

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије
Вишемедијска уметност

Докторски уметнички пројекат:

ЈОШ ЈЕДАН ПРОЗОР У БАЗЕНУ
ПРОШИРЕНА ВИДЕО ИНСТАЛАЦИЈА

аутор:

Милорад Ђокић

ментор:

др Александра Дулић, ванредни професор

Београд, јун 2017.

САДРЖАЈ:

АПСТРАКТ.....	3	АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА.....	91
УВОД.....	6	ПРИКАЗИ КОНЦЕПАТА У ОКВИРУ ПРОЈЕКТА.....	93
ПОЕТИЧКИ И ТЕОРИЈСКИ ОКВИР.....	14	АНАЛИЗА НАРАТИВА И ФУНКЦИЈА АНТИНОМИЈА.....	97
ПОЈАМ ПРОШИРЕНЕ ВИДЕО ИНСТАЛАЦИЈЕ.....	16	ИНТЕРМЕДИЈСКИ АСПЕКТИ И СТРУКТУРЕ.....	107
ОНТОЛОШКЕ ПРЕТПОСТАВКЕ / ИДЕЈА СЛОБОДЕ.....	19	КОМПАРАТИВНА ЕСТЕТИЧКА И СЕМИОТИЧКА РАЗМАТРАЊА.....	114
МЕТАФОРА БАЗЕНА / АНДРЕЈ ТАРКОВСКИ И ДЕЈВИД ХОКНИ.....	31	АМБИЈЕНТАЛНИ КОНТЕКСТ ДЕЛА.....	134
ФЕНОМЕНОЛОГИЈА ТЕЛА / БИЛ ВАЈОЛА И ПАОЛО СОРЕТИНО.....	43	ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА.....	147
ДУХОВНИ СМИСАО МУЗИКЕ Ј.С. БАХА У ПОЕТИЦИ ДЕЛА.....	51	БИБЛИОГРАФИЈА И ВЕБОГРАФИЈА.....	154
ПРЕОБЛИКОВАЊЕ ПОСТОЈЕЋЕГ / КОНТЕКСТ ИЗМЕШТАЊА.....	57	ПРИЛОЗИ.....	161
МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА.....	63	БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ О АУТОРУ.....	163
ПРИСТУПИ, ГЕНЕЗА И ПОСТУПЦИ УМЕТНИЧКОГ РАДА.....	65		
ИНТЕГРИСАНЕ ФОТОГРАФИЈЕ / СИМУЛТАНО ВИЂЕЊЕ.....	75		
ВИШЕМЕДИЈСКО КОМПЛЕТИРАЊЕ ДЕЛА.....	81		

АПСТРАКТ

Докторски уметнички пројекат *Још један прозор у базену* представља, као проширена видео инсталација, вишемедијско дело које се тематски смешта у област питања о слободи, основном проблему људске егзистенције и једној од најзначајнијих тема свеколиког уметничког стваралаштва. У складу са тим, докторски рад, као интердисциплинарна студија, инкорпорира у себе теоријске расправе о слободи и испитује овај проблем кроз више уметничких пракси: фотографију, видео инсталацију, музику, амбијенталну уметност, реферишући на конкретна дела модерне уметничке праксе која обрађују тему слободе, проналазећи сопствени оригинални поетски израз.

Као кохерентан, вишеслојно-наративан рад, *Још један прозор у базену* конципиран је антиномијски, кроз односе супротстављених елемената, при чему користи базен као централни мотив и метафору ограничења људске слободе и кретања, посредством симболике тела, посебно се усредсређујући на феномен онеобичавања, у дослуху са проблемом трансценденције, а тематизујући, заправо, могућност превладавања огољене и сирове, непосредно дате егзистенцијалне фактичности, задате инхерентном људском потребом за досезањем вечности и савршенства. У том смислу, овај пројекат представља покушај бављења крајностима људске природе и њиховом колизијом, фокусирајући се на појам зла и неслободе, с једне, као и превазилажење ограничења и могућност досезања слободе са друге стране.

Као дело амбијенталног интимистичког карактера, може се представити кроз више аспеката просторне, интерактивне и отворене форме. Постављено у специфичан медијски простор визуелно-покретног и аудитивно-перциптивног призора, симултаности догађања кроз форму интегрисаних видео и звучних слика, користи постмодернистичка средства фрагментације, деконструкције, реинтерпретације, као и трансформације постојећег у нови медијски и концептуални простор.

Кључне речи: *прозор; базен; онтологија; проширена видео инсталација; слобода; ограничење; антиномија; амбијентално дело; тело; онеобичење; трансценденција; савршенство*

Abstract:

Doctoral art project *Another Window in the pool* represents as an expanded video installation as poly-media work of art which thematically places in the area questions of freedom, the basic problem of human existence and one of the most important themes of all artistic creativity. Accordingly, the dissertation as an interdisciplinary study incorporates the theoretical discussions about freedom and undertakes a creative research of the topic using multiple artistic techniques (photography, video installations, music, ambience). The work makes reference to some specific modern artworks, which put into focus the topic of freedom and find their authentic poetic response to this problem.

Another Window in the pool as a coherent, multilayered narrative art work conceived as a relationship of opposing elements, using the pool as its central motif and metaphor of limits of human freedom and movement. It is based upon body as a symbol of the phenomenon of estrangement, being in collision to the problem of transcendence. Its subject is, essentially, the question of human ability to overcome the reality of ordinary human needs in order to attain eternity and perfection. In this sense, the project represents an attempt to deal with the extremes of human nature and its ambiguities, focusing on the contrast of the notion of evil, on the one hand, and of the possibility to overcome the constraints towards freedom, on the other hand.

As an ambient work this project is very intimate. It may be presented by means of various spatial, interactive and open forms. The final multimedia installation is meant to be posted in the form of video and audio files integrated into a specific multimedia architecture, that includes simultaneous visually moving and auditory perceptive contents. Its aesthetics is based upon postmodern theory and art and the ideas of fragmentation, deconstruction, re-interpretation, conceptual art, and space transformation by means of new media.

Keywords: *window; pool; ontology; expanded video installation; freedom; limit; ambiguity; ambient work; body; estrangement; transcendence; perfection*

Докторски уметнички пројекат *Још један прозор у базену*, као истраживачки и вишемедијски рад, проблематизује феномен слободе и њене негације, као једне од свеколиких тема савремене уметничке праксе, у настојању да се на иновативан и оригиналан начин идеја визуелизује кроз фото и видео форму као основни и најзаступљенији медиј. Рад укључује испитивање ограничења слободе у контексту специфичног окружења као и њеног постављања у концептуални оквир проширене видео инсталације кроз коју се реализује и оправдава тема пројекта. У том смислу, *Још један прозор у базену*, као интердисциплинарна студија, повезује филозофско-теоријске расправе о слободи, са третирањем ове теме у уметничким дисциплинама као што су фото и видео инсталација, компјутерска и дигитална уметност, амбијентална уметност, музика. Овај пројекат непосредно реферише на мањи број аудио-визуелних дела одабраних уметника, учињених предметом компаративно-естетичких разматрања у раду који је пред нама, проналазећи при том, сопствени оригинални израз у новим интермедијским структурама.

У нашем настојању да се бавимо питањем слободе у филозофији и уметности, није реч о илустрацији теоријске, филозофске или идеолошке тезе, већ пре о сучељавању са питањем слободе као суштинске, одлучујуће могућности човекове егзистенције. Само личност, стојећи пред лицем Другога, може искусити (не)могућност (као прави смисао и тежину питања) слободе, или одговорности, или заједнице, љубави, стваралаштва – битних догађања слободе.¹ Питање ове се појављује тамо где се догађа додиривање трансценденције овога света и века, као “ек-систенција у чистину истине бивствовања”² (саму наднебеску светлост). Сваки други концептуални и онтичко-космолошки³ оквир се, у односу на тему слободе, па дакле и уметности, појављује као Прокрустова постеља⁴

¹ Г. В. Флоровски, 1997: Лик Божији у човеку треба тражити на оној страни човековог битија по којој се он разликује од природе, тј. у његовој „разумној страни“, у уму (νοῦς). (...) Тако се онтолошки мотив преплиће са етичким: лик Божији је динамички фактор који допушта увећање и умањење, који поседује мању или већу сличност и пуноту. (...) У извесном смислу, бити лик Божији значи живети у Богу, имати могућност и почетак тог живота, „могућност да се буде леп“... Та могућност изражава се у одређеним својствима човековог битија. Пре свега – у слободи... Слобода је неопходан услов врлине „јер врлина је нешто непринудно и добровољно, врлина не може бити плод принуде и насиља“. Са друге стране, изван слободе нема разума, - „словесна и разумна природа, ако је престала да делује слободно, истовремено тиме губи и дар разумности“, тј. дар разликовања и просуђивања. (...) Са слободом је у човеку повезана његова тежња ка добру, другим речима – љубав. (стр. 245-7)

² М. Хајдегер, 2003: (Видети: *Писмо о хуманизму / Писмо Жану Бофреу*)

³ Оно по чему неко биће јесте, назива се онтичким разлогом бивствовања (онтичким – тј. независно од човековог мишљења). Тај разлог може бити спољашњи уколико разлог свога бивствовања има у бићу од себе различитом, у неком узроку; оно у бићу самом што је онтички разлог бивствовања њега самога називамо унутарњи онтички разлог бивствовања. (...) Појам космолошки припада космологији, односећи се на космолошка разматрања (човека, света, Бога), разматрања о

и за људско биће и за његов телесни битак и идентитет. То би било једно, ма колико фатално заводљиво, уз горко отрежњење, идеолошко, тесно скројено одело, саткано од (трулежне) “кожне хаљине”⁵, као крајњег усуда наше егзистенције. Слобода је тек тамо где се трансцендира коначни карактер ове.

Вишемедијска уметност као начин изражавања подразумева и инкорпорира у себи разноврсне видове уметности и повезивања два или више медија, у опсегу од пуке истовремености, до стапања у јединствену целину у виду објекта, инсталације и секвенцијалности, са извођачима или без њих. Докторски уметнички пројекат *Још један прозор у базену*, као фото и видео инсталација која укључује и музички и амбијентални аспект, бави се односом интерпретације и рецепције уметничког дела код посматрача, и перцепције истог у пољу галеријског простора. Друга, легитимна тема је истраживање естетских полазишта која су условила реализацију истог у контексту интимистичког посвећеног амбијента. С обзиром да је овде по среди синтезијски визуелно-звучни рад проширеног медијског оквира, његов циљ је да се истраживачки план процеса усредсреди на могућности вишемедијског стварања, с једне стране, као и испитивање његових специфичности у савременој ери, са друге. У данашњој ери, после постмодерне, јасно доминирају дигитални медији и њихово међусобно тотално интегрисање. Тежња за остварењем оригиналне уметничке структуре, као и преклапање неколико медијских линија, устројава један сасвим нови поглед на доживљај искуства слободе у уметничкој пракси. У знаку новине је и представљање истог уметничког процеса у свим његовим аспектима. То се односи посебно на уодношавања дигиталног мултимедија са дигиталном фотографском сликом.

Као интердисциплинарни рад који залази у сфере уметности, трансценденталне филозофије, теологије, егзистенцијализма, филмологије и естетике, базира се на онтолошким димензијама дела, као и естетичким претпоставкама савременог уметничког

васиони као уређеној целини и општим законима који у њој владају; космолошки доказ о постојању бога, теолошки на основу чињенице што постоји васиона закључује се да мора постојати и први узрок васионе, нешто безузрочно, безусловно, апсолутно.

⁴ Фраза која се употребљава када се нешто силом покушава укалупити у неодговарајуће оквире или да означи праву меру (ни више ни мање). (...) Кад човек, ослањајући се само на своју мисао, почне стварност око себе безобзирно да скраћује, сасеца, укалупљује да буде примерена само њему, не обзирући се на целину, или кад чињенице навлачи, истеже да одговарају само њему, његовим мерилима и погледима, тада у њему оживи Прокруст. А кад то поприми екстремне размере и човек постане мера свега постојећег, мера свих ствари у најлошијем смислу тог израза, он губи сваки однос са збиљом те и сам постаје прогнаник и странац у свету. (извор: М. Ћогић, 2011)

⁵ Библија, Прва књига Мојсијева гл.3.21

стваралаштва, постављајући пред реципијента симултаност догађања кроз форму интегрисаних видео и звучних слика. У методолошком смислу, примењује постмодернистичка средства фрагментације, деконструкције, фракталности, реинтерпретације, као и трансформације постојећег у нови медијски и концептуални простор.

Изводећи писани рад као истраживачко-методолошки продукт, аутор исти организује у три основне целине: *Поетички и теоријски оквир*, *Методолошка разматрања* и *Анализа практичног рада*. У њима се разматрају како општи, идејни и духовни, тако и поетички, тематско-референцијални оквир и компаративно-историјски контекст рада, као и претпоставке његовог настанка, поступак реализације и структурна својства. Посебно је наглашен његов синтезијско-интегративни медијско-формални карактер концептуалног уметничког дела.

Поетички и теоријски оквир аутор структурише у шест потпоглавља: 1) *Појам проширене видео инсталације*, 2) *Онтолошке претпоставке / Идеја слободe*, 3) *Метафора базена / Андреј Тарковски и Дејвид Хокни*, 4) *Тело као феномен / Бил Вајола и Паоло Сорентино*, 5) *Духовни смисао Ј.С.Баха у поетици дела* и 6) *Преобликовање постојећег / контекст измештања*. Поетику Још једног прозора у базену, базира на феномену слободe, и питању о њеном смислу у онтолошкој равни, увођењем метафоре базена и функције прозора (екрана), као елемената уметничког преиспитивања у пољу визуелне уметничке праксе. У складу са тим, употребљава проширену видео инсталацију као медиј истраживања, али и преиспитивања функције и дејства медија на посматрача, уводећи видео пројекцију, музику, фото и видео инсталацију у амбијентални концепт излагачког простора. Базен као свеприсутни феномен, кроз изражени елемент воде, али и тела у води као бића/свести, поставља пред публику питање ограничења људске слободe, тражећи је у „још једном прозору у базену“ који открива смисао у превазилажењу истог и трансценденцији као крајњем циљу и досезању. У настајању основних поетичких размишљања, а у трагању за духовним идеалом слободe, транспонованим у савремени визуелни језик, аутор се бави поетичким ставовима једног од најзначајнијих филмских уметника XX века, Андреја Тарковског (Андрей Арсеньевич Тарковский) и његовим фундаменталним писаним трактатом *Вајање у времену*. У теоријском смислу, рад поставља питања о границама људског тела и његовог смисла, кроз савремену студију *Филозофија тела* англо-америчког и руског литерарног теоретичара и филозофа Михаила Епштајна (Mikhail Naumovich Epstein), *Метафизику тела* грчког православног филозофа и теолога, Христа

Јанараса (Χρήστος Γιανναράς), дело *Тело и душа у визионарском искуству*, немачког протестантског теолога Ернста Бенца (Ernst Wilhelm Benz), *Филозофска истраживања о суштини људске слободе*, представника филозофије немачког идеализма, Фридриха Шелинга (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling) и *Искуство слободе*, савременог француског филозофа Жан-Лик Нансија (Jean-Luc Nancy), демонстрирајући истраживачко-феноменолошки приступ, како теми уметничког пројекта, тако и читавој симболичкој и мотивској преокупацији. *Још један прозор у базену* налаже анализу антиномија кроз основне елементе – симболе у уодношавању визуелно-звучних целина, кроз систем нарушавања форми (њиховог савршенства), ради предочавања несавршености природе и постојања, иманентних човековом бићу, али и искуства слободе, која свој смисао проналази изван световног и пуког историјског оквира – у духовној егзистенцији узвишеног и вечног. У том контексту, аутор у поетски оквир рада, реализујући медијску синтезу, уводи музичко дело Јохана Себастијана Баха, алт арију *Господе помилуј* (*Erbarme dich, mein Gott*) из *Пасије по Мамеју*, у новом, деконструисаном облику. Процесорима за модулисање и дисторзију звука постигнути су ефекти нарушене форме музичке композиције. Тамо где је на делу узвишена и виртуелно савршена хармонија, остварено је (произведено), тиме учињено чујним, оштећење, нарушеност, кроз деформацију. Ова метафора, у контексту уметничког пројекта о коме је овде реч, функционише на онтолошкој равни, пошто контрапунктира симболизацији слободе/ослобођења, у духовном смислу (синестезијски однос: функција метафоре светлости). Трансформативни потенцијал постмодернистичког приступа се читује и у транспозицији наслова класичног музичког „хита“ чувеног рок бенда Пинк Флојд, *Another brick in the wall*, у наслов уметничког пројекта - *Another window in the pool* – *Још један прозор у базену*. У интердисциплинарном смислу, у повезивању више уметничких сазнања, кроз начела извесних наслеђених поетских традиција, аутор поставља исте у нови језички, ликовни и вишемедијски израз, синкретичког и постмодернистичког карактера. Ово постиже вишеслојним конотацијама, имплементираним садржајима, реинтерпретативним формама, интегрисаним и фрагментарним наративима.

