умјетничком пројекту (у видео радовима), своје присуство објављује звуком кретања казаљке.²²⁵ Уз кадрове љуљашке (односно клатна), подвлачи значај времена у самачкој атмосфери. Првобитно је постојала идеја (али је послије одбачена) да модели зидних сатова буду у свим диорамама. Као што је мултипликација фигуре човјека који гледа кроз шпијунку симбол распрострањености феномена усамљености и самоће, много зидних сатова би био симбол чекања и велике досаде. Пишући о узајамности досаде и времена, Константин Закарија нам даје до знања да је пад из раја за човјека значио пад у вријеме и да је растезање времена у вјечну садашњост добро позната појава: „Кад ријешим да се ухватим за тренутак, тренуци ми измичу: нема ниједног који није непријатељски расположен према мени, нема ниједног који ме не одбија, који ми не показује како не жели да буде у мом друштву. Сваки је неприступачан, и један за другим разглашава моју изолованост и мој пораз.”²²⁶ Видео рад са љуљашком обрађен је ефектом успореног покрета (*slow motion*), који није ништа друго него експандирано вријеме — развучено вријеме, још један изражајни карактер, допринос самчевој атмосфери досаде.

Опустошен досадом, тим циклоном у успореном кретању... ²²⁷

Жилбер Диран пише о ефуместичком дјеловању фантазије и сматра да живот није слијепи ток времена, већ да кроз сјећања живот има моћ реакције, повратка: „ (...) сјећање се, као и имагинарно, супротставља лицима времена, оно осигурава бићу, насупрот растачућему протјечању времена, континуитет свијести и могућност враћања, назадовања с ону страну нужности судбине. (...) Против ништавила времена диже се читаво предочавање, напосе предочавање у свој својој чистоћи анти-судбине: улога имагинације у којој је сјећање тек случајно. Позив духа је неподређивање егзистенцији и смрти, а улога имагинације указује се као господар те побуне.”²²⁸

²²⁵ Упор. 7.9. Чекање (видео 5), страна 139.

²²⁶ Константин Закарија, нав. дјело, 218.

²²⁷ Исто, 215.

²²⁸ Gilbert Durand, *Antropološke strukture imaginarnog*, нав. дјело, 364.

Наш усамљеник се (као и ми), са једне стране, бори против монотоније и досаде (растегнутог времена), а са друге стране, жели још који тренутак више на овоме свијету (жеља за животом).

Аудио запис механизма сата, односно кретања казаљке на сату се може чути у два различита темпа: деведесет шест и шездесет откуцаја у минути. Двије брзине су два изражајна карактера, како би то рекао Дамир Смиљанић (или екстазе по Герноту Бемеу) и још једно средство илустрације одговарајућих атмосфера. Прва брзина доприноси атмосфери узнемирености²²⁹, а друга уобичајеном, спором протоку времена, или растегнутом, по Константину Закарији. У овом случају, естетски рад аутора се састојао у наглашавању једне екстазе и потискивању друге, као из дефиниције Гернота Бемеа²³⁰, гдје је изражајни карактер био звучни запис сата и гдје смо остварили његове латентне могућности.

Досада

Цело после подне на мом прагу седи

Досада, и гледа налакћена мене.

Очи су јој мутне, челичне, студене,

А усне замрзле и образи бледи.

Не чује се никад да помути дахом

Ни тренут тишине за то цело доба.

Дан умире мирно: а моја је соба

Испуњена чудним слутњама и страхом.

И немо и споро ослушкује тада

Неку тамну јесен у души, где тако

Дан гасне без туге, без свести, полако...

И чујем, у мени лист за листом пада.²³¹

²²⁹ Упор. 7.9. Чекање (видео 5), страна 139.

²³⁰ Упор. 1.4. Теорија атмосфера (страна 28–29).

²³¹ Јован Дучић, *Лирски кругови* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1998), 50.

6.13. Сјећања (видео 1)

Видео рад *Сјећање* је илустрација унутрашњег живота самца уз чију помоћ се бори против усамљености. Његова размишљања и сјећања су реминисценција срећних тренутака, успомене на драге људе и покушај бијега од лошег расположења. Материјали од којих је креиран видео су из личног архива аутора и ради се о фотографијама из ауторовог дјетињства, као и видео записима и фотографијама из скорије прошлости. Сав материјал је обрађен у монохроматској нијанси жуте боје. Трајање видео рада је седам минута и двадесет секунди, у резолуцији 1280×720 пиксела.

SJEĆANJA.mp4: MPEG-4 File, 1280×720, AAC, H.264, 07:20



129, 130 и 131. Кадрови видео рада *Сјећања*.

У видео раду се појављују кадрови који побуђују носталгију, на којима су драги људи од којих већина више није међу нама. Оживљавање успомена на њих је пријатно, али док гледамо њихова лица, постајемо опет свјесни губитка. Ролан Барт је говорио да би осјетио меланхолију, када би гледао филмове или слушао пјеваче који више нису живи, док такав утисак није имао приликом гледања фотографија:

(...) Ту се опет, с феноменолошке тачке гледишта, филм почиње разликовати од Фотографије; јер филм (фикцијски) меша две позе: „то-је-било“ глумца и улоге, тако да (што не бих осетио испред слике) не могу никад гледати или поново гледати глумце, за које знам да су мртви, у неком филму а да не осетим неку врсту меланхолије: меланхолију Фотографије. (То исто осећање имам када слушам глас певача који више нису живи.)²³²

²³² Барт, нав. дјело, 79



132. Перформанс: кадрови видео рада *Сјећање / Немири*.

На филму или радију, покрети и глас глумаца су у супротности са атмосфером статичности и тишине која влада фотографијом, а супротност је већа када се ради о онима који нису међу живима. Уношење живота, ту гдје га више нема, рушење је такве атмосфере на исти начин као кад би увели трубаче у атмосферу спокоја *Острва мртвих* Арнолда Беклина. Бартова меланхолија фотографије је посљедица свијести о губитку и нијема потврда истог.



133. Изложбени простор Музеја Крајине: три дисплеја са видео радовима. Лијево, на првом дисплеју је репродукција видео рада *Сјећања*.

Међутим Грета Гомбар сматра да, код оваквих ситуација, преокрет прави носталгија: „Могло би се рећи да носталгија дјелује тако да људи, умјесто да се фокусирају на губитак и

прошлост у својим сјећањима, извлаче снагу и мотивацију из тих истих успомена²³³.” Управо ту је основ еуфемистичке моћи имагинације о којој нам је говорио Жилбер Диран, јер сјећајући се уз носталгију, наш самац смањује терет којим му је самоћа притисла душу и срце.

Кадрови из личног архива аутора укључују фотографије на којима су родитељи, рођаци, пријатељи, дјеца и другови из армије. Периодично и константно се појављују секвенце дјечака који вози аутић у луна парку, који нас води кроз сјећања. Аудио подлога у овом видео раду је звук музичке кутије и мелодија пјесме „Носи ме” (*Carrying me*) из анимираног филма „Лапута: Замак на небу” (*Laputa: Castle in the Sky*) који је повезан са позитивним расположењем.

²³³ Гомбар, нав. дјело, 87.

6.14. Немири (видео 2)

Nemiri.mp4: MPEG-4 File, 1280×720, AAC, H.264, 08:35

Видео рад који сам именовао *Немири*, осликава дио унутрашњег живота нашег усамљеника и презентује оно размишљање због којег је усамљеност увијек неугодно искуство: страх, забринутост, нелагода, досада, меланхолија...

Илустрација душевног немира усамљеника сведена је на симболе времена и узнемирености: растегнуто вријеме досаде које притишће човјека када је усамљен, обиљежава љуљашка/клатно, а узнемиреност и анксиозност које могу да поприме облике меланхолије и



134. Из видео рада *Немири*: фрејм са инвертованим бојама (илустрација узнемирености), понекад се појави као блесак уз звуке удараљки Кораћеве композиције *Јупитер 2.1.1.*

депресије, описане су мислима Меше Селимовића о самоћи. Само последња Селимовићева мисао, „(...) а некад ми је дража од свега, не бих је дао низашто.”²³⁴, одише оптимизмом, односно описује самоћу као пријатно и пожељно стање. Тај тренутак оптимизма је она клица наде на којој почива борба нашег самца против усамљености.

У видео раду можемо чути звуке композиције Владимира Кораћа *Јупитер фрагменти 2.1.1.*²³⁵ и аудио запис механизма сата, односно звук кретања казаљке на сату. Композиција

²³⁴ Упор. 3. Усамљеност и самоћа (страница 40).

²³⁵ Упор. 6.18. Звук (страница 120).

Јупитер фрагменти 2.1.1 доприноси амбијенту немира и у свим видео радовима докторског умјетничког пројекта у којима је звучно присутан, повезан је са негативним расположењем.

За разлику од других видео радова у докторском умјетничком пројекту, секвенца са љуљашком и дјечаком у *Немирима* реализована је у монохроматској нијанси сепије, са још мањим засићењем боје чиме је добила ноту тмурног амбијента. С обзиром да сам покушао илустровати досаду и спори проток времена, атмосфери сам у малој мјери одузео ведрину.

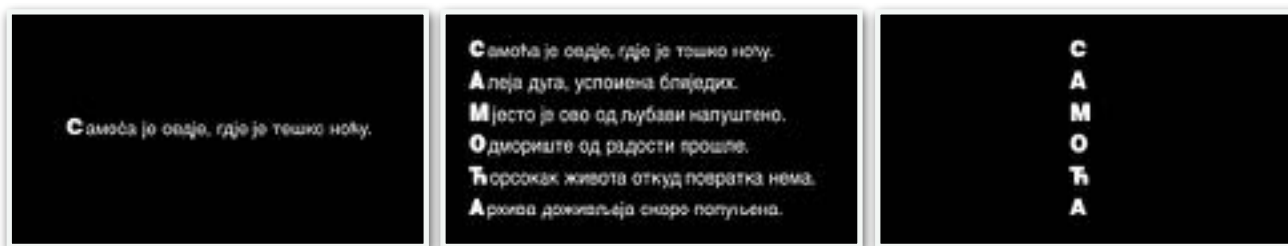


135. Из видео рада *Немири*.

Кадрови успореног њихања дјечака на љуљашци, који су снимљени из доњег ракурса према дјелимично облачном небу, непогрешиво асоцирају на њихање клатна и стварају услове меланхоличном расположењу, али и неуобичајеном спокојству. Полако и неумољиво, чини се, у непрестаној акцији тихог кретања са једне стране на другу, неповратно односи интервале времена. Спокојство је присутно због тога што је насмијано дијете на љуљашци симбол дјетињства, безазленог и безбрижног. И тог дјетета се не тиче пролазност, чак напротив, као да је власник цјелокупног времена овога свијета, док се њише на механизму који другима немилосрдно одузима тренутке. Љуљашка/клатно се појављује на почетку, између сцена са текстовима и на крају видео рада, демонстрирајући своје апсолутно присуство.

Клатно и сат су јасне асоцијације на проток времена, с тим да је звучни запис сата у видео раду подешен на деведесет шест откуцаја у минути, односно у аналогји са куцањем срца, ради убрзано и доприноси атмосфери напетости, узнемирености...

Присјетио бих се употребе сата као симбола (скоро истеклог) времена у изузетној изведби Вердијеве *Травијате* из 2005. године на фестивалу у Салцбургу²³⁶. Сат пренаглашених димензија, константно присутан на сцени, у иначе минималистичкој сценографији, представљао је јасно упозорење да је вријеме главне актерке одбројано. За разлику од таквог, визуелног присуства, вријеме (сат) у видео раду *Немири* своје присуство објављује звуком.



136, 137 и 138. Из видео рада *Немири*.

У току видеа се појављује крајегранесије (акростих) које сам насловио *Самоћа* и који сам написао за овај пројекат. Садржи шест стихова чија почетна слова творе ријеч САМОЋА. Стихови се током репродукције појављују наизмјенично, један по један, да би на крају кроз анимацију били спојени у цјелину из које се могао видјети и акростих. Атмосфера која обавија стихове је суморна и песимистичка, на граници очаја коју наш усамљеник неће да пређе.

²³⁶ Интернет страна о *Травијати* Салцбуршког фестивала 2005. године: <https://www.opera-online.com/en/items/productions/la-traviata-salzbürger-festspiele-2005-2005>

6.15. Путовање (видео 3)

Putovanje.mp4: MPEG-4 File, 1280×720, AAC, H.264, 10:05

Видео рад *Путовање*, илустрација је унутрашњег живота самца, његово маштање о одласку на сва она мјеста која је некад радо посјећивао, а сада, стицајем околности, више не може. Његове фантазије га воде чак и тамо гдје никад није путовао. Он своја имагинарна путовања



139. Кадар видео рада *Путовање*.



140. Кадар видео рада *Путовање*.

види чак и кад гледа кроз шпијунку, само зато што жели то да види. Уствари, путовање мора да му се догоди, због чега упорно гледа кроз шпијунку. Сјећа се цијелог пута којим је, некада давно, сатима возио да би стигао да ужива под Сунцем, истим овим Сунцем које се сад провлачи кроз тијесну шпијунку. Одласком уз помоћ фантазије у просторе слободе, он је, на тренутак, побјегао из мрачне собе.

*Када свакодневица постане неподношљива, или наша егзистенција угрожена, на било који начин, физички или духовно, човек почиње да сања о одласку на друго место, реално место или место сопствене имагинације.*²³⁷

Садржај *Путовања* чине, великим дијелом, видео записи који су снимљени ауто камером током путовања на море или вожње по граду. Испуњени су сунчевом свјетлошћу и карактеришу их појачане вриједности засићења боје, тако да амбијентом подсјећају на савремене филмове чија је фотографија обрађена „мексичким филтером”. Тамне партије

²³⁷ Волиц, нав. дјело, 41.



141. Кадар видео рада *Путовање*.

учвршћују композицију, као у споту *Wonderful Life*²³⁸ Џерарда де Тема или у филму *Little Miss Sunshine*²³⁹.

На једној секвенци је забиљежено полетање авиона за сунчаног дана, током пута на предавања која су се одржавала у склопу докторских студија. Видео рад започиње тим кадровима полетања, сниманим из авиона, затим се наставља возњом аутомобилом, па снимцима неба, односно сунца кад је, љети, у зениту сакривено иза малих облака, а завршава се слетањем на кишни аеродром. Неколико пута током репродукције *Путовања*, могу да се



142. Кадар видео рада *Путовање*.



143. Кадар видео рада *Путовање*.

²³⁸ Black, *Wonderful Life*, режирао Džerard de Tem (Gerard de Thame), 12. april, 2016, музички видео, 4:58, <https://www.youtube.com/watch?v=u1ZoHfJZACA>

²³⁹ Kate Smith, *Little Miss Sunshine*, режирани Valeri Faris i Džonatan Dejton (Valerie Faris Jonathan Dayton) 4. septembar 2006, igrani film, 102:00, https://sensology.blogs.com/sensational_color/2006/09/little_miss_sun.html

виде призори који приказују поглед из шпијунке: то су тренуци истине који напомињу да усамљеник, уствари, стоји пред вратима.

Звучни амбијент видео рада Путовање се састоји од композиција *Ланута: Замак на небу* и *Јупитер фрагменти 2.1.1.*

*Путујемо, бар у сну, ноћас
опет у Москву.
спреми бријаче, рупце и кравате.
Заштитиће нас тама и самоћа
које бегунце увек штите и прате.²⁴⁰*

Имагинарним путовањем којим се самац бар духовно измјестио из мрачне собе, покушавао је да постигне за себе исто што и сјећањима и носталгијом, а то је смањење ефекта усамљености и повећање самопоуздања.²⁴¹ Иако утопијска по свом карактеру, због сигурног повратка у реалност, имагинација ће сигурно донијети више благодети него жала нашем усамљенику. Жилбер Диран је тврдио да је имагинација метафизичка моћ којом се властита дјела могу супроставити смрти и судбини: „Борба против труљења, истјеривања смрти и временског распадања - таквом нам се указује у својој пунини еуфемистичка функција имагинације²⁴².”

²⁴⁰ Dio pjesme *Putovanje*. Desanka Maksimović, „Putovanje”, u *Pesme*, ur. Stevan Tontić (Sarajevo — Banja Luka: Svjetlost — Fondacija Branko Ćopić, 1990), 142.

²⁴¹ Гомбар, нав. дјело, 85.

²⁴² Gilbert Durand, *Antropološke strukture imaginarnog*, нав. дјело, 366.

6.16. Перформанс

Отварање изложбе докторског умјетничког пројекта, обиљежило је извођење перформанса којим сам дјелимично илустровао понашање и унутрашњи живот нашег усамљеника. По Мишку Шуваковићу „перформанс је режирани или нережирани “догађај”, заснован као умјетнички рад који умјетник/умјетница или извођачи реализују са публиком или без публике у јавном или приватном простору.”²⁴³ Перформанс из докторског умјетничког пројекта можемо схватити режираним, с обзиром да је постојао план његовог цјелокупног тока (радња коју извршава глумац/перформер и репродукција видео прилога). Међутим, можемо га у одређеној мјери схватити нережираним, с обзиром да је глумац/перформер имао могућност импровизације у изражавању емоција и мизансцену (опет у задатим овирима).



144 и 145. Илустрација сјећања током извођења перформанса.

Простор извођења перформанса је припадао изложбеном простору Музеја Крајине у Приједору, у којем су биле смјештене Кутије - камере опскуре и током његовог трајања схватили смо га као простор самачког стана. Једини сценографски елемент је била црна столица, колористички у супротности са бијелим зидовима ентеријера, док су у диорамама столице биле бијеле у црном ентеријеру.

Перформанс је почео сценом у којој усамљеник сједи на столици, док у руци држи музичку кутију са мелодијом *Carrying me* из анимираног филма *Laputa: Castle in the sky*. То је иста мелодија (и звук музичке кутије) која се провлачи кроз видео радове докторског умјетничког пројекта, с тим да је овај пут репродукована помоћу стварног предмета, који се налазио у рукама усамљеника/перформера, стварне особе. Након навијања музичке кутије, чуо се звук мелодије која је трајала око један минут, послије чега је почела пројекција видео рада *Сјећања/Немири*²⁴⁴ на зид изложбеног простора и преко усамљеника/перформера. Пројекција преко површине његовог тијела и лица, означава да је унутрашњи живот

²⁴³ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005).

²⁴⁴ Упор. 6.17. Сјећања/немири (видео 4), страна 118.



146 и 147. Тренуци немира током извођења перформанса.

илустрован видео радом уједно и његов унутрашњи живот. Понашање усамљеника је било у сагласју са кадровима видео рада који описују његове мисли и расположење, било да је ријеч о сјећањима која буде носталгију, или немирима који код усамљеника активирају осјећај узрујаности.

Перформанс је значајан због тога што је донио још један квалитет у вишемедијску инсталацију појавом усамљеника - живе особе, након његовог присуства у дводимензионалној равни видео рада, и прелазној категорији оличеној у простору тродимензионалних диорама са дводимензионалним фигурама усамљеника одштампаних на форексу. Одјећа усамљеника/перформера је иста она у којој се појављује у видео радовима или на фигурама у вишемедијској инсталацији. Укупно трајање перформанса је износило шест минута и двадесет секунди (6:20) и увјетован је дужином видео рада *Сјећања/Немири*.

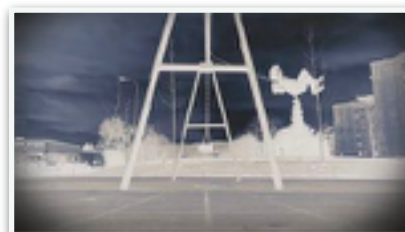


148. Ријеч о сјећањима, након извођења перформанса.

6.17. Сјећања/немири (видео 4)

Sjećanja/Nemiri.mp4: MPEG-4 File, 1280×720, AAC, H.264, 06:28

Видео рад се састоји од кадрова који су већим дијелом заступљени (како му име гласи) у видео радовима *Сјећања* и *Немири*. С обзиром да је било доста немонтираног материјала припремљеног за обе теме (сјећања и немири), један дио је уврштен у *Сјећања/Немире*, а доста материјала је остало неискориштено. У случају да вишемедијска инсталација настави да живи, могуће да за неке наредне изложбе буде проширена, па се искористи и преостали видео материјал.



149, 150 и 151. Кадрови видео рада *Сјећања / немири*.

Кадрови који се не појављују у видео радовима *Сјећања* и *Немири* су они са лицима мојих родитеља у крупном плану, ведрим небом, узбурканом водом и оним који приказују ноге у лавору са водом²⁴⁵. Ова последња наведена секвенца траје врло кратко, дио је немира, и садржи поједине кадрове у којима је примијењен филтер који инвертује боје, тако да стичемо утисак бљеска. Исти ефекат је употријебљен и у секвенци са дјечаком и љуљашком, а не појављује се у видео раду *Немири*.

Чин прања ногу водом и симболика коју носи са собом, веома је присутна у свим културама и вјерама свијета, а нама је посебно позната кроз хришћанско тумачење воде у контексту прочишћења и обнове. Обред прања ногу на велики четвртак симбол је духовног



152, 153 и 154. Кадрови видео рада *Сјећања / немири*.

²⁴⁵ Упор. 6.16. Перформанс (страница 116).



155. Кадрови видео рада *Сјећања / немири*.

прочишћења. Кадрови узбуркане, велике и немирне воде познат је симбол неспокоја и брига. Жил Делез истиче да је тематика воде била наглашено присутна у америчком и совјетском филму²⁴⁶, како у позитивном, тако и у разарајућем контексту, а воду је сматрао погодном захтјевима француске школе, тј. апстрактном естетском захтјеву, затим друштвеном документарном захтеву или наративној драматици.²⁴⁷ *Рјечник симбола*²⁴⁸ о води између осталог пише да посједује моћ очишћења, па се „стога сматра и светом. Отуд њезина употреба у обредним прањима; својим својством брише сваки прекршај и сваку љагу... Једино вода крштења испире гријехе и даје се само једном, јер се послје ње ступа у друго стање; у стање новог човјека.”

Видео рад *Сјећања/Немири* је репродукован током перформанса којим је отворена изложба и у простору Кутије број 4 и описује унутрашњи живот самца.

²⁴⁶ Жил Делез, *Покретне слике*, превео Слободан Прошић (Нови Сад, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998), 55.

²⁴⁷ Исто, 95-96.

²⁴⁸ Jean Chevalier i Alain Gheerbrant, *Rječnik simbola: Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi* (Banja Luka: Romanov, 2003), 757.

6.18. Звук

У вишемедијској инсталацији се појављују три звучна записа²⁴⁹: композиција *Carrying me (Laputa: Castle in the sky)*, композиција *Јупитер фрагменти 2.1.1* и звучни запис кретања казаљки на сату. О обради звучног записа сата и начину његове примјене у докторском умјетничком пројекту може се прочитати у поглављима 2.5. Чекање (видео 5) и 2.5 Вријеме — Клатно и сат.

Аудио запис кориштен у вишемедијској инсталацији као звучни амбијент позитивних емоција је композиција *Carrying me* (из анимираног филма *Laputa: Castle in the sky*), аутора Џоа Хисаишија. Репродукован је помоћу звучне кутије на навијање, а дигиталном обрадом аудио снимка, оригинални темпо пјесме је успорен на вриједност која доприноси постизању атмосфере у видео радовима *Сјећање*, *Путовање* и *Сјећања/Немири*. Приликом обраде сам користио опцију *Time Stretch* (програм *After Effects*) у вриједности 115%, чиме је вријеме експандирано за 15%,. Резултат је успоравање репродукције и темпо од 47 откуцаја у минути у односу на оригинални који је 55 откуцаја. У комбинацији са мелодијом и звуком музичке кутије дјелује опуштајуће, сјетно и доприноси носталгичном расположењу.

ТЕМПО (*Carrying me*) TIME SCTRETCH (*Carrying me*)

55 → 47

100% → 115%

ОТКУЦАЈА У МИНУТИ



156 и 157. Музичка кутија кориштена у вишемедијској инсталацији: *Carrying me (Laputa: Castle in the sky)*.

²⁴⁹ Упор. 2. Пројекат *Мрачна соба / Camera obscura M21* (страница 34).

За звучну подлогу негативних емоција кориштен је аудио запис *Јупитер фрагмент* 2.1.1. аутора Владимира Кораћа. Ради се о фрагменту композиције *Jupiter*²⁵⁰ из 2015. године. Дијелови звучног записа које бих упоредио са потмулом грмљавином у даљини, дјелују дискретно, али узнемирујуће на слушаоца. Када такав звук тихо допире до нас, у спреси са визуелним садржајем, рекао бих да индукује осјећај нелагоде. Са друге стране имамо агресивне и континуиране високе тонове, који подсјећају на акустичку повратну спрегу микрофона, феномен широко познат као „микрофонија”, као и звуке сличне ударцима штапа од дрвену подлогу. Заједно стварају узнемирујући звучни амбијент, који у контексту наратива видео рада асоцира на велике духовне конфузије и немире, односно искушења у којима се усамљеник налази.

²⁵⁰ Vladimir Korać, *Jupiter (2015)*, 9:41, <https://soundcloud.com/vladimir-korac/jupiter-2015>, pristupljeno: 31. januar 2023.

7. Поглед извана и поглед одозго на понашање усамљеника

Код конзумента изложбе најчешће не постоје личне релације и осјећања према експонатима које опсервира. Утисак који ће на њега оставити експонати и степен интимизације с њима ће бити онолики, колико то допусти његов сензибилитет и колико га вјештина умјетника уведе у атмосферу која те експонате окружује.

У кутијама диорамама су презентоване сцене које илуструју понашање усамљеника. Мрачне собе (диораме) су у изложбени простор биле постављене на такав начин (осим Кутије број 3, дјелимично), да је гледаоцу било понуђено да их посматра из горњег ракурса. Посматрање из тог угла (у малој мјери) код гледаоца ствара утисак повлашћеног и доминантног положаја у односу на призор у диорамама, а то је приказ усамљених људи у кутијама – умањеним ентеријерима. Ситуација у којој се налази усамљеник и начин опсервације диорама који сам понудио гледаоцу, може на одређени начин да асоцира на психијатријску опсервацију понашања пацијента, али не утиче на стварање хладног, индиферентног односа гледаоца према наративу сцена пред којима се налази. Поглед одозго (на диораме), умањење (призора у диорамама) и поглед извана (у односу на ентеријер кутија)²⁵¹ могу да нагласе физичку дистанцу и неприпадање животној ситуацији коју описује диорама, с тим да нико не зна да ли је повлашћен и шта му живот доноси у будућности.

Поглед извана је, прије свега, опозит погледу изнутра (нашем покушају да сагледамо унутрашњи живот самца).

7.1. Кутије - Камере опскуре

На неки начин, диораме су тако занимљиве, јер причају причу без ријечи. То је као ниједи филм, само што се глумци не помјерају.²⁵²

Диорама је тродимензионална реплика историјске или фиктивне сцене, модел неког природног или урбанизованог локалитета²⁵³. Може бити умањена у неком размјеру или у природној величини, са свјетлосним или сценографским ефектима који употпуњују доживљај

²⁵¹ Најбољи примјер овакве опсервације је илустрација број 29, Ричарда Тушмана (21. страна).

²⁵² Рijeчи Šeperda Pejna (Shep Paine) мајстора израде диорама. „A Website Devoted to the Art of the Box Diorama,” *Box dioramas.com*, <http://www.boxdioramas.com>, U ličnom prevodu autora.

²⁵³ Najpribližniju definiciju današnjem shvatanju diorama daje *The dictionary by Merriam-Webster*, у svom onlajn izdanju; Merriam-Webster.com Dictionary, s.v. „diorama,” accessed January 15, 2023, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/diorama>

потпуног реализма. Налазимо их и у музејима у виду призора екосистема, а диорамама називамо и дјечије играчке - сцене са фигурама. Данас имамо велики број умјетника који излажу диораме у кутијама и њихов рад се обично (неформално) сврстава у категорију *box art* или *box diorama*, односно, умјетност кутија или умјетност диорама кутија. И наше диораме, камере опскуре, ћемо сврстати у ту категорију и алтернативно ћемо их звати кутијама или диорамама.