У оквиру **Методолошких разматрања** која су структурисана у три потпоглавља: 1) *Приступи, генеза и поступци уметничког рада*, 2) *Интегрисане фотографије / симултано виђење* и 3) *Вишемедијско комплетирање дела*, аутор описује целокупан поступак, колико је то могуће, конципирања рада, делимичну генезу кроз духовни, интелектуални и естетски background, поступак

структурисања и структурног релационисања пројекта, његове реализације и метатекстуалне аутоинтерпретације. Реализација пројекта је приказана у више фаза које обухватају: припремне радове, непосредан стваралачко-технолошки поступак и извођење пројекта као вишемедијског дела у институцијама за јавну презентацију. У првом делу методолошког оквира, биће предочена полазишта, мотиви и прикупљени визуелно-звучни материјал који улази у садржај пројекта. Кроз примену визуелно-антрополошких метода уочавања, документиовања и класификовања, на основу којих аутор даље спроводи обраду података, хибридном методом интегрисања више уметничких и теоријских сазнања, усклађује преузете наративе у композитно-структуралну и концепцијско-поетску схему. У циљу остваривања оригиналног дела као интердисциплинарног резултата на пољу савремене уметничке праксе, радећи на више уметничких медија (фотографија, филм, видео-арт, музика), методично и систематски приступа наративним везама и начину на који се оне имплементују и комуницирају у концептуалном језику савременог мултимедијалног дела. Вишеструким извођачким поступцима у материјалним, просторним, софтверским и другим условима рада, у процесима манипулације, трансформације и интегрисања фотографије, видео-слике и звука, аутор примењује бројне методе, користећи технике ликовне, филмске, видео и компјутерске (дигиталне) уметности. Њима постиже одговарајућа визуелна решења, као и остваривање логичко-дијалектичке повезаности у симболичким и тематским целинама, као што су базен, људско тело, вода, рефлексивна светлости, зид, затворен и отворен простор, врт, небо и друго. Посебна тема је вишемедијско комплетирање дела, интегрисањем визуелних и звучних медијских линија, и њиховим контрапунктирањем, спроведено у реализацији проширене видео инсталације - видео пројекције и фото (видео) објеката.

Анализом практичног рада, која се састоји од пет целина: 1) *Прикази концепата у оквиру пројекта*, 2) *Анализа наратива и функција антиномија*, 3) *Интермедијски аспекти и структуре*, 4) *Компаративна естетичка и семиотичка разматрања* и 5) *Амбијентални контекст дела*, аутор представља резултат уметничко-истраживачког рада, кроз детаљна теоријска разматрања постигнутог, уласком у сегментарне и структуралне, мотивско-тематске, формалне, стилске, идејне и медијске карактеристике *Још једног прозора у базену*. Посебну пажњу посвећује анализи наратива кроз семиолошка, језичка и дијалектичка сагледавања, посвећујући посебну пажњу функцији антиномија иманентних како формалној, тако и концептуалној структури дела. Разматрајући визуелна и значењска својства форми и садржаја у оквиру анализе, аутор излаже и звучне медијске карактеристике, укључујући

интегрисану музичку композицију, ауторски концептуално постављену у амбијентални контекст, успостављајући интермедијске кореспонденције са визуелним вишеслојним наративима и трагајући за конкретним визибилитетом дела. Настојећи да покаже генетске и структуралне везе (рађање своје поетике, али и контекстуално-дијалогску *Другост* иманентну бићу свога вишемедијског рада) са поетиком референтних аутора сродних преокупација, као што су, у филму – Андреј Тарковски и Паоло Сорентино (Paolo Sorrentino), сликарству – Дејвид Хокни (David Hockney) и видео сфери – Бил Вајола (Bill Viola), у једном облику комуникативне естетике, предочава одређена поетска, мисаона и структурална начела која следе ови аутори. Овим се заправо приказује начин на који *Још један прозор у базену* доводи нека већ постављена или наговештена питања у нови медијски језик и метатекстуални (концептуални) контекст. Амбијенталним карактером проширене видео инсталације, аутор указује на низ аспеката дела као просторне, интерактивне и отворене форме, у контакту с реципијентом, осветљавајући најзначајније карактеристике интеркултурног амбијенталног контекста. Дело се тако ситуира у специфични медијски простор визуелног и аудио-перцептивног призора који сакрива смисао и чува тајну, али се и отвара разумевању истине као нескривености, управо у интерпретацији затвореног, интимистичког и посвећеног амбијента базена као метафоре.

Као допринос интермедијалном уметничком деловању, успостављањем дијалога између традиционалних и савремених, стилских, формалних, језичко-структуралних и других формација, каквима припадају већ поменути аутори (притом потврђујући своју ауторску јединственост, непоновљивост и узорност), уметник пред реципијента поставља слојевито, остварено бројним вишенаративним интермедијским кореспонденцијама, интегрално дело. Синтезијски, остварује амбијент уметничког дела који постаје један облик просторне визуелне поезије, синкретичка форма у којој свеукупни наративни склопови и међумедијске структуре поседују карактер успињања, одражавајући контекст измештања, иницијације, уплива, градације, преображаја. Обраћајући се тоталном сензорију посматрача, *Још један прозор у базену* настоји да оствари и тотални карактер уметничког дела, покрећући свим упосленим медијским структурама разноврсне когнитивне процесе, укључујући, поред основног визуелног и музичког аспекта, и простор, кинетику, светлост, драмску сцену, жамор и шум, што доприноси пуноћи израза идеје, осећања живота и уметникових интелектуалних и духовних запитаности.

Изборивши се за моћ уметничког, резултат ауторових настојања интегрише у себи могућност новог сагледавања свагдашњих питања и осећања (теме), као и допринос разумевању суштине проблема који доминирају савременом цивилизацијом. Претварајући урбани амбијент галерије у мистификовани простор виртуелног догађања, кроз више медијских кореспонденција и „дијалектиком“ фракталности односа између фото, видео и звучних садржаја, синтетишући супротности наратива у складну целину, поље базена као прозор у надразумно, добија ново читање, као место екрана у коме простор слике израста у нову парадигму. Базен као артифицијелно окружење, скровито место у које се урања, представљен је као симулација могућег ослобођења од тираније света обремененог вишком суштински несврхисходних, сужавајућих и лишавајућих условљености и датости, које функционишу као присилно-репресивни механизми, а мањком (разумевања) *смисла* и *истине* бивствујућег, тј. мањком љубави. Као такав, реконтекстуализује се у духовни простор, из кога се израња у *искуство слободе*, а ово доживљава као врхунски израз љубави, у смислу потврђивања бића Другога. Начин на који се базен (обездуховљени простор) преображава у сакрални простор пун тајних значења и симбола, представља поље могућности за једну интерпретацију оригиналног уметничког доприноса. Тиме пројекат постаје иронијска одступница од отуђења савременог човека. Симболи базена и врта, представљени као скровито место могуће катарзе, постају егзистенцијално уточиште и место сједињења, огледања и хармоније. Овим новим контекстом аутор презентује чин деконструкције како би образовао истински полифону аудио-визуелну структуру, остварујући у више градацијских нивоа интермедијалну вишенаративну интервенцију.

Уметност поседује вредност по себи, самим тим што остварује простор слободе. Уметник је слободан када ствара, а дело остаје производ слободе уметничког стваралаштва и самим тим измиче идеологији, моћи и репресији сваке врсте, па и насиљу наших оцена и судова. У складу са тим, и остварење *Још једног прозора у базену*, као отворене, комуникативне форме, контемплативног карактера, слободу поставља у средиште уметничког интересовања.

У овом поглављу биће представљена поетска грађа дела базирана на феномену слободе као искуству и смислу у онтолошкој равни кроз метафору базена и функцију прозора као елемента уметничког преиспитивања у пољу визуелне уметничке праксе. Као савремени вид вокације, уметник употребљава проширену видео инсталацију као медиј истраживања али и преиспитивања функције и дејства медија на посматрача, уводећи видео пројекцију, музику, фото и видео инсталацију у амбијентални концепт излагачког простора. Базен као свеprisутни феномен кроз изражени елемент воде, али и тела у води као бића, поставља пред публику питање ограничења људске слободе, тражећи је у „joш једном прозору у базену“ који открива смисао у превазилажењу истог и трансценденцији као крајњем циљу и досезању. У онтолошком смислу, рад се базира се на поетичким ставовима једног од најзначајнијих филмских уметника XX века Андреја Тарковског и његовом фундаменталном трактату „Вајање у времену“, у трагању за духовним идеалом слободе, транспонованим у савремени визуелни језик. У теоријском смислу, поставља питања о телу као граничном појму људског постојања, како кроз савремену студију „Филозофија тела“, англо-америчког и руског литерарног теоретичара Михаила Епитајна, тако и „Метафизику тела“ грчког теолога Христа Јанараса, „Тело и душа у визионарском искуству“, немачког протестантског теолога Ернста Бенца, „Филозофска истраживања о суштини људске слободе“, представника филозофије немачког идеализма, Фридриха Шелинга и „Искуство слободе“ савременог француског филозофа Жан-Лик Нансија. Феноменолошким приступом, аутор се одређује према теми пројекта, као и читавој симболичкој и мотивској преокупацији.

У концептуалном смислу „Joш један прозор у базену“ поставља анализу антиномија кроз основне елементе – симболе у уодношавању визуелно-звучних целина, кроз систем нарушавања форми (њеног савршенства) ради предочавања несавршености природе постојања иманентне човековом бићу, али и ограничености искуства слободе која свој смисао проналази изван оквира материјалног – у духовној егзистенцији (узвишеног). У том контексту аутор у поетски оквир, кроз синтезу медија, уводи музичко дело Јохана Себастијана Баха (Ербарме дих; Пасија по Матеји) у новом, реконструисаном облику нарушене постојеће форме, транспоновано у савремени контекст. Овај принцип примењује измењујући назив музичке композиције „Another brick in the wall“, једне од најпопуларнијих музичких група XX века, Пинк Флојда у нови контекст: „Another window in the pool – Joш један прозор у базену“, као наслов уметничког пројекта. У интердисциплинарном смислу, у повезивању више уметничких сазнања (филм – Андреј Тарковски и Паоло Сорентино, сликарство – Дејвид Хокни и видео-арт – Бил Вајола), кроз начела наслеђених поетских традиција, аутор их поставља у нови језички, ликовни и вишемедијски израз, у карактеру синкретичког и постмодернистичког, вишеслојним конотацијама, имплементираним садржајима, реинтерпретативним формама, интегрисаним и фрагментарним наративима.

Вишемедијски рад *Josh један прозор у базену* дефинише се као поетско уметничко дело у форми проширене видео инсталације која проистиче из употребе вишеструке паралелне пројекције видео слике у испитивању просторно-временских структура. Стварањем виртуелних (сликовних) простора кроз активну игру између гледаоца, видео и аудио записа, аутор настоји да се одређени конвенционални клишеи и медијски оквири превазиђу. Проширени медији (eng. *expanded media*), према теоретичару уметности Мишку Шуваковићу, облици су интермедијалног рада уметника, засновани на проширивању и умножавању својстава појединачног уметничког медија и њему одговарајуће дисциплине која се развија, проширује и прекорачује, различито од мултимедијалног рада у којем долази до синтезе различитих равноправних медија и уметности. (М. Шуваковић, 2011: 595)

Дигитална фотографија и видео слика у савременом окружењу пружају безброј могућности употребе и облика. Манипулисање сликом, и примена исте на пољу уметничко-истраживачке праксе, у *Josh једном прозору у базену*, као синтетизованом делу више медијских јединица покретне и статичне дигиталне слике, резултира појавом фото-инсталације (фото објекта) и видео пројекције као облика проширене видео инсталације.⁶ Овакво просторно уметничко дело (*environmental art*) укључује више конкретних поља и начина пројекције, као и интеракцију публике.