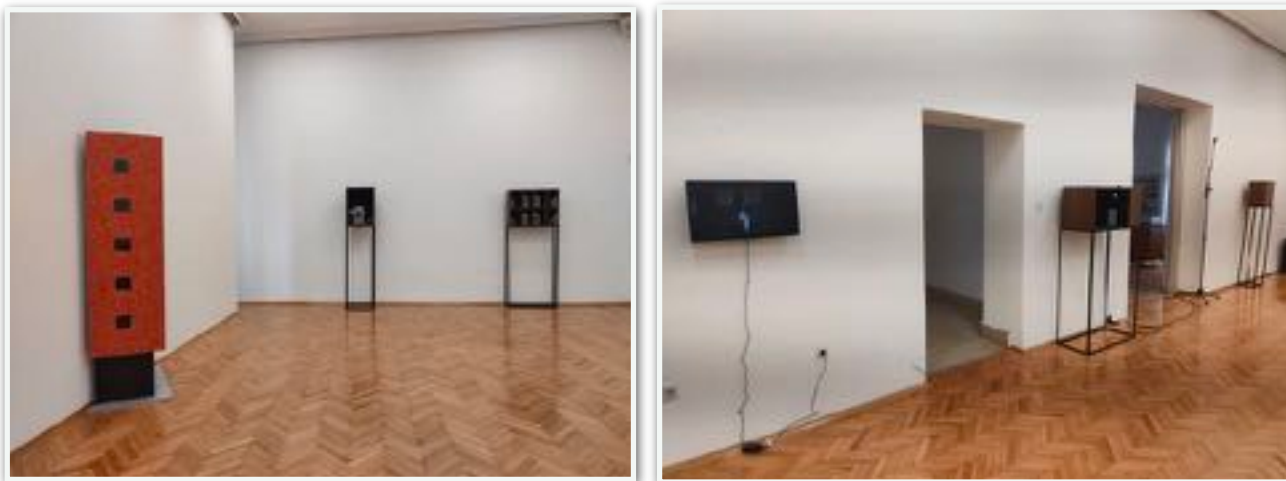


158. Изложбени простор Музеја Крајине, постављање изложбе.

Шарл Матон (Matton, 1931–2008) је био мултиталентовани умјетник (писац, филмски режисер, сликар, графичар, вајар, илустратор, сценариста) који је израђивао и диораме. Његове диораме илуструју реалистичке призоре ентеријера²⁵⁴ и постављене су на црне металне сталке. Управо сталци Матонових диорама су били узор по ком смо израдили сталке за камере опскуре докторског умјетничког пројекта.

²⁵⁴ „Miniature Enclosure & Exacting Detail – Charles Matton,” *Magpie aesthetic*, Sculpture, 7. decembar 2015, <https://magpieaesthetic.com/miniature-enclosure-charles-matton/>, pristupljeno 12. decembra 2022.

Диораме припадају једном од два концепта, двије цјелине²⁵⁵ у контексту вишемедијске инсталације, а то је концепт који сам назвао „поглед одозго” (споља), у којем на понашање самца (који је у диорами представљен фигуром) гледамо из горњег ракурса. Понашање је описано фигуром човјека који гледа кроз шпијунку, јер наша хипотеза је да усамљеници то раде, покушавајући да на било какав начин себе измјесте (концепт бијега кроз шпијунку) из усамљеничког стана. Укупно је реализовано шест кутија за потребе вишемедијске инсталације и именовали смо их: Кутија број 1, Кутија број 2... до Кутија број 6.



159 и 160. Изложбени простор Музеја Крајине, постављање изложбе.

Пошто су наше кутије, мале мрачне собе, са сценом човјека који гледа кроз шпијунку, настале на идеји поређења самачких станова и камера опскура, оне са камером опскуром дијеле вањштину (камере опскуре су, уствари, биле дрвене кутије), а са мрачним собама унутрашњост. И величина наших кутија је приближна величини мањих камера опскура, што их додатно, конструктивно повезује. То значи да су диораме израђене у умањеној величини у односу на природну, и то у два размјера: Кутија број 1 је у размјери 1:8, а остале кутије су у размјери 1:12. Заједничко за све диораме је:

- фигура човјека (2D, као у програму за 3D моделовање *SketchUp*)
- црна унутрашњост
- бијела врата

²⁵⁵ Упор. 2.1. Велико - мало, изнутра - извана, размишљање - понашање (страница 35).

7.2. Фигура човјека (концепт бијега)

Претпостављено понашање самца описано је фигуром човјека који гледа кроз шпијунку (лајт-мотив вишемедијске инсталације и концепт бијега).²⁵⁶ Нашу претпоставку, да је гледање кроз шпијунку широко заступљен модел понашања међу старијом популацијом, јако је тешко потврдити истраживањем (квантитативном методом интервјуа). Врло вјероватно због одсуства жеље да се искрено одговори на упит у вези са таквим понашањем. Међутим, можемо схватити да је такво понашање уобичајено, како из нашег искуства, тако и из колективног, па га не треба доказивати. Осамдесетих година прошлог вијека смо имали



161. Фигура човјека (концепт бијега), размјер 1:8.

прилику да видимо скеч једног од енглеских комичара на државној телевизији некадашње заједничке државе, у којем су се двоје старих људи, брачни другови, смјењивали испред шпијунке на звук будилника (аларма) након истека одређеног временског интервала. Значи да се ради о универзалном моделу човјековог понашања, можда честом, мада не и обавезном.

²⁵⁶ Упор. 4.2. Врата (страница 51) и 4.3. Шпијунка (страница 53).



162 и 163. Фигура човјека (концепт бијега), размјер 1:12.

Фигура усамљеника који гледа кроз шпијунку реализована је од материјала којег називамо форекс²⁵⁷. Умањене фигуре се састоје од два дијела: површине (контуре фигуре) на којој је одштампан лик усамљеника техником UV²⁵⁸ штампе и постоља у облику елипсе. Одлука о начину израде фигуре је дошла интуитивно, али претпостављам да је узор био начин на који компјутерска апликација за 3D моделовање *Скечан (SketchUp)*, приказује



164 и 165. Фигура човјека (концепт бијега), размјер 1:12 (лијево) и у природној величини (десно).

²⁵⁷ Форекс је експандирани PVC у форми плоча различитих дебљина. Чврст је и лако се обрађује (сјече).

²⁵⁸ UV штампа је врло квалитетна и постојана, а могуће је остварити на разним врстама материјала, између осталих и на форексу.

људске фигуре, као 2D²⁵⁹ објекте. С обзиром да сам често користио *Скечап*, уосталом, као и у овом пројекту, фигуру усамљеника сам са виртуелног простора, компјутерског 3D модела, практично, „пренио” у реални, стварни простор. Очито да је идеја о таквом приступу од почетка била (дискретно) присутна у планирању и током рада се није појавила алтернатива.



166. Фигура човјека (концепт бијега), у природној величини.

У вишемедијској инсталацији, фигуре се појављују у природној величини и умањене у размјеру који је сагласан са фактором умањења код кутија - камера опскура, а постоји у двије вриједности 1:8 и 1:12. Фигуре у природној величини су израђене од истог, али дебљег (и чвршћег), материјала као и умањене, и постављене су на два одвојена мјеста у вишемедијској инсталацији.

Усамљеник је, у вишемедијској инсталацији, увијек обучен у исту одјећу²⁶⁰, са варијацијом присутном код двије фигуре, када не носи црни прслук. У истој одјећи се појављује и перформер током отварања изложбе, чиме на неки начин потврђује идентитет. Гледање кроз шпијунку, модел понашања усамљеника, својеврсна је кореографија самоће.

²⁵⁹ 2D или дводимензионални приказ људске фигуре, оптимизује рад у апликацији Скечап. За потребе вишемедијске инсталације слика самца је одштампана на контуре фигуре изрезане у форекусу. То је компромисно рјешење између 2D и 3D приказа, с тим да је фигура у простору увијек тродимензионална.

²⁶⁰ Упор. 7.9. *Чекање* (видео 5), страна 139.

7.3. Кутија број 1 (диорама)

На првој израђеној диорами, Кутији број 1, приказана је сцена самца који гледа кроз шпијунку. Ентеријер просторије је црн, што није уобичајен ентеријер нечијег стана, односно није реална представа, него је визуелна метафора на камеру опскуру, мрачну собу како је у дословном значењу преводимо. Од елемената намјештаја у диорами се налази бијела столица, бијело огледало и комода која има задатак да сакрије звучник. Свјетло је постављено на строп собе и освјетљава приказ да би се у полумраку изложбеног простора боље видио, али и да би допринијело остваривању атмосфере какву смо жељели да добијемо. Намјештај је израђен од форекса, материјала који се лако обрађује. Врата (за све кутије) су резана



167. Кутија број 1.



168. Кутија број 1

помоћу CNC резача, а столице и комода ручно. Материјал (иверица) од којих су скопљене кутије, резан је машински, а склапање је изведено ручно. Сви остали радови, осим израде металних рамова су изведени од стране аутора (бојење, лијепљење), као и креативни (идеја, дизајн, конструкција, скице).

Кутија број 1 нам нуди интимну сцену усамљеника у мрачном простору пред вратима и метафизичку атмосферу коју карактерише тишина и спокој. Првобитна идеја да амбијент

диораме буде употпуњен звуком мелодије *Carrying me* из анимираног филма *Laputa: Castle in the sky*, репродукованим из звучника сакривеног у комоди, одбачена је због какофоније коју би стварало више музичких извора у изложбеном простору. Такав сплет околности, спонтано је довео до бољег рјешења атмосфере, гдје тишина обезбјеђује доживљај интимног тренутка



169. Кутија број 1: поређење величине у односу на руку.

у којем усамљеник посматра туђе животе кроз кључаоницу. За ову диораму је карактеристична метафизичка, атмосфера спокоја, у којој имамо утисак, рекао бих, као да је вријеме стало и да је тренутак замрзнут као на фотографији. Упоредио бих га са љетњим поподневом, када истовремено стане струјање ваздуха и догоди се скоро апсолутна тишина, (утихну и птице). Такав осјећај је сличан оном који нуди атмосфера слике Арнолда Беклина *Острво мртвих*.

Диорама је израђена у размјери 1:8, а њене димензије су (ШxВxД) 38,6 x 53,6 x 31,8 центиметара. Постављена је на црни метални рам висине 115 центиметара.

7.4. Кутија број 2

Кутија број 2 је у форми дрвене полице која има два реда и четири колоне. На тај начин дијели запремину кутије на осам простора - малих мрачних соба, које су унутрашњих димензија (ШхВхД) 14 x 23 x 14 центиметара. Димензије диораме су (ШхВхД) 65 x 51,4 x 15,8 центиметара, а постављена је на црни метални рам висине 115 центиметара.

Њихов ентеријер је црн и садржај свих мрачних соба чине врата и фигура усамљеника који гледа кроз шпијунку. С обзиром на величину просторије у односу на врата са фигуром, прије би се могло рећи да се ради о ходнику или предсобљу самачког стана, него о соби.



170 и 171. Кутија број 2.

Разлог за такво рјешење ентеријера у ком се одвија сцена је, прије свега, мали простор, али и ослобађање од вишка детаља чиме лакше објављујемо суштину призора, а то је усамљеников покушај „бијега” кроз шпијунку. Минималистички приступ у реализацији сцене и њено свођење на мали простор, услов је који дозвољава и њену мултипликацију, а то је и био циљ приликом планирања ове диораме. Мултипликација лајтмотива вишемедијске изложбе - фигуре усамљеника пред вратима, директна је асоцијација на раширеност (епидемијских размјера) друштвених феномена усамљености и самоће у савременом друштву.²⁶¹

Кутија број 2 је уједно главни мотив кориштен приликом дизајнирања плаката и каталога вишемедијске инсталације, а такође је „оживљена” у видео раду *Чекање*.

²⁶¹ Упор. 3.1. Усамљеност - нова епидемија (страница 44).

7.5. Кутија број 3

Кутија број 3 је такође у форми дрвене полице као и Кутија бр 2, с тим да има четири реда и три колоне, односно дванаест мрачних соба. Унутрашње димензије соба су исте као и у претходној диорами, што значи (ШхВхД) 14 x 23 x 14 центиметара. Димензије диораме су (ШхВхД) 49,2 x 101 x 15,8 центиметара и постављена је на метални црни рам висине један метар.

Диораму можемо да схватимо као илустрацију зграде са дванаест станова, пуну усамљених особа које покушавају да се, кроз шпијунку, домогну простора слободе или да осјете титрај туђих живота са друге стране врата.



172. Кутија број 3.

Дванаест фигура заустављених на тренутак у самачком ритуалу, изгледају као да су динамичниј акцији и заокупљене неким важним послом, а уствари свједочимо огољеној истини која је минималистички илустрована усамљеником пред вратима. Као и кутија број 6, ова диорама је велики торањ самоће, каквих је све више у урбаним срединама цијелог свијета.

7.6. Кутија број 4

Кутија број 4 је реплика самачке собе чија реализација је инспирисана размишљањем: „Успомене су невидљиво свјетло које обасјава њихове тамне собе, камере опсуре, попут пројектора који приказује старе слике и сцене из прошлости по зидовима усамљеничких домова²⁶².” Сцена описана диорамом је имала свог пандана у природној величини у изложбеном простору вишемедијске инсталације, гдје је једини сценографски елемент била столица и гдје се одвијао перформанс приликом отварања изложбе. Након завршеног перформанса, постављена је фигура усамљеника (у природној величини) поред столице, иста



173 и 174. Кутија број 4.

као фигура (умањена) у Кутији број 4, тако да су оба простора са столицом, фигуром и пројекцијом наративно јединствена.²⁶³ Видео рад *Сјећања/Немири*²⁶⁴, који је дио тог јединства, пројектован је на зид изложбеног простора као и на зид мале мрачне собе у Кутији број 4.

Сценографски елементи диораме су бијела столица, софа, огледало и врата, а пројекцију на зиду мале мрачне собе обавља пројектор скривен у простору иза врата. Током пројекције видео рада *Сјећања/Немири* у близини диораме може да се чује и његов звучни

²⁶² Упор. 2. Пројекат *Мрачна соба / Camera obscura M21* (страна 32).

²⁶³ Упор. 4.5. Столица (страна 57).

²⁶⁴ Упор. 6.17. *Сјећања/немири* (видео 4), страна 118.



175. Кутија број 4: поређење величине у односу на руку.

дио којег репродукује звучник из скривеног пројектора. Првобитно је био план да диорама собе има своју расвјету, али је одбачен због могуће сметње пројекцији.

Димензије диораме су (ШхВхД) 79,1 x 40,6 x 37,1 центиметра и постављена је на црни метални рам висине 115 цм.



176 и 177. Кутија број 4: тестирање пројектора (лијево) и скривена позиција (десно).

7.7. Кутија број 5

Израда ове камере опскуре почива, прије свега, на (изнуђеном) компромису да буде, а што она и јесте, још једна кутија - камера опскура у вишемедијској изложби, умјесто камера опскура у природној величини. Међутим, понекад сплет непланираних околности донесе нов и бољи квалитет. Концепцијски, Кутија број 5 може да буде смјештена у оба дијела изложбеног простора, али због тога што је диорама, налази се у дијелу који тематизира понашање усамљеног човјека. Прилазимо јој на исти начин као и осталим кутијама — диорамама у којима посматрамо понашање самца, међутим, кад јој приђемо, умјесто да посматрамо његово понашање, ми се понашамо као усамљеник — и нас посматрају. Кутија број 5 нуди искуство усамљеника: поглед кроз шпијунку из самачког стана и доживљај његовог унутрашњег живота, због чега концепцијски може да буде дио другог дијела вишемедијске инсталације.