Као дигитални видео арт, *Josh један прозор у базену* заснива се на истраживању семантичких и паранаративних потенцијалности постмодернистичке електронске слике (М. Шуваковић, 2011: 765) као одраза тежњи савременог човека и његовог огледања у свету урбаног, отуђеног и десакрализованог. Пошто је реч о постмодерној видео уметности, поставља се питање савремене слике и њеног контекста, у односу на улогу нових (проширених) медија, као што је компјутерска слика, видео пројекција и виртуелна уметност. Отуда је у раду стављен акценат на онтологију слике (функција прозора-базена), иманентну визуелним медијима попут сликарства, фотографије, филмске уметности и других. Према Предрагу Терзићу, у савременом теоријском оквиру, прозор добија своје ново

⁶ М. Шуваковић, 2011: Видео инсталација је просторни однос предмета и видео система (камера, монитор). Слично видео скулптури, видео инсталација је заснована на суочавању конкретних просторних и виртуелних просторно-временских односа. (стр. 765)

читање – као место екрана, где простор слике/прозора, који се појавио употребом телевизијске слике, дефинитивно мења дотадашњу парадигму. На тај начин, појављује се могућност окретања посматрача од простора у којем се налази и његовог увлачења ка месту које долази с оне стране мембране.⁷ (П. Терзић, 2012: 36)

Пошто је по среди проширени облик видео уметности, за који се везује екранска слика видеа и компјутера који стварају слику виртуелне реалности, имајући у виду да свака слика, фотографија и филмски кадар могу бити виртуелизовани уношењем у компјутер, *Још један прозор у базену*, трансформацијом софтверског записа (компјутерски језик) који се, потом, преводи у слику, звук или текст, остварује се као дело виртуелне стварности.⁸

Оно што у постмодерном смислу доприноси карактеру проширене видео слике јесте вишеслојна пројекција водене површине базена, као централног мотива дела, емитованог на више поља (*прозора*) излагачког простора, претварајући урбани амбијент галерије у интимистички простор виртуелног догађања, кроз више медијских кореспонденција и дијалектику међу појединачним фото, видео и звучним садржајима. У складу са тим, свака емитована слика, било пројектована на површину зида, платна, постављеног објекта или пода, посредством видео пројектора или приказана у виду инсталације компјутерског монитора, у поетско-уметничком контексту, представља *прозор са погледом*.⁹ (А. М. Ђурић, 2001: 7) Према таквом виђењу стварности које подразумева и свест о виђеном, мења се и перцепција слике која постаје интегративно поље симултаног праћења. У таквом оквиру, појединачна видео слика или фото

⁷ П. Терзић, 2012: Поново се јавља ситуација са посматрачевим гледањем иконе и њеног простора одсутности; ситуација која се сама намеће коју је могуће претпоставити односи се на оно препознатљиво, и код иконе и код телевизијског екрана, а то је покушај измештања посматрачевог погледа с оне стране релативног хоризонта. (стр. 36)

⁸ М. Шуваковић, 2011: Виртуелном уметношћу се назива уметност која се изводи електронским симулацијама слике, звука, мириса, додира. У постмодернистичким теоријама симулационизма и технолошких представа, аутори као што су, Жан Бодријар и Пол Вирило, показују да је свака слика виртуелна.(стр. 765)

⁹ А. М. Ђурић, 2001: Сликарство модернизма изнова је освојило позицију у којој уметничка слика није *поглед кроз прозор*, већ *прозор с погледом*. То значи да је уочена и прихваћена разлика између гледања и виђења. Виђење подразумева и свест о виђеном. Изостало је, међутим, теоријско разјашњење начина на који се савремена слика твори истовременим гледањем и виђењем, односно обједињавањем процеса перцепције и рецепције, што су постулати на којима се заснива идеал интегралности. Интегрална слика подразумева дубинску структуру и нови облик као додатне конституенте ликовног језика. Нови облик у сликарству није само фигура са две димензије и перспективном илузијом већ форма која поседује своју менталну просторност. Управо та новоучена пуноћа облика омогућава његову специфичну отвореност, транспарентност за могуће приступе, проходност кроз време, заправо, уметнички живот. (стр. 7)

инсталација медијски нема финалну спознају свеобухватног, већ се дело доживљава и разумева у дејствима проширене слике, у интегрисаним наративима, симултаним појавама и фрагментисаним целинама. Њихови међуодноси са осталим аудио-визуелним пољима указују на нова значења, вишеконтекстуалност, метапозицију, тоталитет.

Идеја о проширеној видео слици у којој реципијент бива активно увучен у су-деловање у игри коју *Josh један прозор у базену* нуди, произлази из Јангбладове (Gene Youngblood)¹⁰ теорије о проширеном екрану (*expanded cinema*) (П. Терзић, 2012: 115) која отвара значајно питање (потребу) новог екрана за нову (проширену) свест. Ово носи са собом одређену тежњу унутар визуелних уметности, да се техничка дигитална слика, пренесе у квалитативно нову естетску раван. Развој савремене технологије на пољу визуелних медија, омогућује слици као медијском средству све активнију улогу у циљу освајања што ширег поља сензоријума код посматрача.

Дејством видео слике у овом пројекту постиже се посебна врста интеракције која своју шансу налази у коегзистенцији рефлексивног доживљаја гледаоца. Њему се у исто време постављају питања, сугеришу и наслућују могући одговори, и паралелно омогућује самоспознајни вишеструки однос између референтних јединица уметничког дела и реципијента. Тако проширена видео инсталација интегрише у себе ново естетско искуство које, настајући из илузије филмске и телевизијске слике, спаја галеријски, интерактивни и кинестетички елемент, успостављајући нове значењске, језичке, визуелно-звучне и друге медијске констелације.

Према теоретичару уметности Мајклу Рашу (Michael Rush), уметничка инсталација налази своје почетке још у ренесансним полиптисима. Окружење уметничког дела, са својим релевантним својствима, постаје део уметности, како физичком презентацијом, тако и свим саставним деловима једног комплексног интегрума. Под утицајем перформанса, уметност видео-инсталације преузима контекст који постаје садржај дела у тренутку када видео-презентација интегрише у себе, као скулптуралне, поједине своје елементе. (М. Rush, 1999: 116-7) Тако проширена видео инсталација садржава и овај интегративни фактор који продубљује перцепцију дела.

¹⁰ Амерички теоретичар медија уметности и цењени научник историје и теорије алтернативног филма. Његова најпознатија књига *Проширени екран (Expanded Cinema)* из 1970, била је прва која је размотрила видео као уметничку форму и његову заслугу на пољу компјутерске и медијске уметности.

Још један прозор у базену, као докторски уметнички рад, узима за предмет проблем искуства слободе и њеног смисла, као одлучујућих за начин и смисао људског постојања. Проблем слободе једна је од основних тема свеколике уметности, док се у савременом уметничком стваралаштву често расправља о њеним ограничењима, чак и на дневно-политичком нивоу. Бавећи се слободом кроз интердисциплинарно уметничко истраживање, аутор позиционира одређена начела и ставове о слободи на конкретним филозофским и уметничко-теоријским позицијама, с циљем приближавања и препознавања референтних вредносних критеријума који су били полазишта на којима је концепција овог пројекта конституисана.

Имајући у виду Мартина Хајдегера,¹¹ тј. његов повратак питању о смислу бића, и сходно томе, онтолошки карактер разумевања суштине уметничког дела, *Још један прозор у базену*, као свој путоказ узима, на интерпретативном нивоу, поетичке ставове и онтологију великог руског редитеља XX века Андреја Тарковског. Према његовом мишљењу, уметност носи у себи чежњу за идеалом, и дужна је да човеку улије наду и веру.¹² Поред своје апологијске улоге, уметност треба да испуни човека осећајем сопственог достојанства. *Она убризава у крв човека, у крв друштва неки реактив отпорности, способност непредавања. Човеку је нужна светлост. Уметност му даје светлост, веру у будућност, перспективу.* (А. Тарковски, 1994: 88)

Разумевајући суштину дела у његовој духовној димензији, полазећи од поетичких премиса Андреја Тарковског, питање искуства слободе у *Још једном прозору у базену* проширено је на питање о самој бити човекове егзистенције. У књизи *Вајање у времену*, у којој Тарковски брани своје поетичке постулате, слобода као појам има посебно место.¹³ По њему, задатак слободе

¹¹ Д. Пејовић, 1972: М. Хајдегер, *Извор уметничког дела*.

¹² А. Тарковски, 1994: Чак и ако свет о коме уметник говори не оставља место за наду, чак и онда, да што је мрачнији свет који настаје на екрану, тим јасније треба осећати идеал положен у основ уметникове творачке концепције, те развојније реципијенту дела откривати могућности излаза нових духовних висина. (стр. 90)

¹³ У некој врсти изгнанства из Совјетског савеза, Тарковски је своја последња два филма снимео у Италији (*Носталгија* – 1983) и Шведској (*Жртвовање* – 1986). Ова два филма аутору су интересантна управо из разлога што је Тарковски „бекством“ у слободу, ван граница тоталитарног комунистичког система, управо био суочен са одвојеношћу од породице (супруга и два сина), отргнут од „тла“ (које је давало посебну „тежину“ и специфичан тон његовим претходним филмовима), парадоксално био стешњен новонасталом ситуацијом која га је јако унутарње раздирала, те је великим делом сигурно и узроковала појави опасне болести и

поставља питање искуства и васпитања. Модеран човек у својој борби за слободу захтева лично ослобођење у смислу права појединца да чини све што пожели. Али то је илузија слободе, и следећи је, према Тарковском, човек се може сударити једино са разочарењем. Потребна је дуга, тешка борба појединца да би ослободио своје духовне снаге. Васпитавање се мора заменити самодисциплином: у супротном човек ће моћи да разуме своју новозадобијену слободу само у смислу обичне потрошње. (А. Тарковски, 1999: 234)

У данашњем времену када је истинска уметност скрајнута, посвећеност са којом Тарковски пише о суштини уметничког стварања, делује утопистички. За њега је уметничка слика „детектор апсолута *sui generis*“. Кроз њу се изражава свест о бескрају, вечности у коначном, духу у материји, уобличеном у безобличном. Уметност за овог генијалног уметника један је од начина да се бесконачност чини опипљивом. Готово религиозна посвећеност светињи уметности чини апологију стваралаштва Тарковског у којој уметност симболизује смисао нашег постојања. „Апсолут је докучив само кроз веру и стваралачки чин (уметник који нема вере је као сликар који је рођен слеп)“, а коначни циљ је приближавање људске јединке Апсолуту, живот у Истини.

Ова, готово мистичка естетика, у случају *Још једног прозора у базену* стоји у вези са концептом обездуховљења савременог човека и његовом очајничком потребом за смислом. Та особеност ове естетике, својеврсни је анахронизам у односу на, добрим делом и у битним цртама, десакрализовану уметност прошлог века. За Тарковског, по његовом најдубљем уверењу, наша цивилизација налази се на странпутици, превасходно стога што материјални развој није праћен човековим духовним уздицањем. Побољшање стандарда и спољашњих услова живота евроамеричког човека прати душевно и духовно атрофирање бића, те је у филмовима Тарковског „ингениозно варирана и осавремењена дијагноза Достојевског посвећена судбини европског нихилизма“. (С. Вучинић, 2007: 8-9)

На трагу ових идеја, као и увида Мартина Хајдегера (једног од ретких заговорника уметности као *себе у дело постављања истине бића*, који преузима и поново поставља Хелдерлиново (Johann Christian Friedrich Hölderlin) питање „чему још увек песници у

преране смрти овог изузетног човека и уметника. *Носталгија и Жртвовање* поседују другачију атмосферу и одвојена су од дотадашњег стваралаштва Тарковског. Поменута остварења представљају мешавину концептуалних, наративних и нових експериментално-синтезијских стремљења редитеља и по тоналитету и карактеру, много мање су кинематографски егзактна и кохерентна остварења од његове руске фазе. Можемо рећи да овај, на изванредан начин, другачији рукопис Тарковског, визуелно поставља нови, постмодерни приступ структурисању филмског кадра и засигурно је у двадесетом веку по својим квалитативним доприносима кинестетском, најоригиналнији филмски стваралац. (видети: G. Urluh, P. Eno, 1977)

ово оскудно време“, овладано *заборавом бића*), аутор гради свој карактеристични поезис. „Уметник остаје нешто равнодушно према делу, готово као пролаз за појављивање дела, пролаз који поништава самог себе у стваралачком процесу“. ¹⁴ Парадоксално, ова идеја уметника као медијума, појављује се као негирање слободе, индивидуализма и игре, кључних атрибута романтичног концепта уметности. Тарковски критикује авангарду и експеримент у модерној уметности, њену испразност и свођење на формална решења. Често помиње Пикасову реченицу: „Уметник не тражи, уметник налази“. Према њему он „не влада околностима, већ служи. Уметност није ни слобода ни уживање, него дуг и искупљење. Слобода није нешто што може бити укључено у људски живот једном за увек: она мора бити стално постизана кроз морални напор. У односу према спољашњем свету, човек је суштински неслободан, због тога што није сам; али унутрашњу слободу он има од самог почетка, уколико само скупи храбрости и одлучности да је искористи, прихватајући да је његово унутрашње искуство од друштвеног значаја. „Могућности за потврђивање наше слободне воље ограничене су вољом других, али ништа мање треба рећи да је неуспех да се буде слободан увек производ унутрашњег кукавичлука и лењости, недостатка одлучности у потврђивању воље у складу са гласом савести.“ ¹⁵ (А. Тарковски, 1999: 235)

Оваква филозофија уметности руског редитеља импликује критику западне цивилизације уопште, као и уметности која је репрезент њене стварности. Пошто је изгубила везу са сакралним, уметничка дела постају обездуховљено поигравање, формално експериментисање испражњено од дубљег смисла и садржине. У том смислу, садржај модерне уметности треба тражити у етичким циљевима и принципима. Етички принцип у поетици Тарковског међутим, искључује сваки вид тенденције и друштвене утилитарности. Ако аутор *Вајања у времену* заиста захтева неку функцију, онда је то морално усавршавање. Друштвена корист, транспарентност или јефтина поука неспојиви су са боготражитељском наменом стваралаштва. „Циљ уметности је да припреми човека за смрт, да преоре и избразда његову душу, учинивши га способним за окретање ка добру (...) Унутар те ауре која уједињује ремек-дела и публику, најбоље стране наших душа излазе на видело, и ми чезнемо да се *оне* ослободе“. (А. Тарковски, 1999: 42)

¹⁴ Д. Пејовић, 1972 (видети: М. Хајдегер, *Извор уметничког дела*)

¹⁵ А. Тарковски, 1999 : „Другим речима, патња је срасла са нашим постојањем; и заиста, како бисмо без ње могли „летети увис“. И шта је патња? Одакле она долази? Из незадовољства, из понора који постоји између идеала и тачке на којој се налазите? Осећање „среће“ је далеко мање важно од могућности да потврдите своју душу у борби за ту слободу која је, у правом смислу, божанска.“ (стр.237)

На трагу ових постулата, аутор *Још једним прозором у базену*, у имплементирању вишемедијских пракси, покушава да настави овај својеврсни парадокс потраге за слободом, која се чини и недостатном и дохватљивом у исти мах. Без ове жудње за изгубљеним Апсолутом, не може се на прави начин тумачити кохерентност и стваралачки процес у преплитању симбола и наратива присутних у делу. Тако и дијалог који се остварује са стваралаштвом Тарковског, прожима и поетике. У том контексту, Пушкинова (Александар Сергејевич Пушкин) мисао да циљ уметности није наравоученије, него идеал, аутора *Вајања у времену* чини битним судеоником естетске потраге искуства слободе *Још једног прозора у базену*. „При оваквом стању, чини ми се да је уметност позвана да изрази апсолутну слободу човекових духовних могућности. Мислим да је уметност увек била човеково оружје против материјалних ствари које су претиле да прогутају његов дух. Није случајно што се током, скоро две хиљаде година хришћанства уметност веома дуго развијала у контексту религиозних идеја и циљева. Само њено постојање је у нескладном човечанству очувало идеју склада...уметност изражава човекову потребу за хармонијом и његову спремност да се бори сам са собом, унутар властите личности да би постигао уравнотежење за којим жуди“ (А. Тарковски, 1999: 235-6)

У овом контексту, слобода као истинска вредност људског бића, у овом докторском пројекту представља један коректив *sui generis*. Сама по себи, слобода као искуство истинског истрајавања бића, постепено се кристализује као вредност која своје постојање црпи из суштаственог онтолошког извора. Суштинско у *Још једном прозору у базену* инхерентно је изналажењу ових вредности у основним симболима којима је испреплетан рад, као и, сходно томе, разлучивању онога што је истинска слобода, уколико је има, од привида слободе којим је савремени човек затрпан са свих страна. Такође је важно јасно разграничити да се ради о једном слободном настојању да се о слободи говори у стваралаштву које слободу *a priori* подразумева као иманентну бићу истинског уметничког дела. Постмодерни човек је запљуснут мноштвом псеудоидеологија, па је било потребно одрећи се зла у настојању да се креће ка Добру. Да се истовремено балансира између онога у шта се верује да је Истина бића, и да се избегне све зло лажних митологија, било да су идеолошки конструкти или било који други задати систем лажи. (С. Вучинић, 2007, 6)

Постављајући феномен искуства слободе у центар поетске структуре *Још једног прозора у базену*, аутор узима у разматрање проблем човекове *унутрашње слободе*. Овакво схватање слободе, иманентно схватању руског редитеља, веома је блиско православној

теолошкој мисли о слободи. Односно, можемо са сигурношћу да кажемо да се поетичко становиште Андреја Тарковског о слободи не може схватити уколико се не разумева у светлости хришћанског схватања унутрашње слободе и одговорности сваког члана друштва.¹⁶

Критика Православља са позиције европског либерализма је увек истицала да Православље, стављајући пред човека „надзадатак“, удаљава човека од решавања проблема земаљског социјалног уређења... У овој критици постоји извесна истина, али она само сведочи о томе да се у Православљу чува непоколебљива истина Откровења – радосна вест о спасењу од ропства „кнеза овога света“; човеку се даје могућност обретења истинске слободе – слободе личности. У спољашњем свету, у свом друштвеном бивствовању, човек као индивидуа може бити више или мање слободан, у смислу да може више или мање слободно да располаже уређењем свог живота. Међутим, људска личност не може бити „више или мање“ слободна. Она је или ограничена својим душевно – телесним тежњама, или стиче духовну слободу, превладавши страсти.“ (Протојереј В. Попов, 2006: 71-2)

Тарковском су, заправо, биле веома блиске мисли светих отаца и великих подвижника цркве које су биле усмерене на проблем човекове унутрашње слободе. Проблем слободе у предању источне цркве био је многоструко и кроз векове сведочен и брањен на васељенским саборима. Божанска слобода није ничим ограничена те се зато налази са оне стране разликовања или супротности слободе и нужности...

С друге стране имамо тварну слободу која се, будући ограничена, исказује кроз супротност слободе као жељења – нужности као својој граници, предуслову, објекту. Дакле, слобода избора између добра и зла није једноставно познање добра и зла, како је то мислио Сократ, већ реалан избор који не лежи у сфери ума, него пролази кроз људско срце у мучној борби. Узрок томе је нарушавање хармоније, унето у човечанску природу првородним грехом.¹⁷

¹⁶ Протојереј В. Попов, 2006: У православном схватању (вере), вера је неодвојива од делања чији је циљ стицање благодати, а њоме и – превладавање, по мери духовне узраслости, „несталности“ воље. Свети Исаак Сирјанин каже да је вера без дела мртва: „Не покушавај да задржиш ветар на длану – веру без дела“ (11,с.112).“ (стр.71)

¹⁷ Протојереј В. Попов, 2006: Апостол Павле са задвиљујућом тачношћу описује ово стање расцепа између духовног – моралног и телесног начела у људском бићу: „Јер знам да добро не живи у мени, тј. у тјелу мојему. Јер хтјети имам у себи, али учинити добро не налазим, јер добро шта хоћу не чиним, него зло што нећу оно чиним. А кад чиним оно што нећу, већ ја то не чиним, него грјех који живи у мени... Ја несрећни човијек! Ко ће ме избавити од тијела смрти ове?“ (Римљ.7,18-24). (стр.60-1)

Према Митрополиту московском Филарету, по православном учењу првородни грех уводи човекову природу у противприродно стање кварећи хијерархиски склоп људског бића. Безблагодатно стање палог човека је – последица греха, изопаченост природе, неспособне да и даље прима божанске енегрије. „Човек је у себи зауставио доток божанске благодати“. Греховно стање не укида првобитну суштину човека: икона Божија је у човеку помрачена грехом, скривена у дубини људског духа, али не може да буде „укинута“ чак ни првородним грехом. Икона Божија је положена у човека као неукидива основа његовог бивствовања, те зато и у палом човековом стању његова душа тражи Бога. „Душа људска као дух, који је од Бога створен, ни у чему другом спокоја, мира, утехе и задовољства наћи не може, осим само у Богу, од Кога је по образу и подобију створена; а када се од Њега одвоји принуђена је да себи тражи задовољства у створењима, и да страстима различним, као жировама, себе храни, али потребно спокојство и радост не налази.“ (Протојереј В. Попов, 2006: 54-5)

Овако трагично стање душе која је изгубила могућност непосредног богоопштења, срозала је и у грешном човековом стању, мења се „представа о слободи“. Човек је сада приморан да бира између добра и зла: да умножава зло или да му се опири. Али, „разумна душа“, не мења своју суштину, „остаје дух од Бога саздан“, њој остаје својствена и слобода као неоспорно својство духа.¹⁸ Дакле, људска слобода у греховности, према Протојереју Василију Попову, изнедрила је једно ново стање, нов начин бивствовања – у злу, а зло постаје реалност само кроз вољу, кроз слободно самоодређење личности.

Слобода као велики Творчев дар Његовој творевини – била је истовремено и „ризик божанске љубави“. „Бог се, слободан као дух, налази у својој самопредпостављености изнад међусобног односа слободе и природне нужности. Уосталом, слободу је могуће налазити не само у животу духа, као међусобни однос личности и природе, самопретпостављености и датости, већ и у личној самосвести као таквој, у чистом „јаству“. „Ја“ увек садржи у себи и самопретпостављено „Ја“ и то је чисти чин слободе... Самопретпостављање свог „Ја“ већ укључује слободу, то је слободни чин. Зато лична самосвест носи у себи дах слободе, она садржи у себи слободу као основну тему живота духа: „Ја“ – као „Ја“ слободно, тј. „Ја“ које има своју вољу. Ову слободу можемо да

¹⁸ Протојереј В. Попов, 2006: Преп. Антоније Велики: „Бог је створио душу слободном и самовласном и она је слободна да поступа како хоће – добро или лоше.“ (стр.55)

примењујемо на апсолутно Божанско „Ја“ као чисту самопретпостављеност, али исто тако и на тварно „Ја“ као икону Божанског „Ја“.¹⁹ (Протојереј В. Попов, 2006: 45)

Тумачећи Свете Оце заправо можемо боље схватити појам *унутрашње слободе*, у оном хришћанском схватању које је било блиско поезици и стваралаштву Андреја Тарковског. Сем што су ставови Тарковског о слободи важни за разумевање искуства слободе у *Још једном прозору у базену*, релевантна су и сведочења Тарковског о слободи и доживљају слободе у стварању *истинског*

¹⁹ Протојереј В. Попов, 2006: Међутим, тварном, очевидном не може бити приписана она чиста самопретпостављеност која је својствена једино апсолутном „Ја“. Тварно „Ја“ Бог ствара, тј. побуђује га на бивствовање. Ово буђење не само да садржи Божански чин стварања, него укључује у себе некакво Божанско питање упућено тварном: самопретпоставља ли оно себе?... Дакле, стварање човека по образу (икони) Божијем је другачије од стварања читавог осталог тварног света, оно укључује у себе тварну самопретпоставку људског „Ја“. У овој антиномији тварног „Ја“, које је истовремено и твар, и самопретпостављајуће „Ја“, које јесте икона Прволика и уједно припада себи самом, садржи се и могућност самовоље, могућност одступања у правцу самопостојања. (27,с.164-5) (...) Не може се стављати знак једнакости између слободе избора која укључује и појам самоодређења тварне личности и слободе избора између добра и зла која је последица првородног греха. Слобода избора је човеку дата од почетка, пре него што је зло кроз Адамов грех ушло у свет. Могућност самовоље („негативне слободе“) је могла да буде превладана једино потпуним поверењем и синовском љубављу према Богу. Свети Иринеј Лионски каже да Богу није потребна човекова љубав (имајући у виду пуноту Божанског бивствовања) – љубав према Богу потребна је самоме човеку. За човека је ово – неопходан предуслов успона ка највишем савршенству: уподобљавање Божанском Пралику када се тварна слобода уподобљује Божанској. „Љубав је слободна нужност, нужност као слобода“. (...) Блажени Диадок епископ Фотички разјашњава у свом „подвижничком слову“ када и како постиже да буде подобје Божије: „Сви ми људи по образу Божијем јесмо: бити, пак, по подобју Божијем јесте само својина оних који су, из велике љубави, своју слободу потчинили Богу“. (2.т.3.с.9) (...) Има ли човек могућности да се реално уподоби Христу, ако Христос јесте ипостас (личност) Божанска? Свети Максим каже да смо „ми напросто по природи обдарени тежњом ка добру, а у односу на представу добра, проверавамо се кроз расуђивање и вољу. Зато нама припада избирачко расуђивање у погледу начина коришћења воље.“ Међутим, испоставља се да је „избор“ увек ограничење, својствено нашој умањеној (палој) слободи; ако је Христова човечанска природа и могла да „хоће“ на људски начин, Његова Божанска Личност није бирала, Она није примењивала слободан избор, како га примењују људске личности“. (...) При оваквом одређењу слободе, која се односи на личност остаје нејасно како човек може да стекне други, савршени тип слободе, о коме говори апостол Павле. Шесто васељенски сабор потврђује да човечанска воља и енергија чувају своју самобитност и у сједињењу са Божанством, као њиме надахнуте и руковођене и Богопокретане. Хришћанин је позван да стекне кроз благодат Светог духа кога отац шаље кроз сина оно што је у Христу обожено Боговаплоћењем. * Свети Симеон Нови Богослов: „Син Божији је зато постао Син Човечији да би нас, људе, учинио синовима Божијим, уздижући наш род по благодати у оно што он Сам јесте по природи, рађајући нас свише благодаћу Светог Духа и одмах нас уведећи у Царство Небеско или, боље речено, дарујући нам да ово Царство *имамо у нама*.“ ... Према Православном схватању благодат не присиљава човека, не намеће се човеку, већ је човек тражи, и то је – чин вере и молитве – пут хришћанског подвижништва... (...) Дакле човек је саздан од Бога као добар (пошто Бог ништа зло није створио) и бивствује, непромењив по бићу и природи, какав је створен и својом слободном вољом бира и жели, и чини, било добро, било зло. Али, Бог по благодати уздиже људски род у оно „што Он Сам јесте по природи“. Обожена природа је различита од првостворене човекове природе, јер она управо „надилази“ човечанску природу. Апостол Павле каже: „*Ко је у христу – нова је твар*“. Самим тим сва дела вере – молитва, пост, милостиња – и сл. представљају тек средство за постизање једног циља, како би рекао Св. Серафим Саровски: „Циљ нашег хришћанског живота јесте стицање благодати“, (обожење по благодати). (стр.46; 68-9;71)

уметничког дела. У једном од последњих великих интервјуа које је Тарковски дао,²⁰ уметник сведочи о настанку и полазишту за један од најслојевитијих и најличнијих филмова који је снимио. Када говори о снимању филма *Огледало* (Зеркало, 1975.), Тарковски признаје да није у потпуности разумео на чему ради. Иако је филм био инспирисан Толстојевим аутобиографским романом *Детињство, дечаштво, младост*, и требало да говори о самом аутору филма, Тарковски сведочи о нарочитом органском настајању филма у коме аутор надилази сам себе у слободном настојању да буде веран истини приказаног.²¹ Присуствујемо специфичној саморефлексији у којој стваралаштво постаје слободно остварење ауторске самоспознаје.

Тако и у *Још једном прозору у базену* искуство слободе није само себи сврха и циљ, већ је средство да се стваралаштвом слободно оствари самоспознаја Личности. Сведоци смо оног истог стваралачког акта у коме мисао о слободи замењује слобода сама, а успех и естетски домети уметничког пројекта само су потврда и оправдање у покушају досезања искуства слободе.

У истом интервјуу, Тарковски потврђује своју увереност да се без слободе не може ни појмити стварност.²² Досезањем поетског уметник, поета, „схвата боље од било кога другог да постаје налик богу. То је логично. У томе је суштина стваралачке способности.“ (Интервју, 1985.) Дакле, настанак уметности неодвојив је од слободе, по Тарковском, а само истински поета у стању је да из тог процеса изнедри узвишено духотворство.²³ Антиномију поимања стваралаштва као узвишене службе, послушања, *робовања у слободи*, тешко можемо у потпуности схватити, ако немамо у виду јеванђеоску мисао како код Тарковског, Баха, Леонарда, Шекспира као и других *луда господњих*.²⁴

²⁰ Разговор који је вођен марта 1985-е у Штокхолму са Тарковским. (Разговор водили Јержи Илг и Леонард Неугер)

²¹ „И тек кад сам завршио филм, схватио сам да он није о мени, већ о мојој мајци. Ово је филм који је, с моје тачке гледишта, постао на овај начин знатно племенитији од своје изворне идеје. Промена која је овако савршено опленила ову идеју десила се у току рада на филму, може се рећи да је филм започео самном јер сам ја био очевидац ових сећања, да тако кажем, али онда је настало нешто сасвим друго. И што сам дуже радио на овом филму, све ми је очигледније било о чему је говорио.“ (Интервју, 1985)

²² „За мене је стварност у целини много већа него што ја то могу да видим, много дубља и светија него што ја могу да схватим.“ (Интервју, 1985)

²³ „Кад год се уметник на неки начин растопи у уметничком делу, кад нестане без трага, то је онда невероватна поетика. (...) За мене је то као молитва у којој моје сопствено *ја* нема никаквог значаја. Пошто ми је таленат дат са висина, ако ми је заиста дат, онда сам ја некако одликован. (...) то значи да треба да му служим, ја сам роб, не центар универзума, то је све јасно.“ (Интервју, 1985)

²⁴ „А Дух (Свети) је Господ; а где је Дух Господњи, онде је Слобода.“ (2. Кор; 3, 17)

Тарковски појашњава концепт унутрашње слободе, наглашавајући да су му све људске црте изузетно важне, а пре свега достојанство и слобода човека. Он раздваја политичку и духовну слободу као два различита концепта.²⁵ Њега посебно заокупља овај фундаментални проблем. Тарковски се чак жали на осуду коју је претрпео и неразумевање јавности јер не могу да схвате шта то он прича о „некој духовности“. ²⁶ У рефлексiji и разумевању своје природе уметник није неко „више биће“, већ неко ко је одабран да буде глас свог народа. „Није неопходно да уметник буде мудрији од својих савременика, он једноставно осећа више. Често он не разуме оно што говори. Он понавља речи за одраслима као дете, понавља без разумевања, а онда одрасли кажу: „О Боже, шта он то говори? Јесте ли чули то?“... Нико не може наметнути некоме *да буде* глас нације, тај неко једноставно то *јесте*.“ (Интервју, 1985.) Овај феномен у поетици овог јединственог редитеља своју рефлексiju налази и у идеалу које аутор *Још једног прозора у базену* поставља као предуслов изражавања духовне отупелости савременог човека кроз својеврсно потапање у воду како звучних, тако и визуелних артефаката. Ова својеврсна потрага за духовношћу као позивом на пут у слободу, као призив да овај јединствени феномен покрене човека на духовни развој у сусрету са уметничким делом. Зато је и аутору овог докторског уметничког пројекта, као и Тарковском, врло важно да се изрази *идеал* коме тежи људски дух. Уметничко дело у себи имплементира уметничко духовно стање и у зависности од стадијума духовног развоја, рефлектује се потенцијал уметничког досега.²⁷ Такође, уметност не би била уметност кад не би дозволила могућност индивидуалне перцепције. Истински стваралац напредујући кроз стадијуме унутрашњег развоја позива

²⁵ „Када причамо о политичкој слободи онда уствари не мислимо на слободу, мислимо на права. Право да живимо на начин који је у складу са нашом савешћу, што сматрамо неопходним. Право да служимо друштву, онако како ми схватамо овај задатак. Право да се осећамо слободним. Права. И неке дужности, природно. Човек мора имати права без обзира на све друго...Ако желиш да вудеш слободан онда си увек слободан. Знамо да људи чак и у затвору могу бити слободни. Не треба никада повезивати слободу са напретком, то се никако не може учинити. Од почетка људске свести и индивидуалности човек је могао бити или не бити слободан, у унутрашњем смислу речи. Зато када причамо о слободи не би требало да мешамо питања права и слободе, унутрашње, духовне слободе.“(Интервју, 1985)

²⁶ „Не могу да схвате да говорим о духовности у смислу да би човек требало да зна зашто живи, да би требало да размишља о смислу свог живота. Онај који је почео да размишља о томе је на неки начин био просветљен неким духовним светлом... Ипак, ако себи никад није поставио ово питање, он је лишен духовности, живи прагматично, као животиња...За њега апсолутно не постоје питања људске душе или моралног труда који човек треба да уложи у току свог постојања.“ (Интервју, 1985)

²⁷ „Уметност не би ни постојала, да није израз тежње ка вишем духовном нивоу. (...) Да би упио културу човек мора да уложи напор једнак оном који је уложио уметник док је стварао своје дело.“ (Интервју 1985)

публику да га следи. У том смислу пливач, као мотив, у видео раду аутора креће се, напредује, кроз различите нивое представљених материја/наратива, док не досегне врх духовног развоја у досезању неокрњене арије, молитве, двига, уплива у небо у којем се мистично ступа у област истинске слободе.