Стојећи пред кутијом, долазимо, наочиглед, у парадоксалну ситуацију: споља гледамо у унутрашњост (кутије) кроз шпијунку, што је у супротности са уобичајеним да из унутрашњости (стамбеног објекта) кроз шпијунку посматрамо спољашњи свијет. Гледаоца који је пришао и погледао кроз шпијунку, довели смо, на тај начин, у позицију да поступа,



178 и 179. Кутија број 5 у изложбеном простору (лијево) и поглед кроз шпијунку (десно).



180 и 181. Кутија број 5: видео рад *Путовање*.

односно да се понаша, као наш усамљеник, а кроз шпијунку је видио оно што самац жели да види и доживи, и то је, ништа друго, него плод његове фантазије и жеље за избављењем. Призори путовања и природе (екстеријера) који могу да се виде кроз шпијунку, стварају још једну апсурдну ситуацију у којој се гледалац налази гледајући споља у унутрашњост (кутије). У Кутији број 5, призори које видимо, односно самчева визија су кадрови видео рада *Путовање*²⁶⁵ којим смо описивали дио његовог унутрашњег живота. Репродукција је омогућена конструкцијом диораме изведеном на такав начин да је у њеној унутрашњости постављен таблет компјутер чија величина дијагонале екрана износи 10,4 инча. Удаљеност на коју је постављен таблет од објектива шпијунке је таква, да угао гледања обухвата цијели екран, односно поље гледања је уједно и површина екрана таблета. Таквом конструкцијом кутије је омогућено да садржај видео рада *Путовање* доживљавамо као приказ који видимо кроз шпијунку.

Интересантна је чињеница да се у Кутију број 5 гледа кроз шпијунку, како се гледало и на прве диораме из деветнаестог вијека²⁶⁶ које је конструисао Луј Дагер. Осим тога ова диорама са оптиком највише изгледом подсјећа на стварне камере опскуре истих димензија.

Постојало је и алтернативно конструкционо рјешење које је било технички неизводиво у тренутку припремања изложбе, а то је израда камере опскура у природној величини. Након што би ушао у такву камеру опскуру, гледалац/учесник би гледао кроз шпијунку изложбени протор, а за то вријеме би га с леђа из горњег ракурса снимала камера. Видео сигнал би се

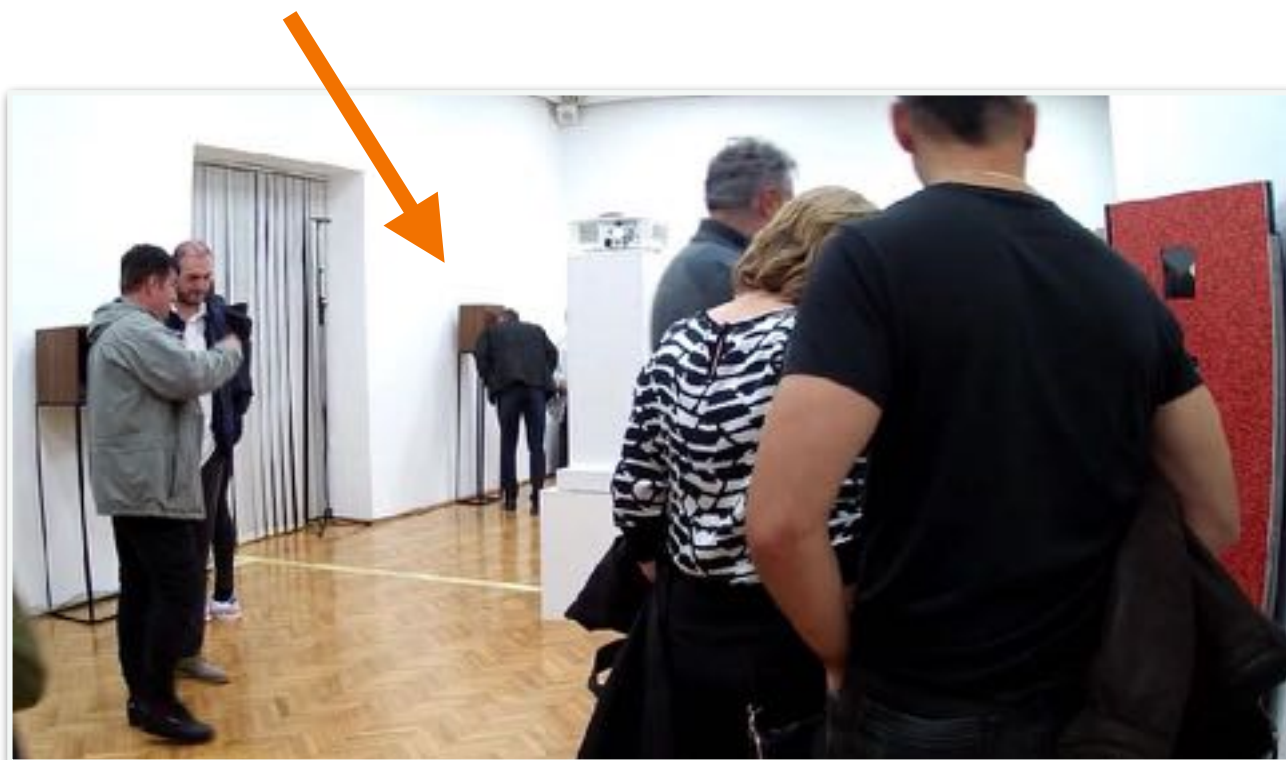
²⁶⁵ Упор. 6.15. *Путовање* (страна 113).

²⁶⁶ Неке варијанте диорама у кутијама, имале су отвор кроз који се могао видјети приказ, најчешће двострано осликана слика. Уосталом, диорама је грчка сложеница и значи „видјети кроз” (*dia* - кроз, *horama* - поглед).

директно емитовао на дисплеју у изложбеном простору и остали посматрачи би уживо гледали приказ са самцем пред вратима, што је уједно и лајтмотив изложбе.

Израдом ове кутије, покушали смо да доведемо гледаоца у позицију да се на тренутак понаша као усамљеник и да дјелимично осјети његов унутрашњи живот на овај начин.

Димензије кутије број 5 су: (ШхВхД) 37 x 41 x 24 центиметара, а висина црног металног рама на који је постављена, износи 130 центиметара.



182. Гледалац посматра кроз шпијунку на Кутији број 5 (отварање изложбе).

7.8. Кутија број 6

Диорама је у форми модела стамбене зграде од пет спратова, и најмање јој пристаје назив кутија у односу на остале диораме. Представља још један прилог мишљењу да је велика распрострањеност друштвених феномена усамљености и самоће у савременом друштву и у цијелом свијету. Заједно са Кутијом број 2 и Кутијом број 3, у вишемедијској инсталацији описују масовност ових појава, коју смо покушали да илуструјемо мултипликацијом фигуре усамљеника који гледа кроз шпијунку.

Сваки од пет спратова садрже исту просторију, какву можемо да видимо у Кутијама 2 и 3²⁶⁷ и уједно је истих димензија. За разлику од њих, Кутија број 5 у својим малим мрачним собама има расвјету у виду великих округлих лустера. Свјетло је потребно, јер се приказ



183 и 184. Кутија број 6.

слабо види кроз прозоре мрачних соба. Лустери су израђени од лоптица за стони тенис и у њима су лампице од новогодишње расвјете за јелке и могу појединачно да се укључују, по потреби. Међутим, дио „фасаде” зграде са стране која заклања мрачне собе може да се отвори (као врата), чиме омогућује да се диорама боље сагледа. Пет усамљеника, на пет

²⁶⁷ Упор. 7.4. Кутија број 2 (страница 130) и 7.5. Кутија број 3 (страница 131).



185 и 186. Кутија број 6.

спратова, један изнад другог у истој вертикали, обављају исту радњу, којом покушавају да се избеаве из нежељене ситуације у којој се налазе.²⁶⁸ Они су становници зграда, великих торњева самоће, каквих има много.

Насеље као што је оно у којем ја живим, изграђено је 70-тих и 80-тих година прошлог вијека, и тада су у станове усељавали људи који су били у најбољим годинама живота. Данас зграде тог насеља можемо назвати кулама самоће, чији станари, иначе стари људи, врло често живе у домаћинствима која чини један човјек. Усамљени у становима који се понекад налазе на истој вертикали, могу да се чују како шушкају уз врата, док се степеницама пењемо на више спратове. Неколико њих знам лично, само у мом улазу - усамљени су.

Интересантно је да сам само пар дана након писања претходних редова доживио да чујем шушкања, које сам описивао, на вратима станова у којима живе усамљеници.

Висина диораме је 172,6 центиметара.

²⁶⁸ Упор. 7.2. Фигура човјека (концепт бијега), страна 125.

7.9. Чекање (видео 5)

*Метафизичко начело досаде
јесте Време.²⁶⁹*

Понашање нашег самца, проузроковано усамљеношћу, илустровао сам још једном у форми видео рада *Чекање*: немири из унутрашњег живота се испољавају као узнемирено понашање поред врата мрачне собе, а сјећања, средство борбе против усамљености у унутрашњем животу, имају свог пандана у понашању усамљеника, а то је гледање кроз шпијунку. *Чекање* концепцијски припада простору вишемедијске инсталације са диорамама, а у видео раду је „оживљена” фигура усамљеника који гледа кроз шпијунку.



187. Кадар из видео рада *Чекање*.

Узнемирено понашање самца је типично за досаду (још један немир људске душе), коју са собом носи усамљеност. Стојећи узнемирен поред врата, самац заправо, никога не чека и никуда не иде. Њему нико не долази и ништа му се не догађа у монотonoј

²⁶⁹ Константин Закарија пише да „Јанкелевич, наводи барем четири узрока који изазивају меланхолију (Неактивност, Самоћа, Монотонија и Умор)”. Константин Закарија, „Сиоранове меланхолије”, у *Градац – Часопис за књижевност, уметност и културу*, број 160–161: Меланхолија, приредила Славица Батос, (Чачак: Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, 2006–2007), 217.

свакодневници. Једино се још нада неком невјероватном развоју догађаја, који би му донио нове животне околности и промјену на боље, што је практично, утопија.

Сиоран је песимистички писао о досади: „Нема сумње да је погрешно замишљати да би било каква дјелатност или нада у срећну будућност могле да се супротставе тој упорности, и тако је одбацити, уз помоћ пуке воље да се човек ослободи досаде. Узалудна је нада и болна илузија веровати да би је овде и сада неки неочекивани догађај могао натерати да узмакне. У ствари, она напада оно најдубље у бићу, саму инфраструктуру постојања. Досада непрестано поткопава, минира сваки остатак вере у појединцу, и претвара га у некога ко више не верује у своје постојање, или ко се, сматрајући себе за покојника, чуди што је уопште жив.” Овдје се



188 и 189. Кутија број 2 (два кадра): може се примјетити промјена положаја фигура.

не ради о краткотрајној досади која нам се повремено дешава — у питању је монотона свакодневница и хронична досада.

Константин Закарија, пишући о Сиорановој опсервацији меланхолије, као битне елементе напомиње празнину и досаду, а ова друга је увијек повезана са временом. Он каже да „досада, вријеме схваћено као трајање, нужно подразумијева субјекат, онога за кога вријеме као да не напредује; пробијајући бране, и равна садашњост непомично се пружа преко прошлости и будућности“.²⁷⁰

Досађивати се, то значи

прежваквати време.²⁷¹

²⁷⁰ Константин Закарија, „Сиоранове меланхолије”, у *Градац – Часопис за књижевност, уметност и културу*, број 160–161: Меланхолија, приредила Славица Батос, (Чачак: Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, 2006–2007), 231.

²⁷¹ Константин Закарија, „Сиоранове меланхолије”, у *Градац – Часопис за књижевност, уметност и културу*, број 160–161: Меланхолија, приредила Славица Батос, (Чачак: Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, 2006–2007), 215.

Аудио запис механизма сата, односно кретања казаљке на сату, присутан је као знак протока времена. И у овом видео раду може да се чује у двије различите брзине: деведесет шест и шездесет откуцаја у минути. Нормална фреквенција срца здравог човјека је око шездесет откуцаја у минути и тај темпо казаљки сата је повезан са монотоним проласком времена. Брзина куцања казаљки од деведесет шест откуцаја у минути илуструје узнемиреност усамљеника, и у складу је са његовим понашањем у сцени код врата.



190 и 191. Кориштење технике *green-screen chroma key*.

Видео рад *Чекање* описује унутрашње немире нашег усамљеника поезијом: хаику и акростиховима²⁷² (истим као у видео раду *Немири*).

„Оживљена” фигура самца може да се види у кадровима са Кутијом број 2, као и у кадровима поред врата — стоји или чучи испред и поред њих. Уједно, то је опис понашања усамљеника у *Чекању*. Материјал кориштен за реализацију „оживљавања” самца, снимљен је уз кориштење зелене позадине²⁷³ (*green-screen*), што омогућује примјену визуелног ефекта и пост-продукцијске технике *green-screen chroma key*²⁷⁴. Резултат примјене овог ефекта је увођење друге позадине у кадар видео записа, односно само зелена површина (*green-screen*) ће бити замијењена другим садржајем, не угрожавајући остале елементе композиције. То

²⁷² Упор. 5. Поезија о самоћи (страница 60).

²⁷³ Сав материјал са самцем је снимљен уз кориштење зелене позадине (*green-screen*).

²⁷⁴ Интернет линк, објашњење *chroma key* ефекта <https://www.adobe.com/creativecloud/video/discover/what-is-chroma-key.html>



192 и 193. Дисплеј на којем је репродукован видео рад *Чекање*, у просторији са Кутијама - диорамама.

значи да ћемо имати утисак да су елементи (фигура усамљеника, на примјер) „испред” нове позадине која је замијенила зелену. Узевши у обзиром да услови снимања нису били идеални, морао сам приступити додатној обради видеа, прије свега кориштењу технике ротоскопије²⁷⁵.

Самац носи исту одјећу на свим мјестима гдје се манифестује његов лик у докторском умјетничком пројекту: на фигурама у природној величини или оним умањеног размјера, у видео записима (footage) који су кориштени за креирање *Чекања*, приликом извођења перформанса (гумац/перформер у улози самца). Тај приступ креирању његове спољашности погодан је због лакше идентификације, односно схватања да се увијек ради о истој особи.

Секвенце прозора који клизе по зидовима и преко фигуре усамљеника у тренуцима досаде, имају поетичког сродника у видео раду Питера Гринавеја *Тајна вечера*.