Када говоримо о филозофском промишљању о слободи, занимљиво је да је у периоду немачког идеализма Шелинг (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling) био једини филозоф који је појам слободе ставио у наслов једног свог дела.²⁸ Свој позни рад посветио је истраживању слободе, пошто је његова темељна филозофска мисао управљена ка апсолуту.²⁹ Шелинг је имао смелости да се успротиви духовним моћницима свог времена и да загази у до тада нетакнуте области мишљења. Он није дозволио да падне у ланце теологије која је постала крута, али није прихватио ни револуционарну црту у Кантовим и Фихтеовим идејама. „Свим силама се трудио да покаже да је људско Ја највиши принцип филозофије; он је сматрао да је оно Ја једино што је уистину стварно, да почива искључиво на сопственој слободи. (...) Насупрот томе, свака друга стварност постоји само као представа тог Ја. (...) Шелинг је управо у том људском и коначном Ја, које треба да представља полазиште сваког филозофирања, открио један моменат који више није само људски и коначан; он га је назвао *вечним у нама*. Када човек погледа дубоко у себе, он наилази на један апсолутан темељ. Он је то у стању јер му је, осим осталих душевних и духовних способности, дата још једна способност: *интелектуално посматрање*. Наиме, *свима нам је дата једна скривена, чудесна моћ да се, из смењивања времена, вратимо на своје сопство, које је, пре свега, ослобођено свега онога што му долази споља и да ту, у форми непроменљивости, у себи посматрамо оно вечно.*“ (В. Бајдешел, 2004: 227-28)

Концепт трансценденталне личности као радикалне слободе, супротстављене природи као мрачној нужности, био је углавном западни изум, који није неповезан са начином на који је Августин усвојио неоплатоничарску антропологију. Западна је филозофија

²⁸ Видети: Fridrih.V. J. Šeling, 1990.

²⁹ Кроз серију радова о филозофији природе формирао је сопствено схватање природе као непосредне манифестације Апсолута, самоорганизујућег динамичког и телеолошког система који се креће навише ка сигурности самосвести и природном сазнању ње саме у и кроз човека. Апсолут, као вечна суштина, објективира себе у природи, враћа се себи као субјективност у свет представе и онда сазнаје себе кроз филозофску рефлексију као идентитет реалног и идеалног, природе и духа. Природу Шелинг даље одређује као телеолошки систем који представља нужан саморазвој идеје. У том развоју нижи ниво увек је темељ оном вишем. Шелинг је понудио један другачији тип трансценденталног система, не само некакав објективни идеализам духа и природе, него, у крајњој линији и филозофију бога, света и човека у процесу развоја њихових идентитета и откривања Апсолута. (извор: А. Лукић, 2015)

следила овај пут до данашњег дана: Фихте (Fichte) (који је такође утицао на руску филозофију XIX века) чини сличан покушај изоловања радикалне слободе људског субјективитета од спољашњих услова правећи разлику између *ja* као чисто рефлексивне аутономије и слободе, и између обичног коначног "природног" *ja* свезаног нужношћу. Шелинг ово разликовање усађује у само биће Бога, говорећи о *Urgrund*-у (тамни извор Божје суштине) с једне стране, и *личности Бога* која се пројављује у Стварању и Откровењу, с друге стране.³⁰ (Н. Лудовикос, 2010) Шелинг је покушао да превазиђе ограничења филозофије помоћу религије, те је исти проблем покушао да реши на путу теозофије, помоћу мистичко-спекулативне науке.³¹ Тако је зачудо био гурнут на стазу ирационализма баш тиме, што је религиозни мотив хтео да преузме у апсолутни идеализам. (В. Винделбанд, 1988: 195-96)

Аутору *Још једног прозора у базену* близак је Шелингов идеализам у коме се уметност посматра као *органон* филозофије. Природа са својим битним наративима у раду, доводи се у везу са Шелинговим прослављањем уметности која, по њему једина поседује способност безграничне продукције, аналогно природи, али је и надилази.

У савременој филозофској мисли *Још један прозор у базену* може да се разумева и кроз поимање концепције духовне слободе, у делу *Искусство слободе* Жан-Лик Нансија (Jean-Luc Nancy), према којој је човек понуђен једној слободи бивствовања. Према њој се „човекова људскост (његова „есенција“) представља једној слободи *као бивствовање* кроз које егзистенција апсолутно и одлучно *трансцендира*, то јест, *ек-систира*.“³² Нанси сматра да у свим ослободилачким покретима, као и у свим стеченим установама слободе треба да буде ослобођено управо то, та трансценденција. Кроз етичке, законске, материјалне и грађанске слободе, као и у њима, мора

³⁰ „Исту слобода-нужност дијалектику сусрећемо и у Ничеовом (Nietzsche) позивању на више сопство (selfhood), негирањем емпиријског сопства, а такође налазимо личност-природа дијалектику код Хајдегера (Heidegger), прерушену у разликовање између *фактуалног* и *фактичког*, тј. између коначног бића и бића које тежи трансценденцији. За Хајдегера (који следи Хусерлово (Husserl) феноменолошко трансцендентално *ja*), трансценденција конституише јаство. Он поистовећује биће са његовим *начином постојања* као *ek-stasis*, што је значајно помогло православним персоналистима да изразе своја сопствена виђења.“ (извор: Н. Лудовикос, 2010)

³¹ В. Бајдешел, 2004: Насупрот спољашњем деловању, Шелинг је са годинама све више тежио повучености. Пресудна је била смрт његове вољене супруге. „Она је сада слободна“, писао је он, „а и ја сам слободан са њом: покидана је и последња веза која ме је спајала са овим светом“. (стр. 226)

³² Ж. Нанси, 2008: Реч је о томе да се слобода остави да егзистира за себе. Слобода можда не значи ништа више, али и ништа мање до сама егзистенција. А *ек-систенција* не значи толико оно што, у најмању руку, може конотирати један вокабулар „екстазе“ бивствовања отргнутог од себе: она напосто означава слободу бивствовања, то јест, *бесконачну неесенцијалност његовог бивања-коначним, која га изручује сингуларности у којој је оно „сопство“*. (стр. 17)

да буде ослобођено оно једино по чему су те слободе, с једне стране, у крајњој линији, могуће и мисливе, а с друге стране, кадре да имају друкчију намену од иманентне самопотрошње: а то је трансцендирање егзистенције такво да она, као егзистенција-у-свету која нема никакве везе ни са каквим другим светом, трансцендира, то јест, и даље испуњава есенцију која она сама јесте у коначности у којој ин-систира. (Ж. Нанси, 2008: 16-7)

Слобода егзистенције као „опредељена за бивствовање“ у уметничком пројекту аутора, кроз постављање људског тела као бића и спознаје кроз овоземаљски врт ограниченог простора бивствовања (мотив базена), нагони човека (реципијента) да дође к себи сходно својственој трансценденцији, јер немајући „своју“ суштину, слобода може „суштински“ *бити* само та трансценденција „ка свом бићу“. ³³ Заузимајући позицију разумевања и постављања феномена слободе у фокус уметничке концепције са становишта филозофије Жан-Лик Нансија, иста се поима у егзистенцији, не као каква својина, већ као њена чињеница, као њен *factum rationis* који се може разумети и као „чињеница њеног разлога егзистирања“, што је исто што и „разлог чињенице њеног егзистирања“. Слобода се схвата као трансцендирање сопства ка себи, или сопства самом себи – што ни мало не искључује, већ, напротив, захтева да „сопство“ не буде схваћено као субјективност, ако субјективност означава однос *једне супстанције* према себи, истовремено захтевајући да „сопство“ не постоји друкчије до у складу с бивањем-заједно сингуларности.

Закључујући расправу о слободи, аутор се надовезује на Хајдегеров одговор по питању могућности исте: „Како је могућа слобода? Бесмислено је, али из тога не следи да слобода остаје проблем оног ирационалног, него да, пошто није предмет теоријског схватања, она може бити предмет филозофирања. То не може значити ништа друго него да слобода јесте и може бити само у ослобођењу. Једини адекватан однос човека према слободи јесте самоослобођење слободе у човеку“ (Ж. Нанси, 2008: 43)

³³ Ж. Нанси, 2008: Слобода егзистенције да егзистира јесте сама егзистенција у својој „есенцији“, то јест, уколико она сама јесте есенција. Та „есенција“ састоји се у непосредном преношењу на ону границу на којој је егзистирајуће оно што јесте само у својој трансценденцији. Сама трансценденција није ништа друго до прелажење на границу. То није прелажење границе: то је бити-изложен на граници, до границе, и као граница. Граница овде не значи оцртан обрис једног подручја или фигуре. Она значи *да се суштина егзистенције састоји у томе бити-однесен-на-ивицу, што следи из тога да нема „есенције“ затворене и резервисане у некој иманенцији присутној у овиченој унутрашњости*. То да је егзистенција сопствена есенција значи да она нема „унутрашњост“, а да ипак није „сва у спољашњости“ (као што је то, на пример, неорганска ствар по Хегелу). *Егзистенција се одржава, „кроз своју суштину“, на неодређеној граници сопствене одлуке да егзистира*. (стр. 39-40)

Осећање слободе и ослобођења својствено је и за човеков доживљај уметности. Према психологу Предрагу Огњеновићу, уметност јесте екстернализација сна. По Аристотелу, сан је живот душе. Ако би смо оба наведена значења сна повезали, добили бисмо и нову конотацију уметности као екстернализације живота душе. У души се, дакле, одиграва сусрет са уметничким делом. Ако разумевамо *катарзу*³⁴ као морално уздицање душе изнад свих телесних, чулних страсти и порока, овакво ослобађање приликом сваког правог доживљаја истинског уметничког дела, доноси публици осећање растерећења и слободе. (М. Бабац, 2004: 163)

Овом поставком душе, као *бића* које пловисноликим онеобиченим просторима, антиномијски се централна метафора *тела* у уметничком пројекту аутора, преокреће и успоставља кроз искакање, ек-стазис, излазак из властитог бића ка Другоме,³⁵ али истовремено представља и прелазак и превазилажење телесне егзистенције, као биолошке чињенице, у једну другу појавност, постојања духовне димензије, као достизања апсолутне слободе. Може се, дакле, разумевати и унутрашње, као проширење света властитог сопства, и спољашње, као продужетак материјалног у духовно, биолошког у надтелесно, временитог у безвременно (вечно).

МЕТАФОРА БАЗЕНА / АНДРЕЈ ТАРКОВСКИ И ДЕЈВИД ХОКНИ

„Уметност потврђује све оно што је најбоље у човеку – наду, веру, љубав, лепоту, молитву... Оно што сања и оно чему се нада... Када је неко ко не зна да плива бачен у воду, нагон говори његовом телу који покрет ће га спасити. Уметник је такође управљан неком врстом нагона, и његово дело продужава трагање човека за оним што је вечно, трансцендентно, божанско, често упркос грешности самог песника.“ (А. Тарковски, 1999: 237)

³⁴ М. Бабац, 2004: У својој *Поетици*, Аристотел је пре више од две хиљаде година катарзи дао ново значење. До тада је она у античкој медицини представљала куративни процес чишћења и олакшања у току пражњења црева. Аристотелу је овај медицински појам послужио као метафора за ослобађање људске душе од свих непријатнијих душевних сметњи. У слободном тумачењу Аристотела, катарза би била последица емотивног дејства трагедије и циљ сваког уметничког дела. У савременој психоанализи, катарза се јавља у поступку психичког растерећења које се постиже оживљавањем осећања и идеја потиснутих у подсвест, док у теорији уметности има различитих тумачења. (стр. 162-3)

³⁵ Видети: Е. Levinas, 1989.

Надовезујући се на ову мисао, аутор уводи слојевита значења метафоре базена и пливача (људског тела) у њему. Постављајући базен као централну осу значења око које се граде остали наративни слојеви, имао је у виду симболички и антиномијски потенцијал истог. Иако геометризоване форме, и оштрих правоугаоних ивица, базен у себи садржи воду као меку, аморфну масу. Вода, као елемент који је најраспрострањенији на планети, у базену је ограничена на одређену јасно геометризовану површину. Такође, базен својом правоугаоном структуром представља својеврсни оквир (рам) који у уметничковој замисли бива остварен као простор екрана. Ова својеврсна, слојевита симболика двоструког значења остварује се у неколико пројективних целина (поља). Као својеврсни рам слике, базен представља мистични прозор, портал у онострано. Елемент воде у базену, битно доприноси да равна, оивичена структура у себи садржи неограничен визуелни спектар, како рефлексивна светлости у води, тако и слику неба, која се у води, у простору базена, може огледати. Тако је базен уједно и метафора огледала, мистични портал, али пре свега *joш један прозор* у трансцендентно. Материјално као оквир у коме је смештен елемент нематеријалног.

Базен, као огледало духа уводи се као естетичка контемплација у међупрожимању спољашњег и унутрашњег, телесног и духовног. Према феноменолошкој естетици вртова у далекоисточној традицији, Душан Пајин наводи простор врта као посвећеног места за култивисање једног неинструменталног односа према природи, амбијента у коме су се природа и дух огледали једно у другом. У складу са тим, поједине водене површине, некад сасвим мале, попут локви у камену, имале су и дословну улогу огледала, у којима се одражавао околни амбијент, посебно променљиве небеске слике (контемплација одблеска месеца у воденој површини била је омиљена). (Д. Пајин, 2006: 9) У том контексту, аутор у поетски простор уводи и феномен одраза водене површине базена и сунчевих светлосних рефлексива на зидним и стакленим површинама као концепт вишедимензионалне слике, ради прожимања супротстављених елемената као што су вода и земља, светлост и тама, затворени простор базена и спољни простор врта, бетон и трава, тело и сенка пливача и слично.

У сапостављању вишеслојног симболичког и метафоричког значења, аутор уводи сплет контекстуалних прожимања амбијента у, и око базена, градећи вишезначне слике, фрагментисаних и контингентних наративних целина, остварујући сложено дијалектичку слику микрокосмоса у макрокосмосу. У том смислу, базен се јавља као огледало прочишћења духа, као метафора ограниченог

простора људске слободе, истовремено наслућивања и предосећаја неограничености и истинског призива на преображај, као и осећаја океанског,³⁶ бестежинског (бестелесног) лета у поље трансценденције.