Čekanje.mp4: MPEG-4 File, 1280×720, AAC, H.264, 20:17

²⁷⁵ Ротоскопија је техника прецртавања фрејмова са филмске врпце, коју су некад користили аниматори. Данас се термин користи у дигиталној обради видеа, између осталог, за елиминисање позадине.

Закључак

Бавећи се темом панорама и диорама, Оливер Грау²⁷⁶ саопштава да уз помоћ слике, тродимензионалних предмета и архитектуре (...) панорама није само један чинилац састављен од сва три умјетничка жанра, већ несвјесно остварује Вагнерову замисао свеукупног умјетничког дјела - гезамткунстверк - односно синтезе различитих умјетности, која потиче из сложене међуигре свих саставних дијелова. И докторски умјетнички пројекат *Мрачна соба/Camera obscura M21* представља покушај синтезе глуме, видеа, фотографије, звука, поезије и моделарства (вајарства).

Катица Гргин-Лацковић истиче да из личног искуства, затим случајног опажања у свакодневном животу, као и из стручне литературе може да се дозна да људи који су из било којег разлога усамљени настоје то неугодно стање надвладати користећи се различитим стратегијама суочавања.²⁷⁷ Исто тако, из личног искуства и случајног опажања знамо да усамљени људи често гледају кроз шпијунку у покушају да на такав начин „изађу” из усамљеничких станова, па нисмо имали потребу да ту чињеницу доказујемо. Мотив гледања кроз шпијунку био је један од полазних у докторском умјетничком пројекту.

Стварање атмосфере носталгије умјетничким радом, који Пол Грејнц назива „носталгија модус”, представљао је **мој** покушај остварења идеје на основу које је носталгија одбрамбени механизам људске психе у борби против усамљености. Носталгија (повезана са сјећањима, успоменама и имагинацијом) чини тај терапеутски импулс важним за ментално здравље. Хипотеза је потврђена истраживачким радом, што у данашње вријеме није велики проблем, јер постоји много радова написаних на ту тему, од којих је неколицина наведена у овом тексту. По реакцији гледалаца који су присуствовали изложби и након разговора са неким од њих, закључујем да сам успио пренијети атмосферу носталгије (горко-слатка емоција – носталгија према мом дјетињству) у музејски простор и на публику.

Подсјетио бих на ријечи које сам изрекао по завршетку перформанса, а односе се на тематизацију сјећања. Изложба је одржана на 27. септембар (Крстовдан), а 26. септембар, датум који претходи Крстовдану уједно је био рођендан моје мајке, док је 28. септембар, датум који слиједи иза Крстовдана, дан на који је моја мајка умрла прије двадесет пет година. Такође, 29. септембар је датум на који је умрла још једна значајна личност мога дјетињства коју можемо видјети у видео радовима докторског умјетничког пројекта.

²⁷⁶ Oliver Grau, *Virtuelna umetnost* (Beograd: Clio, 2008), 137.

²⁷⁷ Grgin-Lacković, *Nav. djelo*, 139.

Овај интимни тренутак са отварања изложбе представљао је, на неки начин, још један коментар докторског умјетничког пројекта, али и својеврстан додатак, јер скоро комплетан материјал од ког су израђени видео радови (сјећања) потиче из мога личног архива. Због тога могу рећи да сам се током рада на припреми пројекта послужио истраживачком методом студије случаја²⁷⁸ (између осталих), а можда и аутобиографском методом, иако материјал није коришћен у сврху аутобиографског представљања. Тиме је моја лична и интимна прича, на симболичан датум, постала и универзална, јер је посматрач чита кроз своје представе, сјећања и искуство. Уводећи гледаоца у атмосферу моје прошлости и носталгије, навео сам га да се присјети своје прошлости, потичући код њега одговарајуће емоције.

С обзиром на методе текстуалне анализе и интерпретације, а нарочито методе цитирања, коју сам у значајној мјери користио, истакао бих ријечи Соње Јанков да се сагледавање (савремених) умјетничких пракси „ослања на истраживања Јулије Кристеве и Ролана Барта који појмом *текст* не описују текст у ужем смислу, него концептуални оквир који обухвата било који систем изражавања (...) на трагу чега Кристева конципира интертекстуалност у оквиру које дефинише текст као ’трансјезички апарат’.”²⁷⁹ Према томе, универзалност која одликује садржај докторског умјетничког пројекта *Мрачна соба / Camera obscura M21* није ништа друго до интертекстуалност наших живота и судбина.



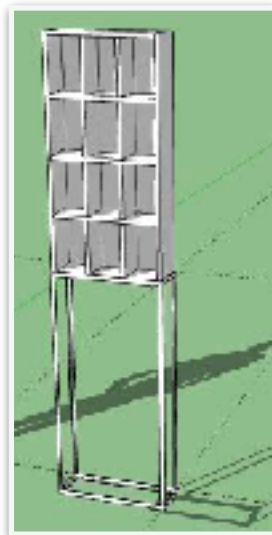
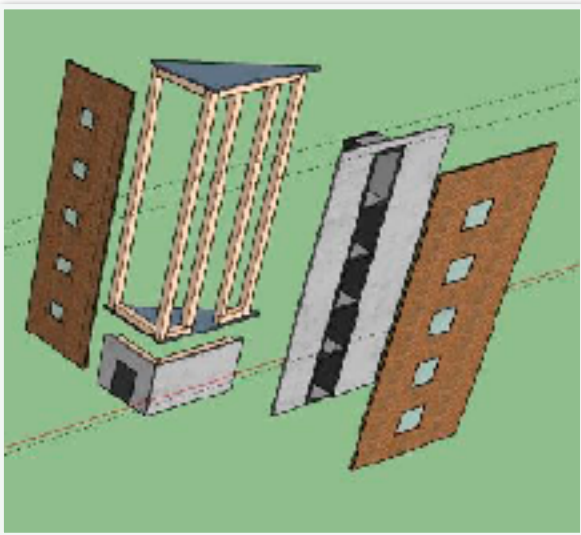
194. Везена крпа у кабинету фотографије (зграда Ректората Универзитета уметности у Београду).

²⁷⁸ Захваљујем се професорници Милени Драгичевић-Шешић на сугестијама у вези методологије истраживања.

²⁷⁹ Соња Јанков, *Цитирање архитектуре југословенског модернизма као стваралачки и интерпретативни метод у савременим уметничким праксама* (докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, Интердисциплинарне студије, Теорија уметности и медија, 2021), 12.

Покретач остварења овог пројекта, једна мисао – успоредба самачких станова и камере опсуре појавила се у друштвеном амбијенту који је био испуњен самоћом (изолација условљена вирусом Ковид - 19). Тада се свијет, више него икада прије, сусрео са друштвеним феноменима усамљености и самоће због чега је тему вишемедијске изолације публика још лакше могла препознати као реалност и могућност. Важно је нагласити да се идеја вјероватно не би ни појавила да није било друштвене изолованости 2020. године и да у кабинету фотографије Ректората Универзитета уметности у Београду на зиду није била окачена крпа са везеним текстом „Камера обскура - Сирогојно, 1604–2011”.

Фотографије (прилози)





Библиографија:

- Arnhajm, Rudolf. *Vizuelno mišljenje*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1985.
- Bart, Rolan. *Svetla komora*. Beograd: Rad, 2004.
- Benjamin, Valer. *Eseji*, prev. Ivan Tabaković. Beograd: Nolit, 1974.
- Wenders, Wim. *Logic of Images, Essays and Conversations*. London — Boston: Faber and Faber, 1992.
- Влачина, Владимир. *Потрага за метафичким карактеристикама свјетлости и простора од барока до де Кирика* [Дипломски рад]. Бања Лука: Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности, 2005.
- Вујаклија, Милан. *Лексикон страних речи и израза*. Београд: Просвета, 1980.
- Вујанић, Милица и др. *Речник српског језика*. Нови сад: Матица српска, 2007.
- Goldstein, Albert. *Fantastično slikarstvo*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1980.
- Grau, Oliver. *Virtuelna umetnost*. Beograd: Clio, 2008.
- Батос, Славица, прир. *Градац – Часопис за књижевност, уметност и културу* 160–161. Меланхолија. Чачак: Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, 2006-2007.
- Davis, Fred. *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press, 1979.
- Делез, Жил. *Покретне слике*. Предео Слободан Прошић. Нови Сад, Сремски Карловци: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1998.
- Дучић, Јован. *Градови и химере*. Рума: Панонија, 2017.
- Трифуновић, Душко. „Самоћа.” У *Има нека тајна веза. Изабране песме*, избор и предговор Стеван Тонтић. Сарајево: СПКД „Просвета”, 2016.
- Đerić, Branislav J., urednik. „Đorđo de Kirko (Giorgio de Chirico” [zbirka prevoda], *Likovne sveske* 5–6, 1996, 2. izdanje. Beograd: Zavod za udžbenike, 1996, 63–81.
- Zbukvic, Joseph. *Mastering Atmosphere & Mood in Watercolor: The Critical Ingredients That Turn Paintings into Art*. Verdi: International Artist Publishing, 2002.
- Јанков, Соња. *Цитирање архитектуре југословенског модернизма као стваралачки и интерпретативни метод у савременим уметничким праксама*. Докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, Интердисциплинарне студије, Теорија уметности медија, 2021.
- Janson, H. V. i Entoni F. Janson. *Istorija umetnosti*. Prevela Olga Škarić. Novi Sad: Prometej, 2005.
- Lacković-Grgin, Katica. *Usamljenost: Fenomenologija, teorije i istraživanja*. Jastrebarsko: Naklada Slap, 2008.
- Maksimović, Desanka. „Самоћа.” У *Песме*, ur. Stevan Tontić. Sarajevo — Banja Luka: Svjetlost — Fondacija Branko Ćopić, 1990.

- Selimović, Meša. *Magla i mjesecina*. Beograd: BIGZ, 1983.
- Смиљанић, Дамир. *Синестетика*. Нови Сад: Адреса, 2011.
- Sontag, Suzan i Dzonatan Kot. *Ako knjige nestanu*. Beograd: Clio, 2019.
- Sontag, Susan. *O fotografiji*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2009.
- Тошовић, Бранко; (Ur./Hg.). „Andrić ispred i iza AVLIJE.” u Branko Тошовић (Ur./Hg.), *Andrićeva Avlija. Andrićs Hof/* Branko Тошовић (Ur./Hg.). Graz – Beograd – Banjaluka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske – Svet knjige – nmlibris, 2015. 21-58 s./S. (Andrić-Initiative: Ivo Andrić im europäischen Kontext – Ivo Andrić u evropskom kontekstu, tom 8) http://www-gewi.uni-graz.at/gralis-alt/GraLiS_TB/Bibliographie/pdf/Tosovic_Andriceva_Avlija_2015.pdf
- Uzelac, Milan. *Fenomenologija umetnosti*. Novi sad: Veris studio, 2008.
- Chevalier, Jean i Alain Gheerbrant. *Rječnik simbola: Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Banja Luka: Romanov 2003.
- Ђирковић, Сима и Раде Михаљчић, прир. *Лексикон српског средњег века*. Београд : Knowledge, 1999.
- Šantić, Aleksa. „Pred raspećem”. *Izabrane pjesme*, ur. Nenad Radanović. Sarajevo: Svjetlost, 1997.
- Шопенхауер, Артур. *Свет као воља и представа*. Београд: Графос, 1984.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005.

Вебографија:

- „A Website Devoted to the Art of the Box Diorama.” *Box dioramas.com*. Acc. January 9, 2023. <http://www.boxdioramas.com>.
- „A Piece of Time: The Pendulum Clock.” *Mayama*. February 13, 2019. Acc. January 13, 2023. <https://www.mayama.com.au/2019/02/13/a-piece-of-time-the-pendulum-clock/>
- Abeyta, Andrew A., Clay Routledge and Samuel Kaslon. (2020). „Combating loneliness with nostalgia: Nostalgic feelings attenuate negative thoughts and motivations associated with loneliness.” *Frontiers in Psychology* 11. (2020). June 23. 2020. Acc. December 14, 2022. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01219>. Av. at <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.01219/full>
- „Atmospheres in Film”. *Ambiances* 9. Special issue (2023). Acc. December 11, 2022. <https://calenda.org/1036847?file=1>

- Attie, Shimon. „The Writing on the Wall” <http://shimonattie.net/portfolio/the-writing-on-the-wall/> (Pristupljeno: 11. decembra 2022)
- Bartholeyns, Gil. “The Instant Past: Nostalgia and Digital Retro Photography.” *ResearchGate*. January 2014. Acc. February 7, 2023. DOI:[10.1057/9781137375889_4](https://doi.org/10.1057/9781137375889_4)
- Beck, Julie. „When Nostalgia Was a Disease”. *The Atlantic*. August 14, 2013. Health, <https://www.theatlantic.com/health/archive/2013/08/when-nostalgia-was-a-disease/278648/>. U ličnom prevodu autora.
- „Better to Light a Candle Than to Curse the Darkness”. *Quote Investigator*. March 19, 2017. Acc. December 12, 2022. <https://quoteinvestigator.com/2017/03/19/candle/?fbclid=IwAR1uKzbNpa4Ta2euR05Pf-GTJ2ZUObK5K-AsPaDqERUCRtMKA6IMouflluc>
- Black. “Wonderful Life.” Directed by Gerard de Thame. April 12, 2016. Music video, 4:58. <https://www.youtube.com/watch?v=u1ZoHfJZACA>.
- Böhme, Gernot. „Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics”. Preveo David Roberts. *Thesis Eleven* 36 (1/1993): 113–126.
- Böhme, Gernot. „The theory of atmospheres and its applications”. Preveo A.-Chr. Engels-Schwarzpaul. *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts* 15, 15 (2014): 93-100. <https://doi.org/10.24135/ijara.v0i0.480>
- Bradić, Stevan. „Atmosfera i estetski rad: ‘nova estetika’ Gernota Böhmea”. *Filozofska istraživanja* 147, 3 (2017): 513-528, <http://www.hrfd.hr/filozofska-istrazivanja-147-32017/>
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "diorama." *Encyclopedia Britannica*. November 12, 2018. <https://www.britannica.com/art/diorama>.
- Бродский, Иосиф. „Надежда Мандельштам (1899 - 1980). Некролог.” *Иосиф Бродский, Полное собрание сочинений...* Приступљено 22. јануара 2023. <http://iosif-brodskiy.ru/vospominaniia/nadezhda-mandelstam-1899-1980--nekrolog.html>. У личном преводу аутора.
- Wilson, Robert D. „Персонафикација: табу у хаикуу на енглеском језик”. Предео Саша Важић. *Освум - Часопис за хаику поезију* 12, број 9 (2012): 48-57. <https://www.thehaikufoundation.org/omeka/files/original/c02b0a1f1d1f799ab07e55db15ebbf8a.pdf>
- Volic, Svetlana. *NON FINITO Izvođenja prostornih narativa - Ambijentalne instalacije*, Beograd: PROARTORG, 2021.
- Gombar, Greta. „Nostalgija i mentalno zdravlje”. *Psyche* 3 (2020). Preuzeto 11. decembra 2022. <https://psyche.ffzg.unizg.hr/izdanje/psihicko-zdravlje/>
- Gordić, Isidora. „Prozor – Vizuelni most i ranjiva granica”. *Prozori+Vrata*. 19. februar 2013. Preuzeto 14. april 2020. <https://www.prozorivrata.com/prozor-vizuelni-most-i-ranjiva-granica/>
- Grainge, Paul. *Monochrome Memories: Nostalgia and Style in Retro America*. September 28, 2012. Retrieved November 22, 2022. <https://eprints.nottingham.ac.uk/12833/1/313203.pdf>
- Greenaway, Peter. *Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway - Preview*. Peter Greenaway & Change Performing Arts. November 19, 2010. Video about artwork. 6:58. https://www.youtube.com/watch?v=CFTs_6C919g