Овичен правоугаоним оквиром, који у симболичком смислу може представљати и *прозор са погледом*,³⁷ базен као метафизичко поље у уметничком смислу, у *Још једном прозору у базену*, поседује двоструку транспозицију у перцептивном односу реципијента према представљеном. Са једне стране, базен се јавља у виду представе мистичне водене површине и пливача као призива визије надпојавне димензије трансцендентног, док са друге оно бива измештено у медијски контекст слике, правоугаоне основе (екрана), пројектоване на зидну површину галеријског амбијента. Овакав контекст базена као екрана/слике мења перцепцију стварајући посебно визибилно спознање у изградњи метафоре базена – прозора као изласка из ограниченог амбијента у поље неограниченог.

Градећи уметност у оквиру стерилног простора јавног базена, као урбаног архитектонског комплекса, подцртава се снага духовног и нематеријалног као израза апсолутне слободе човекових духовних могућности.³⁸ Вода као елемент поседује управо могућност безобличног и виртуелног, што због своје прозирности, тако и због феномена рефлексивности које, као и у огледалу или прозорском стаклу, рефлектују све оно што се испред ње догађа, али као непостојећа слика, односно илузија, јер се формирана слика одвија само у оку посматрача који је загладан у њу. Отуда површина воде базена, као и огледало, постаје игра до бескраја умножених одраза, представљајући апстрактни лавиринт тоталне иреалности и метафоре саморефлектујуће свести.

Према теоретичару визуелних уметности Кости Богдановићу, нису ретки случајеви да се нека општа значења трансформације преводе или преносе из разних облика стварности, веровања, знања и замишљања у сасвим друге, често опредмећене форме, где се

³⁶ Д. Пајин, 2006: Ромен Ролан је у преписци с Фројдом поменуо *океанско осећање* као осећање нечег вечног, безграничног. (...) Појам који у сржи изражава идеју надилажења уобичајених граница личности. (...) Има више типова: 1) у естетичком искуству (блажени тренуци), 2) у религији (искуство милости, партиципације у божанском), 3) у филозофији (досезање апсолутне истине свеобухватног, идентификација са апсолутним бивствовањем), 4) у медитацији (све у једном, једно у свему, поништавање граница и просторно-временских димензија, велика чистина). (стр. 22)

³⁷ Видети фусноту 4, страна 16. (А. М. Ђурић, 2001: 7)

³⁸ А. Тарковски, 1999: Мислим да је уметност увек била човеково оружје против материјалних ствари које су претиле да прогутају његов дух. Није случајно што се током скоро две хиљаде година хришћанства уметност веома дуго развијала у контексту религиозних идеја и циљева. Само њено постојање је у нескладном човечанству очувало идеју склада.“ (стр. 235-6)

заменеју појмови времена и простора. Сасвим посебан вид „овремењивања простора“ одређеним знаковно-симболичким формама представљају трансформативне релације између материјала, форме и њиховог значења, што се у овом контексту односи на феномен простора базена, елемента воде и пливача.

Како посебну област визибилитета са развијеним значењима представљају врата, прозори, капије (портали), уопште улазно-излазна страна. Базен, као још једна врста поља (отвора) у које пливач (људско тело) улази, омогућава у извесном смислу вид иницијације у посебно чулно стање, коме се тело препушта.³⁹ Симболички, *улаз* је, према Богдановићу, везан за узрок појавности форме и значења врата (у овом контексту, базена) као освешћени појам који се везује за смисао унутрашњости објекта са вратима (прозором). С обзиром да портали имају богату поетику значења, од посебног су значаја и места улаза, којима се посвећује посебна пажња култно-ритуалног значења. У најширем контексту улаз – врата неког јавног објекта, попут храма, палате, позоришта, базена и других посвећених места окупљања, симболизују неке антиномије, као што су продор познатог у непознато, светла у таму, уобичајеног у неочекивано, материјалног у духовно и друго. Опште гледано, места су мистичних догађаја у значењу отварања и затварања, прочишћења и преображаја, и у визуелној култури једна су од идеалних примера за појам „форме-зова“, места које призива да му се приђе, и да се кроз отвор (поље базена) уђе. Базен, као врста портала, по свом архетипском одређењу у овом пројекту, представља и „форму-мистику“, јер се у очекивању пролаза кроз отвор (површину базена испуњено водом) очекују и догађаји изненађења. (К. Богдановић, 2007: 98-99)

У поетичком оквиру аутора, метафизика базена је, чини се, заправо редукована на „савремену“ симулацију задобијања „слободе“. Али у оквиру тог простора, уметник је себи дозволио да један ликовни феномен, захвати у лепоти пројаве. Иако са потајним

³⁹ К. Богдановић, 2007: Врата, као практично опредмећена форма на разним затвореним објектима у које се улази и излази, имају своје симболизовано поређење и са устима, као отвором за узимање хране. У том смислу, на питање да ли је суштина њихове функције у томе што се кроз њих улази или излази, баш у поређењу са устима живих бића, намеће се одговор да су врата важнија због уласка. Тако се зна да су она практично подједнако важна и за излазак из објекта на коме се налазе. (стр. 99)

ехом поетичког кода Дејвида Хокнија⁴⁰, као и инспирацијом феномена воде и базена у радовима Била Вајоле⁴¹, аутор развија у присном контакту са ауторефлексивном потребом да се сведеном, а опет раскошном ликовношћу у оквиру фотографског и видео медија, обухвати сопствени сензибилитет. Инспирисан плаветнилом воде базена, аутор суптилно измешта реалност призора у повишено стање сусрета два света: воденог и ваздушног (базен – небо), спајајући у визуелној поетици, између осталог и ликовност оптичке деформације тела у води која покреће и велику метафору рађања (пробуђења) и изласка у свет вишег нивоа појавности као облика духовног освешћења. Пред рецепијента поставља мотив базена и визуелна поигравања између форми тела, воде, светлости и сенке, спојивши апстрактно са конкретним, уводећи представу људског бића и његовог трагања, досезања и превазилажења ограничења, како би се досегао дубљи смисао постојања, те остварила вечита тежња да се испита непознато и закорачи у неизрециво.

Од касних 80-их година XX века, људско тело представља централну тему изузетно великог броја фотографских пракси и критичких текстова. Радови различитих уметника упућују и доприносе перцепцији рода и процеса старења. У XXI веку употребљавају дигиталну технологију да би креирали невероватне, илузионистичке слике, манипулације сликом и мењањем тела, производећи узнемирујућа фотографска виђења тела. (Л. Велс, 2006: 213) Тело као најкрхкији и најдрагоценији сасуд човечности, које се све више прелива у капацитет виртуелне меморије, у универзум знакова, бројки, програма и алгоритама,⁴² аутор путем фотографије и видеа уводи у базен као простор интимае и сусретања. Потопљено и деформисано погледом кроз воду, тело (фрагменти истог) плива, креће се, али и трага, као у простору сна (флуидно изобличеном пољу слике), измештено и усамљено, али заточено унутар конструкција урбаних амбијената. Својим кретањем упућује на трагање и излазак из рама слике – метафоричког оквира виртуелног базена. Тај рам се визибилним спознајама посетилаца трансфигурира у прозор, оквир из кога то исто тело, рецепијент, излази, ослобађа се.

⁴⁰ Енглески ликовни уметник, сценограф и фотограф, један од битних учесника покрета Поп-арта 1960-их и један од најутицајнијих британских уметника двадесетог века који је често обрађивао и враћао се у својим различитим стваралачким фазама мотивима базена и пливача.

⁴¹ Савремени амерички видео уметник, познат као водећа личност генерације уметника која се изражава преко електронике, звука и сликовне технологије нових медија. Опус му се углавном бави главним људским искуствима као што су рођењем смрт и различити аспекти свести.

⁴² Видети: М. Епштејн, 2009.

Као референтан и посебно инспиративан аутору, у увођењу елемента базена у поетски простор уметничког стваралаштва, представља филм *Носталгија*. Ово је вероватно „најводенији од свих филмова Тарковског, са спољашњом и унутрашњом кишом, топлим бањама, паром, рибањацима, поплавленим зградама и звуком воде која тече или капље, уводећи нас и изводећи из Андрејевих сањарења“. (В.Т. Џонсон и Г. Петри, 2007: 175) Символ *воде* аутора је инспирисао да, и поводом специфичних наратива које Тарковски развија у *Носталгији*, изгради аутохтони аудио-визуелни контрапункт, који у идејним слојевима ступа у посредни дијалог са поменути филмом. Један од централних топонима у *Носталгији* представља градић у Италији, лековита бања и велики, стари базен са топлом водом у центру. Важан, незаобилазан, усудили би се рећи, катарзичан моменат, као кулминација филмског проседеа, представља „мистичан“, испоставиће се, жртвени чин, главног протагонисте филма у простору испражњеног базена, који главни јунак треба да пређе са упаљеном свећом. Овај, наизглед, лак задатак, јуродиви Доменико, мистични алтер его главног јунака (изгнаног руског уметника у Италији), задао је као залог могућег одлагања катастрофе зарад спасења света. Овај узвишени чин испоставиће се пророчки, главном јунаку, исцрпљеног болешћу, доноси смрт. После два неуспешна пута, већ тешко оштећен болешћу и видно исцрпљен, тек трећи пут, уз изузетан напор и концентрисасну молитву, болесном уметнику, мистику, поћиће за руком да пренесе упаљену свећу од једног до другог краја базена. Овај, наизглед, банални и бесмислени чин, добија пуни смисао тек кроз веру и сапатништво. Тек када поверује и сети се обећања датог „лудом“ Доменику, главни јунак испуњава дату реч, али, трагично, полаже и свој живот као жртву. Последња сцена, једна од најупечатљивијих у *Носталгији* представља јунака, композитора Андреја, у чудесном, оностраном простору, како седи окружен огромним зидовима, остацима некадашње катедрале, отвореним стропом ка небу из кога почиње да пада снег. Снег, као још једно стање *воде* као мистичног елемента. Ово је аутору, била велика потврда да се базен као важна метафора појављује у истакнутим и њему релевантним уметничким делима 20. века.

Тарковском је велика преокупација био сам уметник⁴³ и његов пророчки позив⁴⁴, као и могућност да уметничка дела мењају свет на боље. Сцена са паљењем свеће у празном базену, колико бизарна, толико и атрактивна, у постмодерним наративима, поприма

⁴³ А. Тарковски, 1999: Истински уметник увек служи бесмртности, трудећи се да бесмртним учини свет и човека у свету. Уметник који не покушава да досегне апсолутну истину, који због споредних занемарује универзалне циљеве, може бити само слуга оном пролазном у времену. (стр 165-6)

космичке димензије, јер базен представља средиште света; света испраног од благодати и божанственог елемента воде, а свећа симболно проноси светлост, онај жар Живота кога симболизује, сироти и немоћни уметник.⁴⁵



1. Симбол воде и његова мистификација у филму *Носталгија* Андреја Тарковског.

У сликарству Дејвида Хокнија базен заузима важно место⁴⁶. Иако аутор није директно био инспирисан поменутиим сликарством базена, занимљиве су паралеле и стања која се ишчитавају са Хокнијевих платана и колажа,⁴⁷ а која могу да нам помогну у анализи изградње стања и представа *Још једног прозора у базену*. Њихове карактеристике очитавају се у основним приказима савремене архитектуре, сведеношћу композиције и цртежа, прозорима и стаклима у којима се и кроз које се огледа природа као важан наратив. Могуће је чак повући паралелу између контемплативних стања која доминирају у оба случаја, као и специфично, „хватање тишине“

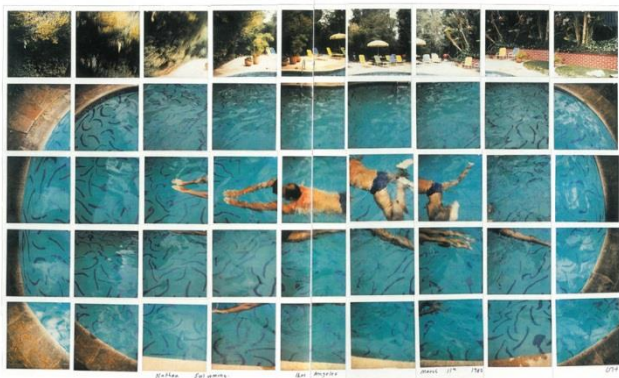
⁴⁴ А. Тарковски, 1999: Пушкин је то изванредно изразио: *Ти си краљ. Живи сам. Бирај слободни пут И следи га тамо куда те твој слободни ум води, Доведи до савршенства плодове својих љубљених мисли. Не тражи награду за постизање племенитих дела. Награде су у теби. Сам свој си врховни судија. Нико ти неће суровије судити. Истанчани уметнице, да ли те то задовољава?* (стр. 168)

⁴⁵ Тарковски из филма у филм, лајтмотивски развија тезу о *слабости и снази*. У филму *Сталкер*, један од протагониста цитира стару кинеску мисао о *снази и слабости*: *Нека се оствари све што је планирано. Нека поверују. И нека се насмеју својим страстима. Јер, то што називају страићу није емоционална енергија, већ само трење између душе и спољашњег света. И најважније, нека верују у себе, нека се осећају беспомоћно, као деца, јер слабост је велика ствар, а снага је ништа. Када се човек роди, он је слаб и ломљив, а кад умире, јак је и безосећајан. Када дрво расте, нежно је и савитљиво, али када је суво и тврдо, умире. Тврдоћа и снага сапутници су смрти. Савитљивост и слабост израз су свежине постојања. Јер, нешто што је очврснуло, никада неће победити.* (извор: Моји tragovi, blogspot.rs, 2013)

⁴⁶ Читава серија базена настала у Калифорнији 1964. (видети: Д. Хокни, 1970)

⁴⁷ Видети: P. Melia, U. Lickhardt, Ulrich, 2000.

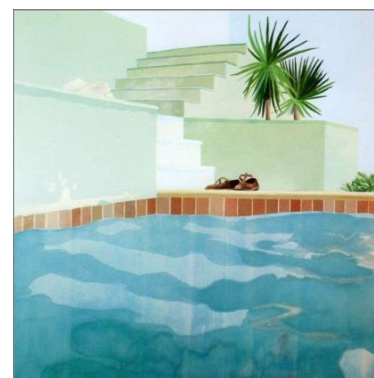
које Хокни тражи у својим призорима/ситуацијама. Сведеност простора на неколицину хоризонтала и вертикала, као и колорита на неколико боја, равне површине које доминирају и одсутност детаља, сем у случајевима када се пунктуира централна тема, упућују на посебан доживљај стварности и изграђују аутентичну поетику. Простори који су пред гледаоцем имају тенденцију ка безвремености. Моменат или стање које уметник бележи садржи квалитет универзалног, а искакање из временитости и позивање на оностраност призора, блиско партиципирају са отуђењем и усамљеносћу саверременог човека на које исти упућују. Важно је напоменути да је на Хокнија битан утицај извршила и поезија грчког песника Кавафија,⁴⁸ те да контемплативност и универзалност мотива садрже „осећај резигнације – одговор старих Грка на неодговорну ђуд богова – приказан на нови начин, подстицајно, блиско и неодољиво поштено...“ (П. Бин, 2006: 46)



2. *Nathan Swimming*, Los Angeles, (1982), composite polaroid



3. *Study of water (Pool)*, (1976)



4. *Pool and Steps* (1971)



5. *Peter Getting Out of Nick's Pool* (1966)

⁴⁸ Грчки песник друге половине 19. и прве половине 20. Века. За живота, готово непознат, а по смрти ишчитаван, тумачен и цењен. Неретко, више по приватном животу него по ономе што је оставио за собом. Песник истанчане осећајности и префињене ироније, сублимираних и тематских оквира од најдубљих еротских заноса, до трагичне озбиљности. Контемплативан и познат по испевавању грчке историје, града Александрије и неортодоксне љубави. (извор: Константин Кавафи, *Сабране пјесме*, 1988)

Улажењем у простор базена Дејвида Хокнија, наговештава се мистичко-метафизички аспект који слика открива, како кроз представу материје воде, њене несталности, променљивости у кретању и приказу форми и кривудавих линија светлосних одблесака на површини базена, тако и у извесном смислу проналажења апстрактног приступа решењу површине истих. Дати визибилитет подцртава контраст базена са околним простором, како би се нагласило одуховљено стање призора, а само људско биће у виду пливача или посматрача упућује на изворе чежње за недосегнутом пуноћом битка.