- Grenier, Catherine. „Peter Lindbergh on Alberto Giacometti.” *Gagosian*, Gagosian Quarterly. June 26, 2017. Acc. January 18, 2023. <https://gagosian.com/quarterly/2017/06/26/substance-and-shadow-video/>.
- Griffero, Tonino. „Atmosphere.” *International Lexicon of Aesthetic*. Spring 2018. Acc. December 25, 2022. https://lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=16
- Dadd, Richard. „The Fairy Feller's Master-Stroke.” *Tate Images*. Acc. December 7, 2022. <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=T00598>
- Deutsch, Gustav. „Shirley - Visions of Reality”. *Gustav Deutsch*, films & videos, <https://www.gustavdeutsch.net/en/films-videos/118-2013-shirley-visions-of-reality-en>
- „Duhovno značenje vrata”, *SR76*, Simbolizam. Pristupljeno 23. januara 2023. <https://hr.sr76beerworks.com/spiritual-meaning-doors>
- Duchamp, Marcel. „Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage . . . (Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas . . .)”, Philadelphia Museum of Art, <https://philamuseum.org/calendar/exhibition/marcel-duchamp-etant-donnes>. Pristupljeno 14. januar 2023.
- Durand, Gilbert. *Antropološke strukture imaginarnog. Uvod u opću arhetipologiju*. Sa francuskog jezika prevele Jagoda Milinković i Mirna Cvitan. Zagreb: Biblioteka August Cesarec, 1991.
- „Edward Hopper, House by the Railroad, 1925”. *MoMA*, The Collection, <https://www.moma.org/collection/works/78330> (Пристапљено 7. децембра 2022)
- Eliot, Thomas S. „Wait Without Hope”. *Daily poetry*. Acc. December 22, 2022. <https://daily-poetry.me/t-s-eliot/wait-without-hope/>
- Epidemic. „Ex Machina / Rober Lepage 887”. Acc. December 27, 2022. <http://www.epidemic.net/en/art/lepage/proj/887.html>
- Забровская, Оксана. (2009). „Одиночество как социальная проблема” (реферат). Воронеж: Воронежский институт инновационных систем. Приступљено 15. јануар 2023. Доступ. на <https://forpsy.ru/works/odinochestvo-kak-sotsialnaya-problema/>
- „Jerotić, Vladeta. „Samoća i usamljenost”. *Ordinacija*, Opšta psihologija. Pristupljeno 14. decembra 2022. <https://ordinacija.tv/vladeta-jerotic-samoca-i-usamljenost/>
- Cavafy, Constantine Peter. „The Windows”. *Hello & Poetry*, Classic. Pristupljeno 23. januara 2023. <https://hello-poetry.com/poem/16473/the-windows/>
- „Ivo Andrić – Sunce (Priču Pročitao Ivo Andrić).” *Bistrooki*, Proza. 1. decembar 2017. Pristupljeno 14. januara 2023. <https://balasevic.in.rs/ivo-andric-sunce-tekst-pricu-procitao-ivo-andric/>
- Jones, Jonathan. „Picasso's love affair with monochrome”. *The Guardian*. Art & design. October 16, 2012. Acc. January 15, 2023. <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/oct/16/picasso-love-affair-monochrome>.

- Katnić-Bakaršić, Marina. „Značenja vrata: prilog semiotici svakodnevice”. *Stilistika*. 29. novembar 2015. Pristupljeno 17. aprila 2022. <https://stilistika.org/stiloteka/rasprave/72-znacenja-vrata-prilog-semiotici-svakodnevice>
- Keck, Tara. „Usamljenost i društvena izolacija starijih osoba u regiji Istočne Evrope i Centralne Azije” (publikacija). Januar 2022. Preuzeto: 11. novembar 2022. Dostupna na *UNPFA*, https://ba.unfpa.org/sites/default/files/pub-pdf/survey_on_loneliness_final_bcs_0.pdf.
- Korać, Vladimir. *Jupiter (2015)*, 9:41. Pristupljeno 31. januara 2023. <https://soundcloud.com/vladimir-korac/jupiter-2015>.
- „Крајегранесије”. *Историјска библиотека*, Стара српска књижевност. Приступљено 2. фебруар 2023. <http://www.istorijskabiblioteka.com/art:krajegranesisije>
- „La Traviata - Salzburger Festspiele 2005.” *Opera Online. Tout l'univers de l'art lyrique*, Encyclopera. Acc. December 30, 2022. <https://www.opera-online.com/en/items/productions/la-traviata-salzburger-festspiele-2005-2005>.
- „Martin Luther King Jr.” *Goodreads*, Quotes. Acc. December 29. 2022. <https://www.goodreads.com/quotes/943-darkness-cannot-drive-out-darkness-only-light-can-do-that>
- Merriam-Webster. “diorama.” *Merriam-Webster.com dictionary*. Acc. February 3, 2023. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/diorama>
- Mijić, Emilija. „Kultura sećanja i individualizam u jugonostalgичnim narativima”. U *Individualizam*, ured. Suzana Ignjatović i Aleksandar Bošković. Beograd: Institut društvenih nauka, 2017.
- „MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art, New York”, New York: The Museum of Modern Art, 2019, av. at <https://www.moma.org/collection/works/78330> (acc. January 29, 2022)
- Morgan, Stuart. „Gerard de Thame. Riverside studios.” *Artforum*. Acc. January 19, 2023. <https://www.artforum.com/print/reviews/198406/gerard-de-thame-64371>.
- Недељковић, Чедо. „Старост између биологије и социологије.” 14. октобар 2021. Преузето 27. децембра 2022. *Политика*, Погледи. <https://www.politika.rs/scc/clanak/489483/Pogledi/Starost-između-biologije-i-sociologije>.
- Nenadd. „Lidija Antonović: Prolaz kao simbol vizuelne granice.” *Youth now*, Kultura. 4. mart 2020. Pristupljeno 21. januara 2023. <http://www.youthnow.rs/2020/03/04/lidija-antonovic-prolaz-kao-simbol-vizuelne-granice/>
- Oritz-Ospina, Esteban and Max Roser. „Loneliness and Social Connections”. *Our world in data*. February 2020. Retrieved December 28. 2022. <https://ourworldindata.org/social-connections-and-loneliness>
- „Over 1 million older people in the UK feel lonely”. *Age UK*. May 3, 2014. Acc. 11. January 2023. Av. at <https://www.ageuk.org.uk/latest-news/archive/over-1-million-older-people-in-uk-feel-lonely/>
- Pes, Javier. „How Did Edward Hopper Manage to Turn a Plain Country Road Into a Psychologically Charged Drama? A New Exhibition Decodes His Tricks”. *Artnet*, Art World,

- Shows & Exhibitions. January 20. 2020. Acc. January 28. 2022. <https://news.artnet.com/art-world/edward-hopper-beyeler-rockefeller-1748067>
- Petković Dis, Vladislav. „Nirvana.” U *Pesme*, gl. ur. Veselin Simonović. Beograd: Ringier Axel Springer, 1996.
 - „Pokret u filmu.” *Filmska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 8. februara 2023. <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=4117>
 - Popadić, Milan, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: uvod u studije baštine*. Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 2015.
 - Sander, Victor (rev.). ”Loneliness statistics 2022: Demographics, USA & worldwide.“ August 23, 2022. Acc. December 23. 2022. Av. at <https://socialself.com/loneliness-statistics/>
 - Saskia Boddeke & Peter Greenaway Projects. „Peter Greenaway.” Acc. December 18, 2022. <https://www.sbp-g-projects.com/peter-greenaway>
 - „Shirley - Visions of Reality”. *Gustav Deutsch*, films & videos. Acc. December 27, 2022. <https://www.gustavdeutsch.net/en/films-videos/118-2013-shirley-visions-of-reality-en>.
 - Smith, Kate. *Little Miss Sunshine*. September 4. 2006. Acc. December 11, 2022. https://sensology.blogs.com/sensational_color/2006/09/little_miss_sun.html
 - Tasić, Ana. „Sećanje u digitalnoj eri”. *Politika*. 20. avgust 2015. *Dostupno na*: <https://www.politika.rs/sr/clanak/336215/Secanje-u-digitalnoj-eri>
 - „Ted Grant”. *Goodreads*, Quotes. Acc. January 16. 2022. <https://www.goodreads.com/quotes/278884-when-you-photograph-people-in-color-you-photograph-their-clothes>
 - „The Story behind Edward Hopper’s Nighthawks.” *Rhodes*. November 26, 2020. <https://rhodescontemporaryart.com/news/346-the-story-behind-edward-hoppers-nighthawks/>. Acc. December 17, 2022.
 - Thibaud, Jean-Paul. „International Lexicon of Aesthetic.” Spring 2022. Acc. December 25, 2022. https://lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=113
 - Tikaram, Tanita. *Twist in My Sobriety*. Directed by Gerard de Thame. March 8, 2019. Music video. 3:54. <https://www.youtube.com/watch?v=7s8glZ-efMg>
 - Tutu, Dezmond. „Inspiracija dana: Citati koji će vam odmah vratiti nadu.” *Edukacija*. 7. mart 2018. Preuzeto 14. decembra 2022. <https://edukacija.rs/motivacija/inspiracija-dana-citati-koji-ce-vam-odmah-vratiti-nadu>
 - Uredništvo Čemu. „Intervju s Damirom Smiljanićem.” *Čemu: časopis studenata filozofije* 14, 25 (2017): 155. Preuzeto 20. februara 2023. <https://hrcak.srce.hr/file/330100>
 - „Усамљеност је гора по здравље од пушења”. *PTC*. Здравље. 20. октобар 2019. Приступљено 18. јула 2022. <https://www.rts.rs/page/magazine/ci/story/481/zdravlje/3705138/usamljenost-je-gora-po-zdravlje-od-pusenja.html>
 - Forgács, Péter. „Col Tempo”. Acc. December 15, 2022. <http://www.coltempo.hu/images.html>

- Franceschi, Branko. „Utopija i distopija”. *Zarez - Dvojednik za kulturu i društvena zbivanja modernizma*. 17. decembar 2014. Pristupljeno 11. decembra 2022. <http://www.zarez.hr/clanci/utopija-i-distopija-modernizma>
- Hammond, Claudia. „Five myths about loneliness”. *BBC, Future*. February 13, 2018. Acc. February 2, 2023. <https://www.bbc.com/future/article/20180213-five-myths-about-loneliness>
- Hamner, M. Gail. „Filming Reconciliation: Affect and Nostalgia in The Tree of Life.” *Journal of Religion & Film* 18, 1 (March 31, 2014). Retrieved January 10, 2023. <https://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1167&context=jrf>. U ličnom prevodu autora.
- Heaney, Liam. „Metaphor poem”. *Hello & Poetry*. April 2014. Acc. January 22, 2023. <https://hellopoetry.com/poem/652685/metaphor-poem/>
- Carruthers, Helen R., Julie Morris, Nicholas Tarrier, et al. „The Manchester Color Wheel: development of a novel way of identifying color choice and its validation in healthy, anxious and depressed individuals.” *BMC Med Res Methodol* 10, 12 (2010). Acc. December 19, 2022. <https://doi.org/10.1186/1471-2288-10-12>
- Chapman, Jake & Dinos. „Fuckin Hell”. Acc. January 4. 2023. <https://jakeandddinoschapman.com/works/fucking-hell/>
- Шево, Александар. „Ружно паче српске поезије”. *Осврт - Часопис за хаику поезију* 7, број 5 (2006): 34-36. Преузето 14. јануара 2023. <https://www.thehaikufoundation.org/omeka/files/original/cefc192db7a173f170de1d2956bc6670.pdf>
- Šimac, Sara. „Nostalgija – što je to i kako vam može pomoći da se osjećate bolje?”. *Kreni zdravo. Psihologija*. 24. oktobar 2016. <https://krenizdravo.dnevnik.hr/zdravlje/psihologija/nostalgija-sto-je-to-i-kako-vam-moze-pomoci-da-se-osjecate-bolje>

Списак поетских прилога:

Вошбурн, Хенри С., *Празна столица*, 58.

Дучић, Јован, *Досада*, 106.

Кавафи, Константинос Петроу, *Прозори*, 62.

Максимовић, Десанка, *Самоћа*, 63.

Максимовић, Десанка, *Путовање* (дио пјесме), 115.

Петковић Дис, Владислав, *Нирвана*, 69.

Трифунковић, Душко, *Самоћа*, 60.

Хини, Лајем, *Метафорична поема*, 61.

Списак репродукција:

1. Арнолд Беклин (Arnold Böcklin): *Острво мртвих II (Die Toteninsel II)*, уље на платну, 1880. The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435683>, 9.
2. Каспар Давид Фридрих (Caspar David Friedrich): *Луталица изнад мора магле (Der Wanderer über dem Nebelmeer)*, уље на дасци, 1818. Kunsthalle, Hamburg, 11.
3. Едвард Хопер (Edward Hopper): *Недјељно јутро (Morning Sun)*, уље на платну, 1952. Columbus Museum of Art. <https://www.columbusmuseum.org/blog/2020/05/12/pocketguide-to-sta-edward-hoppers-morning-sun/>, 10.
4. Владимир Влачина, *Штродлова кућа*, акватинта, 2004, 10.
5. Владимир Влачина, *Хенића кућа*, акватинта, 2004, 10.
6. Владимир Влачина, *Филозофски факултет*, акватинта/бакропис, 2004, 10.
7. Владимир Влачина, *Расавци*, акватинта/бакропис, 2004, 11.
8. Макс Клиндгер (Max Klinger): *Острво мртвих (Die Toteninsel)*, акватинта /бакропис, 1890. The Art Institute of Chicago. <https://www.artic.edu/artworks/153968/the-isle-of-the-dead>, 11.
9. Ђорџо де Кирико (Giorgio de Chirico): *Мистерија и меланхолија улице*, уље на платну, 1914, 12.
10. Владимир Влачина, *Скица за бакропис*, туш, 2004, 13.
11. Клод Моне (Claude Monet), *Катедрала у сумраку (La Cathédrale de Rouen, façade, soleil couchant)*, уље на платну, 1893. Musée Marmottan Monet, 14.
12. Клод Моне (Claude Monet), *Јутарње свјетло (Le Portail, brouillard matinal)*, уље на платну, 1894, 14.
13. Џозеф Збуквич (Joseph Zbukvic), акварел. Уз сагласност аутора, 14.
14. Густав Дојч (Gustav Deutsch): Кадар из филма (горе) *Shirley: Visions of Reality* и Едвард Хопер (Edward Hopper): *Western Motel* (доле), 1957, 15.
15. Густав Дојч (Gustav Deutsch): Кадар из филма (горе) *Shirley: Visions of Reality* и Едвард Хопер (Edward Hopper): *Sunlight on Brownstones* (доле), 1956, 15.
16. Густав Дојч (Gustav Deutsch): Кадар из филма (горе) *Shirley: Visions of Reality* и Едвард Хопер (Edward Hopper) *Morning Sun* (доле), 1952, 15.
17. Кристијан Болтански (Christian Boltanski): *Reflexion, 2000* (detail), 400 black mirrors, 9 wheeled racks with suspended transparencies on cloth sheets, mirrors. Dimensions variable. Courtesy: Christian Boltanski Studio and Marian Goodman Gallery. ©Christian Boltanski, Licensed by ADAGP. Photo credit: Jon Abbott. Уз сагласност аутора, 16.
18. Шимон Ати (Shimon Attie): *Writing on the wall*, 1991–92. Уз сагласност аутора, 17.
19. Петер Гринавеј (Peter Greenaway): Кадар из видео рада *Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway*, инсталација, 2010. Уз сагласност аутора, 17.
20. Петер Гринавеј (Peter Greenaway): Кадар из видео рада *Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway*, инсталација, 2010. Уз сагласност аутора, 17.
21. Петер Гринавеј (Peter Greenaway): Кадар из видео рада *Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway*, инсталација, 2010. Уз сагласност аутора, 18.
22. Роберт Лепаж (Robert Lepage), 887, представа, Simon Fraser University - University Communications, Photo courtesy of Ex Machina, 2015. <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>, 19.
23. Питер Гринавеј (Peter Greenaway), фотографија: *Classic Paintings Revisited*, инсталација, 2015. Уз сагласност аутора, 19.
24. Владимир Влачина, Прве скице простора вишемедијске инсталације *Мрачна соба / Camera obscura M21*, 20.

25. Владимир Влачина, Прве скице простора вишемедијске инсталације *Мрачна соба / Camera obscura M21*, 20.
26. Петер Форгач, (Péter Forgács), фотографија: *Col Tempo*, инсталација, 2009, 21.
27. Петер Форгач, (Péter Forgács), фотографија: *Col Tempo*, инсталација, 2009, 21.
28. Петер Форгач, (Péter Forgács), фотографија: *Col Tempo*, инсталација, 2009, 21.
29. Ричард Тушман (Richard Tuschman), *Military Officer Magazine*, Уз сагласност аутора (Absolutely no use without permission). <https://richardtuschman.com/COMMISSIONS/CONCEPTUAL/2/thumbs-caption>, 21.
30. Владимир Влачина: Плакат за изложбу *Мрачна соба / Camera obscura M21*, 32.
31. План вишемедијске инсталације у изложбеном простору Музеја Крајине у Приједору. Лијево су дисплеји са видео радовима (илустрација унутрашњег живота самца), а десно просторија са диорамама, 33.
32. План вишемедијске инсталације у изложбеном простору Музеја Крајине у Приједору. Лијево: дисплеји са видео радовима, 34.
33. План вишемедијске инсталације у изложбеном простору Музеја Крајине у Приједору. Десно: просторија са диорамама (илустрација понашања усамљеника), 34.
34. Камера опскура већих димензија, 35.
35. Камера опскура мањих димензија, 35.
36. Фигура самца: умањена (1:13) у диорамама, 36.
37. Фигура самца у простору вишемедијске инсталације, у природној величини, 36.
38. Три дисплеја на којима се емитују видео радови *Сјећања, Немири и Путовање*, 37.
39. Просторија са диорамама, 37.
40. Столица у простору вишемедијске инсталације, 38.
41. Кадар из видео рада *Чекање*, 39.
42. Кадар из видео рада *Чекање* (кутија број 2), 44.
43. Кадар из видео рада *Сјећања / Немири*, 45.
44. Број домаћинстава са једним чланом кроз историју. Десно је детаљ са Београдом. Ortiz-Ospina, Esteban and Max Roser. „Loneliness and Social Connections”. *Our world in data*. <https://ourworldindata.org/social-connections-and-loneliness>, 46.
45. Фигура самца у природној величини, 47.
46. Мрачна соба (диорама), 48.
47. Кадар из видео рада *Сјећања*, 50.
48. Кадар из видео рада *Чекање*, 51.
49. Кутија број 5, 3D модел, 53.
50. Поглед кроз шпијунку на кутији број 5, 54.
51. Поглед кроз шпијунку на кутији број 5, 54.
52. Поглед кроз шпијунку, кадар из видео рада *Путовање*, 54.
53. Прозор, кадрови из видео рада, анимација, 55.
54. Прозор, кадрови из видео рада, анимација, 55.
55. Прозор, пројекција на зиду, перформанс (снимио Огњен Вукић), 55.
56. Прозор, пројекција на зиду, перформанс (снимио Огњен Вукић), 55.
57. Прозор, пројекција на зиду, перформанс (снимио Огњен Вукић), 55.
58. *Тајна вечера* Питера Гринавеја, *Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway*, инсталација, 2010. Уз сагласност аутора, 56.
59. Кадар из видео рада *Чекање*: сједење на столици, 57.
60. Кадрови из анимираног филма *Up* (2009), *Walt Disney Studios Motion Pictures*, 58.
61. Кадрови из анимираног филма *Up* (2009), *Walt Disney Studios Motion Pictures*, 58.
62. Кадрови из анимираног филма *Up* (2009), *Walt Disney Studios Motion Pictures*, 58.

63. Столица у изложбеном простору (лијево), 59.
64. Диорама самачке собе (десно), 59.
65. Столица у изложбеном простору, 59.
66. Столица у изложбеном простору, 59.
67. Кадрови видео рада *Немири*, са стиховима *Камера опскура*, 65.
68. Кадрови видео рада *Немири*, са стиховима *Камера опскура*, 65.
69. Кадрови видео рада *Немири*, са стиховима *Камера опскура*, 65.
70. Кадрови видео рада *Немири*, са стиховима *Камера опскура*, 65.
71. Кадрови видео рада *Немири*, са стиховима *Камера опскура*, 65.
72. Кадрови видео рада *Немири*, са стиховима *Камера опскура*, 65.
73. Кадрови видео рада *Немири*, са стиховима *Самоћа*, 65.
74. Кадрови видео рада *Немири*, са стиховима *Самоћа*, 65.
75. Кадрови видео рада *Немири*, са стиховима *Самоћа*, 65.
76. Кадрови видео рада Чекање, са хаику стиховима, 66.
77. Кадрови видео рада Чекање, са хаику стиховима, 67.
78. Из перформанса са отварања изложбе: сјећања (снимио Огњен Вукић), 70.
79. Кадар из видео рада Сјећања, 71.
80. Кадар из видео рада Сјећања, 72.
81. Кадар из видео рада Сјећања, 73.
82. Припреме пројекције у Музеју Крајине. Аутор испред фотографије мајке док је била дијете, 74.
83. Материјали за видео радове, 75.
84. Материјали за видео радове, 76.
85. Материјали за видео радове, 77.
86. Кадар из видео рада Сјећања/Немири, 78.
87. „Тата, мени се плаче, кад гледам ово!”, 79.
88. Колор фотографија, 82.
89. Црно-бијела фотографија, 82.
90. Монохроматска фотографија, 82.
91. Дјед и бака - материјали за видео радове, 83.
92. *Wonderful life*, кадар из видео спота, 85.
93. *Twist In My Sobriety*, кадар из видео спота, 85.
94. Кадар видео спота *Wonderful Life* и одговарајући хистограм, 86.
95. Кадар видео спота *Wonderful Life* и одговарајући хистограм, 86.
96. Кадар видео спота *Wonderful Life* и одговарајући хистограм, 86.
97. Кадар видео спота *Wonderful Life* и одговарајући хистограм, 86.
98. Кадар видео спота *Wonderful Life* и одговарајући хистограм, 86.
99. Кадар видео спота *Wonderful Life* и одговарајући хистограм, 86.
100. Нижа температура боје - значи да је боја топлија, 87.
101. Одабир жуте колоризације се десио током обраде овог видео записа. Лијева страна фрџма је колоризована, 89.
102. Ахроматска, црно бијела и монохроматска фотогр. колоризована нијанском жуте, 90.
103. Ахроматска, црно бијела и монохроматска фотогр. колоризована нијанском жуте, 90.
104. Утицај боја на расположење, истраживање, 90.
105. Фотографија екстеријера, погодна за повећање параметра засићености боје, 91.
106. Дијалог Hue/Saturation са опцијом *Colorize*, 92.
107. Фотографија у оригиналном стању, 93.
108. Фотографија након десатурације, 93.

109. Дијалог *Photo Filter*, 93.
110. Примјена ефекта *Photo Filter*, 93.
111. Примјена ефекта *Photo Filter*, дијалог бокс, 93.
112. Примјена ефекта Hue/Saturation → *Colorize*, 94.
113. Примјена ефекта Hue/Saturation → *Colorize*, 94.
114. Поређење времена репродукције видео снимка од 30 и 240 фремова у секунди, 95.
115. Панорамско кретање „камере” по фотографији, 96.
116. Панорамско кретање „камере” по фотографији, 96.
117. Панорамско кретање „камере” по фотографији, 96.
118. *Genius loci* - базен (материјал из видео радова), 97.
119. Дједово двориште, 98.
120. Пројекат *Backyard of my childhood*: на дисплеју се види фотографија куће у изградњи настала прије осамдесет година. Ради се о бијелој згради, лијево. На дисплеју је слика моје мајке-дјетета. Генијус лоци, 99.
121. Кадрови немира, 100.
122. Кадар без људи (материјали за видео радове), 101.
123. Кадрови видео рада Чекање — илустрација немира, 101.
124. Отварање вишемедијске изложбе, перформанс. У позадини су кадрови немира, 102.
125. Њихање, проток времена, клатно, 103.
126. Њихање, проток времена, клатно, 103.
127. Њихање, проток времена, клатно, 103.
128. Њихање, проток времена, клатно, 104.
129. Кадрови видео рада Сјећања, 107.
130. Кадрови видео рада Сјећања, 107.
131. Кадрови видео рада Сјећања, 107.
132. Перформанс: кадрови видео рада *Сјећање / Немири* (снимио Огњен Вукић), 108.
133. Изложбени простор Музеја Крајине: три дисплеја са видео радовима. Лијево, на првом дисплеју је репродукција видео рада *Сјећања*, 108.
134. Из видео рада Немири: фрејм са инвертованим бојама, понекад се појави као блесак уз звуке удараљки Кораћеве композиције *Јупитер 2.1.1*, 110.
135. Из видео рада *Немири*, 111.
136. Из видео рада Немири, 112.
137. Из видео рада Немири, 112.
138. Из видео рада Немири, 112.
139. Кадар видео рада *Путовање*, 113.
140. Кадар видео рада *Путовање*, 113.
141. Кадар видео рада *Путовање*, 114.
142. Кадар видео рада *Путовање*, 114.
143. Кадар видео рада *Путовање*, 114.
144. Илустрација сјећања током извођења перформанса (снимио Огњен Вукић), 116.
145. Илустрација сјећања током извођења перформанса (снимио Огњен Вукић), 116.
146. Тренуци немира током извођења перформанса (снимио Огњен Вукић), 117.
147. Тренуци немира током извођења перформанса (снимио Огњен Вукић), 117.
148. Ријеч о сјећањима, након извођења перформанса (снимио Огњен Вукић), 117.
149. Кадрови видео рада *Сјећања / немири*, 118.
150. Кадрови видео рада *Сјећања / немири*, 118.
151. Кадрови видео рада *Сјећања / немири*, 118.
152. Кадрови видео рада *Сјећања / немири*, 118.

153. Кадрови видео рада *Сјећања / немири*, 118.
154. Кадрови видео рада *Сјећања / немири*, 118.
155. Кадрови видео рада *Сјећања / немири*, 119.
156. Музичка кутија кориштена у вишемедијској инсталацији: *Carrying me (Laputa: Castle in the sky)*, 120.
157. Музичка кутија кориштена у вишемедијској инсталацији: *Carrying me (Laputa: Castle in the sky)*, 120.
158. Изложбени простор Музеја Крајине, постављање изложбе, 123.
159. Изложбени простор Музеја Крајине, постављање изложбе, 124.
160. Изложбени простор Музеја Крајине, постављање изложбе, 124.
161. Фигура човјека (концепт бијега), размјер 1:8, 125.
162. Фигура човјека (концепт бијега), размјер 1:12, 126.
163. Фигура човјека (концепт бијега), размјер 1:12, 126.
164. Фигура човјека (концепт бијега), размјер 1:12 (лијево), 126.
165. Фигура човјека (концепт бијега), у природној величини (десно), 126.
166. Фигура човјека (концепт бијега), у природној величини, 137.
167. Кутија број 1, 128.
168. Кутија број 1, 128.
169. Кутија број 1: поређење величине у односу на руку, 129.
170. Кутија број 2, 130.
171. Кутија број 2, 130.
172. Кутија број 3, 131.
173. Кутија број 4, 132.
174. Кутија број 4, 132.
175. Кутија број 4: поређење величине у односу на руку, 133.
176. Кутија број 4: тестирање пројектора, 133.
177. Кутија број 4: скривена позиција пројектора, 133.
178. Кутија број 5 у изложбеном простору (лијево) и поглед кроз шпијунку (десно), 134.
179. Кутија број 5 у изложбеном простору (лијево) и поглед кроз шпијунку (десно), 134.
180. Кутија број 5: видео рад *Путовање*, 135.
181. Кутија број 5: видео рад *Путовање*, 135.
182. Гледалац посматра кроз шпијунку на Кутији број 5 (отварање изложбе), 136.
183. Кутија број 6, 137.
184. Кутија број 6, 137.
185. Кутија број 6, 138,
186. Кутија број 6, 138.
187. Кадар из видео рада *Чекање*, 139.
188. Кутија број 2 (два кадра): може се примјетити промјена положаја фигура, 140.
189. Кутија број 2 (два кадра): може се примјетити промјена положаја фигура, 140.
190. Кориштење технике *green-screen chroma key*, 141.
191. Кориштење технике *green-screen chroma key*, 141.
192. Дисплеј на којем је репродукован видео рад *Чекање*, у просторији са Кутијама - диорамама, 142.
193. Дисплеј на којем је репродукован видео рад *Чекање*, у просторији са Кутијама - диорамама, 142.
194. Везена крпа у кабинету фотографије (зграда Ректората Универзитета уметности у Београду), 144.