6. Призори искиданих микро наратива и апстрахованих површина, у различитим ликовно-техничким поигравањима Дејвида Хокнија.

На примеру фотоколажа, диптиха, који представља базен у Лос Анђелесу са кишом и сунцем 1982,⁴⁹ Хокни се игра белим фугама које остављају полароид фотографије, тако да базен, не само да постаје место мистичне симболике, већ имитирање поступка ређања плочица у базену, асоцира на технику којом се прави оплата. Тако постиже контраст, да је оно што је унутра – споља, као и да оно што се не види, сада гради слику. Још једна димензија значења Хокнијевог колажа од значаја је за компаративно-естетичко разматрање (у односу на *Још један прозор у базену*). Наиме, базен може бити виђен иза беле мреже од фугни, што такође има одређен

⁴⁹ *Sun on the pool* и *Rain on the pool, Los Angeles April, 13 th, 1982* (видети: Д. Хокни, 1988)

метафорички потенцијал. *Мрежа* која настаје, можда и као случајан нуспродукт експеримента са колажом, изазвана формом полароид фотографије, заправо прелази у први план и постаје, у интерпретацији аутора пројекта, симбол (беле *решетке*).



7. Пример Хокнијевих фото колажа у виду експерименталне визуелизације базена и настанак виртуелних решетки, фуга.



8. *Day Pool with three Blues* (1978)

Фракталност света и парцијализација доживљаја стварности, овде може да представља још једно ограничење, затвор за ум који жели ураћање у свеобухватност сазнајних моћи. Тако се игра наизглед једноставних елемената изводи у сложену метафору о ограничењима стварности и ономе што заправо (не)видимо. Плави базен може да се види и као балон или као облак, а земља тј. камен око базена, губи своју тежину и поприма својство чисто ликовног елемента. Тако игра са решеткама постаје условно контрадикторна: ограничава се нешто што заправо и не може бити ограничено и скрива оно што се не може сакрити. У том контексту, паралелу са приказом базена кроз невидљиве решетке, чини и рад *Day Pool with three Blues* (1978), у коме Хокни, техником пресовања и спајања исликаних папира истог формата, приказује базен. И у *Још једном прозору у базену*, јавља се слична

визуелна игра (врт, зелена трава, висока зимзелена ограда). На симболичку сродност ова два рада указује и Хокнијева игра са жутом даском за скакање, чија појава унутар слике позива на контемлацију и размишљање о парадоксу *лета* док пливач скаче у воду. Симулацију слободe, уметник суптилно иронијски спроводи и склапајући „решетке“ белином ивица неисликаног папира.

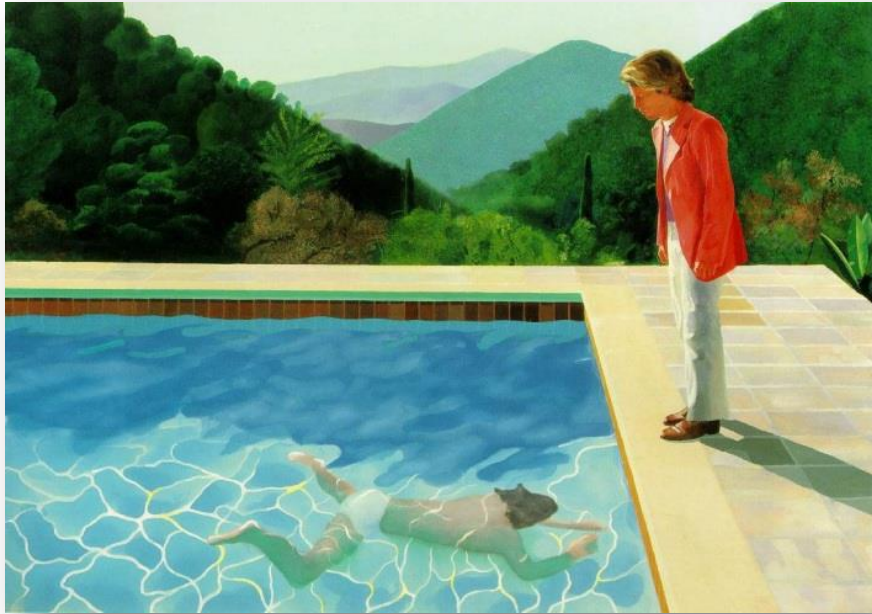
На слици *A Bigger Splash* (1967), Хокни још једном третира базен и воду као простор онеобиченог. У њему је контемплација нарушена контрастом експресивног потеза искрзаних кривудавих линија и размрљане беле боје, које представљају истиснуту воду, насталу као резултат упада тела, наспрам мирних обојених површина које истичу атмосферу тишине и непокретности. Овакав сведени поступак у одсуству пливача, остварује утисак *посебног* тренутка. Пливач је имплицитно присутан у води, али уметникова тенденција је призив тренутка који се може тумачити и као гестуални и идејни позив на слободу (уметничког).



9. Онеобичени моменат тишине и прекида исте, као и непокретности призора слике *A Bigger Splash* (1967) Дејвида Хокнија.



10. *A Large Diver, Paper Pool 27*, 1978.



11. Дејвид Хокни, *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*, акрил на платну (1971)

Хокни брижљиво посвећује готово половину платна осликавању природе, зеленила и шуме у другом плану, долине, далеких планина и неба у трећем. Поезија тишине, као и визуелна поезија, код Хокнија недвосмислено упућују да је реч о великом сликарству. У врло изнимном пејзажу и очигледно врло прочишћеној природи, сликар нас сусреће са осећајем слободе и узвишености, док у првом плану присуствујемо интимистичкој сцени чија је тајна неодгонетљива. Постоји оно што је осећај висине и даљине, док граничник светова представља базен у коме заробљени пливач подсећа на рибу у акваријуму.

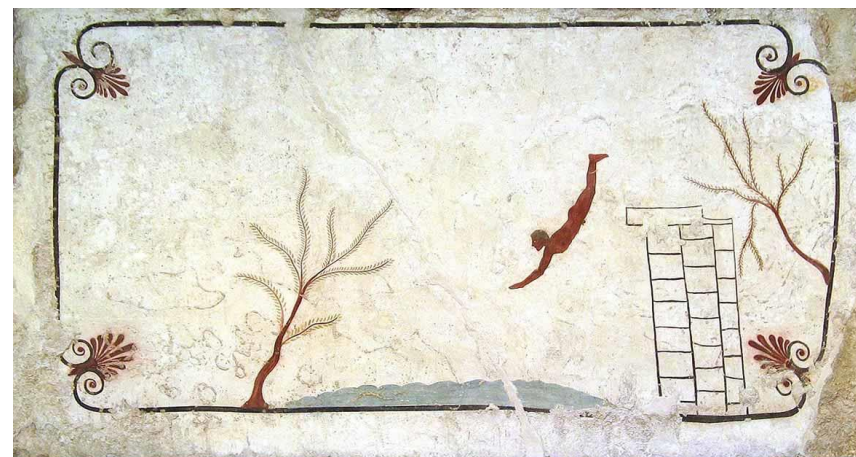
⁵⁰ Видети стр. 111, фн. 72.

У анализи могућег доживљаја слободе, као и битног наратива природе, планине, зеленила, шуме, посебно место заузима Хокнијева слика *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)* (1971). Поетизација слике достиже свој врхунац у имплицитном доживљају видљивог. Као што у песмама Константина Кавафија⁵⁰ хеленистичка култура осваја својим богатим наслеђем, а песник пробирљиво смешта шта ће од свеколиког богатства и који детаљ бити део брижљиво извајаног стиха, тако Хокни, визуелни поета, гради лепоту невидљивог, брижљиво бирајући и осликавајући богатство и лепоту видљивог. На конкретном примеру видимо два актера у две средине, брижљиво одабрани моменат ишчекивања сусрета или можда баш, немогућности сусрета, и базен као место у коме се различити светови дотичу.

Хокнијево играње са сенкама упућује на трансцендентне изворе лепоте као што успоставља посредан дијалог са другом или другачијом стварношћу. Занимљиво је упоредити древну камену плочу из Паестума⁵¹ и њену веома профињену културну разину за коју је била начињена, са уметничком намером модерних сликара који приказују скакаче или пливаче у води. Незаобилазан симбол античког скакача који се веома реалистично са скакаонице препушта лету у воду, у природном окружењу, представљен с два мала стилизована дрвета, упућује на скок као пут душе у оностраност, према загробном свету.



12. Хокнијеве представе скакача у воду кроз контакт тела и водене површине упућују на трансцендентне изворе лепоте у успостављању посредног дијалога са „другом“ стварношћу.



13. Камена плоча којом је била покривена *Гробница скакача у воду* очаравала представом тајанственог скока нагог младића. Према неким тумачењима ова слика представља метафору путовања мртвог човека у загробни живот.

⁵¹ Ф. Борбон, 2004: Посејдинија, Сибарисова колонија у данашњој јужној Италији, основана је на равници Селе у близини обале Тиренског мора у првој половини 7. века пре Христа Колонија је цвала током више од два века, а потом је пала у руке Луканијаца. Године 273. пре Христа, кад је постала римска колонија, добила је име Паестум, по којем је боље позната. Данас је многи сматрају једним од најзавидљивијих археолошких налазишта у грчком, италском и римском свету, не само захваљујући трима добро сачуваним храмовима, већ и због једног посебног открића до којег је дошло размерно недавно. У касно поподне 3. Јуна 1968. Током археолошких ископавања на северној некрополи која је водио Марио Наполи, на светло дана изашла је *Гробница скакача у воду*, дело које је постало симбол Паестума. Тако смо добили најстарију познату грчку зидну слику и један од врло ретких примера који је сачуван током векова. (стр. 51)

Скок у непознато, у оно време, могао је да се тумачи као чин прочишћења душе под утицајем Питагорине филозофије и његове доктрине о реинкарнацији душа. (Ф. Борбон, 2004: 53) А можда напросто као велики скок у непознато, као визуелни славопој уводу у *мистерију*. У савременој уметности, свеобухватни симбол античког скакача транспонован је у свакој озбиљнијој концептуалној интенцији која има као задатак да наративима воде, тела, пливача или скакача, представи уметникову тежњу ка постизању граничника с оностраним, тајанственим, непознатим. Ту *игру* аутор препознаје како код Хокнија, тако и у стваралаштву Била Вајоле, једног од најзначајнијих видео уметника, грозничаво опседнутих питањима границе (овострано) и прекорачења истих (онострано).

И Вајола је на изванредан начин искусио *лет* скакача из Паестума. Важан догађај у његовом животу је био пад у језеро, када је имао шест година.⁵² Пад у воду тада је имао пресудан значај за његово касније доживљавање воде као елемента, везе овога и онога света. Из тог разлога вода постаје најважнији феномен којим се овај уметник бави у својим радовима. *Вода*, која прочишћава и уводи у трансценденцију, посвећује. Елемент који својом мистичном улогом надвисује све остале елементе, означитеље створеног света.

Видео рад *The reflecting pool* (6:58 мин.) један је од првих Вајолиних радова из 1977. године и својеврстан је приказ трансформације покрета у статичност и овоземаљског времена у безвременост. Рад покушава да представи једну врсту надстварног тренутка, у коме један део покретне слике постаје нагло статичан, истргнут из остатка радње.⁵³ Видео рад је снимљен из једног угла и камера је непокретна током трајања целог видео рада. Аутор ствара илузију непрекинутог кадра иако монтажним поступком

⁵² Вајола у свом интервјуу „Cameras are Soul Keepers“ сведочи да су му се приликом пада у језеро, када је падао ка дну, отвориле умне очи, да је видео посебну светлост, све је било пуно боја, да су му водене биљке као и сав водени свет око њега одједном изгледали као да је дошао у неку врсту раја. Имао је интензиван осећај да је то стварни свет. Наравно, тај блиски сусрет са смрћу, кратко је трајао пошто га је ујак убрзо извукао из воде и спасао од дављења. Ово рано искуство му је открило да постоји пуно тога што се крије иза спољашње слике живота. Овај догађај је наравно потиснуо с годинама, али је ово искуство испливало у његовим радовима и каснија преокупација овог уметника поставила је воду као главни елемент којим се користи у својим видео радовима (*The raft* (Сплав) 2004). Вајоли се чак и видео форма чини као нека врста воде у којој електрони плове. Електрони којих је пуна електронска слика и камера која тај напон флуида бележи, заправо је као нека врста течности. Тако мозак и тело постају такође повезани тим електрицитетом. Као и синапсе у нашем мозгу које горе, варнице. Пошто између сваког неурона постоји мали празни простор. Ми заправо постојимо у тим празнинама. Празан простор између ствари и људи, то је заправо оно где ми постојимо када се загребе и погледа испод површине реалности спољашњег света. (извор: интервју са Билом Вајолом, *Museum of Modern Art, London, 2011, Luisiana channel*) (извор: Louisiana chanel, 2013)

⁵³ Видео приказ је изведен путем аналогне манипулације и монтаже видео слике, тако што је подељена на горњу и доњу половину, а онда појединачно манипулисано на оба фрагмента. Овај видео се углавном приказивао као једна врста уоквирене екранске слике, односно као једноканална видео инсталација.

инкорпорира више снимљених кадрова. Углавном се користи елипсама како би сажео радњу, односно дешавања, у период трајања видео рада. Вајола заправо *ваја у времену*, манипулише сликом у циљу онеобичења стварности, како би гледаочеву свесност пробудио и подигао на нови, квалитативно виши степен перцепције. Ово ауторско монтажно и технолошко синтетизовање *стварности* и њено преобликовање у визуелну поезију, суштинско је за схватање Вајолиног видео рада,⁵⁴ као и његовог изванредног доприноса у инкорпорирању људског тела као конгруентне представе духовне димензије у видео уметности.



14. Бил Вајола, video rad: *The reflecting pool*, (1977).