Биографија

Владимир Влачина (1967, Приједор), основне студије завршио 2005. године на Академији умјетности у Бањој Луци, на одсјеку за Графику у класи професора Бранка Миљуша, гдје је и магистрирао Графику 2013. године у класи професора Зорана Бановића, на истој Академији. Црта, слика, бави се традиционалном и дигиталном графиком и карикатуром.

У Позоришту Приједор ради од 1993. године, а последњих петнаест година је запослен на мјесту сценографа. Уз повремени сликарски и вајарски рад на сцени, дизајнира свјетло, бави се фотографијом, костимографијом, графичким дизајном. За своје потребе практикује дигиталну анимацију, обраду (и монтажу) звука и видео записа. Као графички дизајнер сарађивао са Народним позориштем Републике Српске у Бањој Луци и Архивом Републике Српске. Карикатуре су му објављиване у часописима у Бањој Луци и Приједору. Учествовао на међународним изложбама графике, фотографије, позоришног плаката. Добитник награде за најбољу сценографију на Фестивалу БиХ драме, 2017. у Јајцу. Живи у Бањалуци.

Изложбе:

6. *Vijenale kazališnog plakata u Varaždinu*, Вараждин 2019.
2. *Међународно бијенале радова на папиру*, Приједор 2018.
- Магистарска изложба графика *Рашинима у част*, Приједор, 2013.
13. *izložba pozorišnog plakata i grafičkog oblikovanja*, Стеријино Позорје, Нови Сад, 2010
- Изложба приједорских сликара*, Приједор, 2009.
12. *Międzynarodowe Triennale Male Formy Grafiki Polska - Łódź'05. Miejska Galeria Sztuki w Łodzi*, Лођ, Пољска, 2005.
- Мала графика*, Графички колектив, Београд, 2004.
2. награда, Конкурс ликовних радова БиХ, Бања Лука, 1981.
2. награда *Salenitska paleta*, Конкурс ликовних радова СФРЈ, Церкље, Словенија, 1981.
1. награда *Salenitska paleta*, Конкурс ликовних радова СФРЈ, Београд, 1980.

Сарадња са Народним позориштем Републике Српске, Бања Лука:

Ревизор, графички дизајн, 2011.

Господин Фока, фотографија, графички дизајн, 2011.
Путујуће позориште Шопаловић, графички дизајн, 2011.
Одумирање међеда, графички дизајн, 2011.
Је ли било кнежевине вечере, графички дизајн, 2008.
Госпођа министарка, фотографија, графички дизајн, 2008.
Ко се боји Вирџиније Вулф, фотографија, графички дизајн, 2006.

Сарадња са Студентским позориштем, Бања Лука:

Мушица, графички дизајн, 2011.
Ја или неко други, графички дизајн, 2011.
Човјек који се смијао, графички дизајн, 2011.

Позориште Приједор:

Кућа на брду, сценографија, фотографија, графички дизајн, 2022.
Црвенкапа, графички дизајн, фотографија, 2022.
Ковид-љубав, сценографија, графички дизајн, 2021.
15. међународни фестивал позоришта “Златна вила”, графички дизајн, 2020.
14. међународни фестивал позоришта “Златна вила”, графички дизајн, 2019.
Није човјек ко не умре, сценографија, графички дизајн, дизајн свјетла, 2019.
Шовинистичка фарса, сценографија, графички дизајн, 2019.
Покондирена тиква, сценографија, фотографија, графички дизајн, 2019.
Филм је готов Ctrl – Alt - Del, сценографија, графички дизајн, 2018.
Необично вече, сценографија, фотографија, графички дизајн, 2018.
Љубав и још неке ствари, сценографија, фотографија, графички дизајн, 2018.
Колубарска битка, сценографија, фотографија, графички дизајн, 2018.
Дјед мраз на метли, сценографија, графички дизајн, костимографија, 2018.
Самоубица, сценографија, графички дизајн, 2017.
Све о женама, сценографија, графички дизајн, дизајн свјетла, костимографија, 2017.
Сабирни центар, графички дизајн, 2017.
Лажа и паралажа, сценографија, графички дизајн, костимографија, 2017.
На великом одмору, Драмски студио, сценографија, графички дизајн, 2016.
400 година од смрти Шекспира, сценографија, графички дизајн, 2016.
Бунар, сценографија, графички дизајн, дизајн свјетла, 2016.

Женидба, сценографија, графички дизајн, дизајн свјетла, 2016.
Рабулизам, сценографија, графички дизајн, 2015.
Генерација без кости, графички дизајн, 2015.
Хотел 1948, сценографија, графички дизајн, 2015.
Аудиција, Драмски студио, графички дизајн, 2015.
Црвенкапа у земљи Дједа Мраза, сценографија, маске, графички дизајн, дизајн свјетла, 2015.
Феничанке - материјали, графички дизајн, 2014.
Прекиди, графички дизајн, 2014.
Хелверова ноћ, графички дизајн, 2013.
Ничији син, графички дизајн, 2013.
Намћор, графички дизајн, 2013.
Драга Јелена Сергејевна, графички дизајн, 2013.
60 година Позоришта Приједор, графички дизајн, 2013.
Дјед Мраз Дјечије републике, сценографија, графички дизајн, дизајн свјетла, 2013.
Халдол депо, Драмски студио „Живко Десница“, графички дизајн, 2012.
Квартет, графички дизајн, 2012.
Дјелидба, сценографија, графички дизајн, 2012.
Подвала, сценографија, графички дизајн, дизајн свјетла, 2012.
Опита болница, Драмски студио „Живко Десница“, графички дизајн, 2011.
Хот лајн, сценографија, графички дизајн, 2011.
Петкутин и Калина, Play Ravich, графички дизајн, 2011.
Лари Томпсон, сценографија, графички дизајн, 2011.
Клопка за Дједа Мраза, сценографија, графички дизајн, дизајн свјетла, 2011.
Иза маске, Драмски студио „Живко Десница“, графички дизајн, 2010.
Лимунација, сценографија, графички дизајн, 2010.
Херој нације, сценографија, графички дизајн, 2010.
Ловчева кћи, Драмски студио „Живко Десница“, графички дизајн, 2009.
Шта је собар видео, сценографија, графички дизајн, дизајн свјетла, 2009.
Народни посланик, сценографија, графички дизајн, 2009.
Гробница за Бориса Давидовича, графички дизајн, 2009.
Каролина Нојбер, графички дизајн, 2008.
Разбојници и размажена кнегињица, сценографија, графички дизајн, дизајн свјетла, 2008.
Злочин и казна, графички дизајн, 2008.

Чисто врело љубави, сценографија, графички дизајн, 2007.
Дрвени тањир, сценографија, графички дизајн, дизајн свјетла, 2007.
Лаки комад, сценографија, графички дизајн, 2007.
Царев паж, сценографија, графички дизајн, костимографија, 2006.
Урнебесна трагедија, графички дизајн, 2006.
На чијој страни, графички дизајн, дизајн свјетла, 2006.
Хадерсфилд, сценографија, графички дизајн, 2006.
Робинзон учи плесати, графички дизајн, 2006.
Соко зове орла, сценографија, графички дизајн, дизајн свјетла, 2005.
Мушица, графички дизајн, 2005.
Сурогат 2001, сценографија, графички дизајн, дизајн свјетла, 2005.
Чекајући Годоа, графички дизајн, 2004.
Галеб, Павиљон 6, графички дизајн, 2003.
Дугоња, Трбоња и Видоња, графички дизајн, дизајн свјетла, 2003.
Дум - дум, графички дизајн, дизајн свјетла, 2001.
Сироти мали хрчки, графички дизајн, 2001.
Сумњиво лице, графички дизајн, 2001.
Срећна породица, графички дизајн, 2000.
Кома, дизајн свјетла, 2000.
Црвенкапа, оперета, сценографија, костимографија, дизајн свјетла, 2000.
Чудо у Шаргану, дизајн свјетла, обрада звука, 1999.
Сиротице, графички дизајн, 1998.
Власт, графички дизајн, дизајн свјетла, 1996.
Кости '48, Театар "С", графички дизајн, дизајн свјетла, 1996.
Српска драма, дизајн свјетла, сликарски радови, 1995.
Покондирена тиква, графички дизајн, дизајн свјетла, 1994.
Дупло дно, дизајн свјетла, 1993.

Сарадња са Архивом Републике Српске, Бања Лука, графички дизајн:

Бањалука центар Врбаске бановине, 2019.
Бања Врућица, графички дизајн, 2019.
Бања Лука 1918, графички дизајн, 2018.
Из Родине у Бања Луку, графички дизајн, 2018.

65 година Архива Републике Српске 1953-2018, графички дизајн, 2018.
СПЦ и руска емиграција, графички дизајн, 2018.
85 година Банског двора у Бањалуци, 2017.
Бан Светислав Тиса Милосављевић и Бански Двор у Бањалуци, 2017.
Бањалучки љекари у Краљевини Југославији, графички дизајн, 2017.
Хигијенски завод у Бањалуци 1929 - 1945, графички дизајн, 2017.
Даворин Јенко, графички дизајн (плакат), 2017.
25 година Народне Скупштине Републике Српске 1991-2016, графички дизајн, 2016.
Штампа у Босанској Крајини 1906 - 1941, графички дизајн, 2016.
Сто година прве ортопедије у Бањалуци (1915–2015), 2015.
Штампа и штампарије у Бањалуци (до 1941), графички дизајн, 2006.

Симпозијуми и конференције:

Performing agora, International Online Symposium (Royal Birmingham Conservatoire, Theatre Studies of the University of the Peloponnese and Staffordshire University, 2021.
Партиципативне праксе извођачких уметности у дигиталном добу (конференција),
Универзитет уметности у Београду и Универзитет града Бирмингема 2022.

Разно:

Imperio Audiotechnik, графички дизајн (логотип), Беч, 2019.
Фестивал позоришта Златна ВИЛА, графички дизајн (логотип), Приједор, 2019.
Два века карикатуре на просторима Југославије, књига Горана Маравића, стр. 277,
карикатуре, 2019.
14th edition of Prague Quadrennial of Performance Design and Space, *Interdisciplinary Macbeth*,
учесник радионице, Праг, 2019.
Позориште Приједор, графички дизајн (логотип), Приједор, 2018.
Савез аматерских културно ујетничких друштава САКУД, логотип, Бања Лука, 2012.
Одвојено, спојено или са цртицом, књига Милорада Телебака, графички дизајн (корице),
Бања Лука, 2011.
Став, емисија ТВ КЗ, сценографија, 2010.
Манастир Клисина, графички дизајн (логотип), 2010.
Марко Бањац свира југословенске композиторе, Бања Лука, 2010.
Karate klub Shodan, графички дизајн (логотип), 2009.

- Епархија Бихаћко-Петровачка*, веб дизајн, 2009.
- Сваштара (годишњи роковник)*, Вања Лука College ВЛС, графички дизајн, Бања Лука, 2009.
- Сваштара (годишњи роковник)*, Вања Лука College ВЛС, графички дизајн, Бања Лука, 2008.
- Ожиљак*, филм Тање Мандић, графички дизајн (плакат), Приједор, 2008.
- 6. Европско карате првенство*, графички дизајн, Бања Лука, 2008.
- Бањалучке диве своје граду*, графички дизајн (плакат), Бања Лука, 2008.
- Guitar Fest*, графички дизајн (плакат), Бања Лука, 2007.
- Trinity Quartet*, графички дизајн (плакат), Приједор, 2007.
- Пресјека*, књига Раде Симовића, графички дизајн (корице), Источно Сарајево, 2006.
- Клуб студената електротехнике КСЕТ*, графички дизајн (маскота), 1988.
- Сусрет студената електротехнике Југославије СУСЕЈ*, графички дизајн (маскота), 1987.

**Изјава о истовјетности штампане и електронске верзије докторске дисертације /
докторског умјетничког пројекта**

Име и презиме аутора: Владимир Влачина

Број индекса: А1/19

Докторски студијски програм **докторске умјетничке студије**

Наслов докторске дисертације / докторског умјетничког пројекта

„Мрачна соба / Camera obscura M21”

Ментор: др ум. Александар Дунђеровић

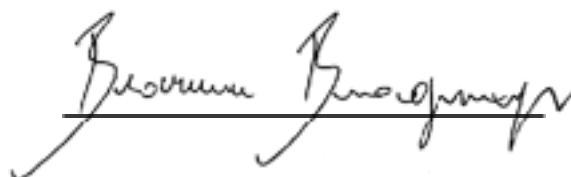
Потписани (име и презиме аутора) **Владимир Влачина**

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског умјетничког пројекта истовјетна 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 умјетности, као што су име и презиме, година и мјесто рођења и датум одбране рада.

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

Потпис докторанта

Handwritten signature of Vladimir Vlacin in black ink, written over a horizontal line.

У Београду, 2023.

Изјава о ауторству

Потписан: **Владимир Влачина**

Број индекса: **01/19**

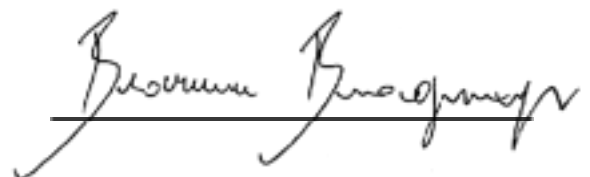
Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски умјетнички пројекат под насловом

„Мрачна соба / Camera obscura M21”

- резултат сопственог истраживачког / умјетничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски умјетнички пројекат у цјелини ни у дијеловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени,
- да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанта

Handwritten signature of Vladimir Vlacin in black ink, written over a horizontal line.

У Београду, 2023.