Тело у Вајолином раду можемо разумевати и као овоземаљску, материјалну представу бића, оприсутњене свести, односно представе његовог свесног дела. У контакту са воденом површином као огледалом за призивање визија оностраног, односно несвесног

⁵⁴ Видео снимак почиње тако што се у доњој половини кадра налази отворен камени правоугаони базен, у готово импресионистичком пејзажу (у сред природе и зеленила) испуњен водом, који природно рефлектује горњу половину слике у којој се огледа шума и дрвеће. Чују се и звукови из природе, инсекти, кретање воде, као и звук авиона који надлеће околину. Радња се базира на обученом човеку који се појављује из шуме, прилази базену и зауставља се на самој ивици. Ту стоји непокретан одређено време у самом центру видео слике. До тренутка када човек скочи, гласно рефлексно испустивши повик приликом скока, рефлексција из базена се понаша по законима физике и оптике, одсликава слику аналогну оној у стварности. У моменту када човек скаче у базен, у тренутку бива нагло заустављен односно “замрзнут” у фетусном положају изнад воде, тада долази до промене рефлексije базена. Базен који одсликава околину, почиње да се понаша необично, можемо рећи да он рефлектује слику онако како жели и у том тренутку почиње да се дешава чудан и нелогичан склоп околности. Док човечије тело бива суспендовано у ваздуху изнад базена (временом бледи, ишчезава), дешава се чудна серија радњи која се види само као одраз у води у базену. Као да неке сенке или особе, прво једна, па онда две, пролазе ивицом базена, базен се затамни у једном делу видео рада као да је прошло време и пао мрак, затим вода као да инверзивно нешто искаче из ње (иако споља гледано није ни упало), те се на површини воде у базену мистично дешава неко догађање. На крају видео рада, враћа се дневна светлост у води базена, и наједном човек (видео траје укупно седам минута) излази из (дубине) воде потпуно наг, (мада никад заправо и није ускочио у воду), напушта базен и одлази назад у шуму. Овај поступак онеобичен је монтажним скраћењем његовог хода до дубине шуме у коју залази.

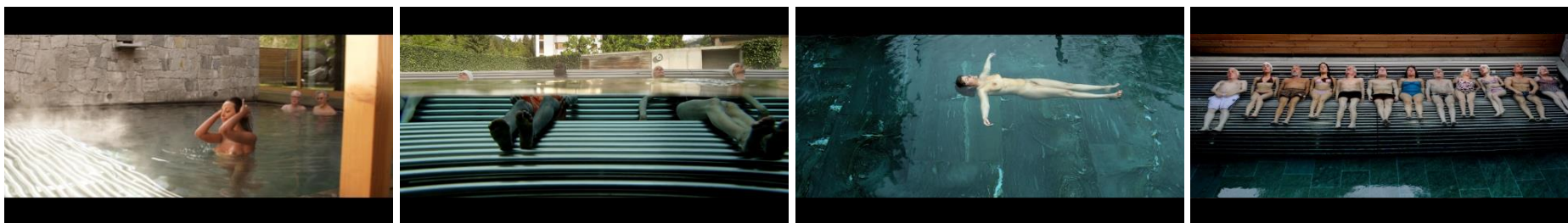
аспекта бића, његов свесни део функционише као друга поларност истог (спољашње и унутрашње, онострано и онострано, видљиво и невидљиво, свесно и несвесно). Базен постаје рефлектујућа површина и медијум две стране димензије, односно два вида постојања, на тај начин и посредник човековог ефемерног бића са *другом страном* реалности. Невидљива слика између овог света и оног неизрецивог, мистичног. Да ли је то пут у слободу или је то друга димензија, друго време или несвесни део људског бића? Да ли је тело метафора за *рацио*, а вода представља несвесни део бића? Овим питањима наставља да се бави аутор *Још једног прозора у базену*.



15. Вајолини надпојавни призори људског тела у воденим просторима, као конгруентне представе духовне димензије.

Мотив људског тела, базена и лековите бање, као важне метафоре у савременом филму реинтерпретира један од водећих светских редитеља у уметности филма, Паоло Соррентино (Paolo Sorrentino) у филму *Младост* (*Youth*) (2015). Компаративном анализом наратива *Још једног прозора у базену*, а имајући у виду утицај Андреја Тарковског на визуелне уметности 21. века, подцртали бисмо упадљиве сличности у поставци базена као посвећеног простора, амбијента у коме биће трансцендира и/или левитира између светова и

елемента воде у који људско тело урања, исцељује се или одуховљује. Супротстављањем ограниченог амбијента бањског лечилишта (које код Сорентина има далеке алузије и на планинско лечилиште којим се бави Томас Ман у свом *Чаробном брегу*), спољашњој представи врта, као симбола рајског стања слободе и безвремености, и афирмацијом свеprisутне потребе за младошћу, као вечитим стањем, Сорентино иронијским поступком супротставља наратив старог и младог тела. Поетизацијом природе/врта као окружења, овај значајни савремени редитељ, неизбежност смрти транспонује у мистерију и естетски чин.



16. Феномен људског тела и базена у филму *Младост*, Паола Сорентина из 2015. године.

Област филозофског осмишљавања тела, према савременом руско-англо-америчком литерарном теоретичару и филозофу Михаилу Епштејну (Михајл Наумович Епштејн), може се назвати физиософија (или соматософија). То је наука о људском телу као највишем органу космичког живота и његовим променљивим духовно-културним значењима. Физиософија проучава мудрост тела, његова космичка, културна, спиритуална и мистериозна значења, која се развијају у ритуално-религиозно, друштвено-радној, етичко-међуљудској и уметничко-симболичкој пракси.

Цитирајући једног од највећих немачких поета прве половине двадесетог века Р.М.Рилкеа (Rainer Maria Rilke), Епштејн у својој *Филозофији тела*, у поглављу *Тело на раскрсници времена*, објашњава да је задатак људског бића да прими у себе „пролазну пропадљиву земљу“, да би се њена суштина преобразила. На човеку је одговорност за чување успомене на тело, на његову људску и божанску вредност. Парафразирајући Рилкеа, *наш је задатак да тако дубоко, тако страствено и с таквом мером интелектуалне и емоционалне одговорности примимо у себе ту пролазну пропадљиву телесност, да би се њена суштина опет „невидљиво“ пробудила у*

нама. Опроштај са телом, према Епштејну, може бити почетак новог отелесњивања саме филозофске мисли, која је током векова пренебрегавала телесност, протеривала је из свог спекулативног језика. У складу са узношењем ноосфере⁵⁵ изнад човекових старих телесних омотача, сама мисао све више постаје сфера слободног *телотворења*, ствара сопствена језичка, (с)ликовна, просторно-временска и виртуелно-тактилна тела. (М. Епштејн, 2009: 20-21)

Надовезујући се на савременог грчког православног филозофа и теолога Христа Јанараса (грч. Χρῆστος Γιανναράς), материјално тело учествује у освећењу човековог бића, у његовом стицању савршенства. Савршенство и освећење означавају васпостављање човека у његово *природно* предодређење, у оно што је као човек призван да *буде* (да јесте) – „икона“ и „слава“ Божија. Овај „циљ“ човековог живота односи се на целокупног човека – на тело и на душу.⁵⁶ (Х. Јанарас, 2005: 74)

Чињеница је да нагињемо искуствима хришћанских визионара о суштини телесности. „Основна поставка хришћанског схватања спасења и избављења није раздвајање душе од њеног затвора, тела, није чак ни бесмртност душе, већ васкрснуће тела. Обновљени, посвећени, преображени човек ће васкрснути. Тело ће такође одбацити оно пролазно и оденути непролазност. Избављење нема само етички, већ и физички ефекат, не искупљује се само грех, већ се превазилази смрт која своје најдубље корене има у физичкој телесности: тело је такође део новог бивствовања новог човека.“ (Е. Бенц, 2006: 245) Аутору је блиско схватање да чињеница постојања смрти самим тим поништава истинску слободу. Докле је човек смртно биће, слобода у било ком виду не може постојати. У том смислу, човек се посматра као истински трагично биће, распето између светова. Међутим, појавом љубави која изображава и

⁵⁵ Ноосфера /ноо.эфіјэр/ је сфера људске мисли. Реч потиче од грчке νοϋς и σφαῖρα, у складу са лексички аналогним "атмосфера" и "биосфера". У теорији Вернадског, ноосфера је трећа у низу фаза развоја Земље, након геосфере и биосфере. (види: В. Вернадски, 2012)

⁵⁶ Х. Јанарас, 2005: То је једно од основних „начела“ антропологије *Лествице*, којом се може протумачити и чињеница хришћанске *аскезе*. Телесни подвиг не представља толико настојање да се изнури тело колико један ступањ свеукупног учествовања човека у „новом у Христу“ животу. Он одређује непосредно и делатно потчињавање тела вољи Божијој, одбијање или ограничавање жеља побуњене природе. Тако аскеза постаје пут повратка у стање које је „по природи“. Она обуздава и потчињава бунт природе, не допушта да природа постане „самоциљ“ – неки други циљ унутар творевине, другачији од јединственог „циља“ који је „слава“ Божија. (...) Како човек напредује у освећењу и у стицању савршенства, тако престаје подела на тело и дух. Наиме, човеково биће се враћа у своје првобитно, од пре пада, јединство, а молитва налази свој јединствени израз „срцем“. (...) Када прихватимо освећење као чињеницу која се односи на целокупног човека, у васпостављању јединства човека, тада ћемо потражити путеве и начине освећења који претпостављају учествовање читавог човека: и тела и духа. (стр. 74, 76-8)

најављује надприродни поредак, тајна коју тело собом носи најављује предукус истинске слободе. Зато тело, у *Још једном прозору у базену* јесте фрактално, и контигентно собом имплицира његову несталност и крхкост. Оно собом најављује слободу, и собом носи двиг ка преображају. Тело, пливајући у води, заправо као да предочава свој будући *лет*, из-лет у нову стварност.

Будући да сам човек, према руском теоретичару књижевности Михаилу Бахтину (Михајл Михајлович Бахтјн) не може на прави начин да види чак ни свој сопствени изглед, нити га може осмислити у целини, не могу му помоћи никаква огледала ни снимци, његов прави изглед могу видети и схватити само други људи, захваљујући својој просторној измештености и захваљујући томе што су они другачији. У области уметности, измештеност је, према Епштејну, најмоћнија полуга за разумевање. (М. Епштејн, 2009: 268) У *Још једном прозору у базену* тело се појављује у значењу духовне спознаје, указујући, феноменом измештања, на један нови симбол свеопште условљености и међузависности, симултаности унутрашњег и спољашњег, ограничености и слободе, средишта и целине. Гледано из феноменолошког угла, у овом раду отварају се два правца могућности ишчитавања тела, односно његовог постављања као вишеслојне визибилне спознаје у пољу аудио-визуелног амбијента.

Са једне стране појавности, тело се уводи кроз систем искиданих наратива и расипајуће, дематеријализоване (апстраховане) форме, у контексту изолације и кавеза (базен), превазилажењем простора овоземаљског и ограниченог, *летом у слободу*. Други аспект његовог сагледавања, као поетског фокуса, јесте у контексту временског поигравања, као онтолошке димензије, приказане у мистификацији простора-времена, нестајању, заустављању кретања или успоравању, поновном појављивању и другим ефектима у преиспитивању поља стварности збивања. Овај вид духовно-спознајне димензије тела, у *Још једном прозору у базену*, отвара и питање *естетичког блаженства*⁵⁷, кроз препознавање *атемпоралног сопства*⁵⁸, трагањем за дубоким и узвишеним, *океанским осећањем* и

⁵⁷ Д. Пајин, 2006: Уметност се заснива на знању или вери – довољно јој је естетичко дивљење. Чак и кад човек изгуби веру у идеје и богове, још увек може да се диви – уметничком делу, или ливади, кад се сусретне са неким бићем, или кад доживи властити живот и свет као игру. Код Пруста и других модерних уметника видимо да су уметност и естетичко искуство уточиште у пустоши. За Гогена и Ван Гога уметност је била последње упориште – нешто што је преостајало кад је све друго отказало. Карактеристично за „естетички пут“ јесте то да се не прави разлика између уметнички и природно лепог. Пруст везује уз своје блажене (привилеговане) тренутке (*moments bienheureux*): блаженство и чуђење, не-намерност и усаглашавање са екстатичком ванвременошћу. За Пруста, ти тренуци нису нужно повезани са уметничким делима већ за преклапање сећања и актуелних утисака. (стр. 17)

преображајем у нови постојани смисао. Архетипски тумачено, тело постаје и слика метафизичке, надпојавне присутности у делу, актуелизујући визибилитет митског и алегоријског.

Уводећи појам *лета у слободу*, Гајст (Geist) у једном осврту на Бранкушијеве теме птице, објашњава исту у простору, повезујући је са Меркуром и сном о летењу. „*Птица у простору* је уобличење сна о летењу, у коме као да нема напора, осим лаког узгона стопала која се отискују о тло. Класичан израз те представе је Меркур, који има крилца на петама и који се такође креће вертикално...Снага која га покреће је човекова тежња ка успињању, која се остварује у машти и у ноћи...у сновима о летењу“ (Д. Пајин, 2006: 58) У овом поимању, тело у *Још једном прозору у базену*, на изванредан начин, може да се упореди са Гајстовим тумачењем Бранкушијевог дела, с обзиром да се лајтмотив тела у видео раду појављује у више праваца разумевања, а последње његово појављивање повезано је са уступањем наратива *воде*, наративу *неба*. Овим, симболичка крлетка, представљена решеткама и стаклом затвореног простора унутрашњег базена, бива превазиђена, тежњом, изласку из исте, симболичном појавом птице која уводи гледаоца у блиски простор, прво зеленила врта, а затим лифтом камере на горе и простора чистог неба, као метафоре остварења апсолутне слободе. На тај начин, наратив воде, који је од самог почетка видео рада присутан као основни елемент, својом богатом лепезом значења, синкопиран је и замењен наративом неба и „ослобођеним“ елементом воде, у виду поетичне представе *облака* и успињања ка чистој *белини*, лишеној било каквих призора. Кулминација ове визибилности, потцртана је тзв. „прочишћењем“ које се имплицира неометаним завршетком Бахове алт арије, која ће у ауторовом видео раду претрпети бројна „оштећења“, у вишемедијском паралелном комплетирању са сликом, указујући на могуће тумачење *преображаја тела*⁵⁹ из простора ограничене у неограничену (истинску)

⁵⁸ Д. Пајин, 2006: Циљ је да се оствари усаглашавање са чистим временом (вечним сада, атемпоралношћу у којој нема пролазности) и да се препозна властито екстемпорално (ванвремено) сопство. (...) Својство привилегованих или блажених тренутака је надилажење времена и ограничења. (...) У последњем тому (*Нађено време*) Пруст вели да је схватио да су ти тренуци били блажени јер је тада био ослобођен зебње и сумњи у вези са својом будућношћу (да ли је он писац, да ли „губи“ време?). Тада је располагао временом изван пролазности и сигурношћу која га је чинила равнодушним у односу на смрт. (стр. 18-9)

⁵⁹ „Да кажемо то овако: духовни – у ствари значајни – феномен је *значајан* пре свега зато што превазилази сопствене границе, служи као израз и симбол нечег духовно много ширег и универзалног, целог света осећања и мисли отеловљеног у њему уз више или мање среће – то је мера његовог значаја.“ (видети: Т. Ман, 1956)

слободу. На тај начин, поетска замисао третирана и спроведена и у музичкој форми постаје мистично *звучно тело* видео рада, на почетку обременењено бројним оштећењима, да би, на самом крају, остварило двиг у савршенство, *идеал*.

Као резиме (и поента): идеју преображаја тела, на размеђу платонистичке и јудео-хришћанске традиције, аутор уводи метафором „светлосне метаморфозе“.

ДУХОВНИ СМИСАО Ј. С. БАХА У ПОЕТИЦИ ДЕЛА _____

Према француско-руском музикологу Борису Де Шлезеру (Boris De Schloezer), задатак који музика поставља пред нас веома је сложен, јер није довољно разумети дело: реч је о једној операцији која нормално повлачи следећу, током које слушалац треба да буде подједнако активан. Присуство дела захтева, у ствари, од њега и одговор. Ту се поново сусрећемо са појмом *живот* када је дошао тренутак да му прецизно утврдимо оквире и истински смисао. Када дело обухватамо у његовом јединству, оно остаје независно, недодирљиво, али уколико, *држећи* га пред собом, бивамо у неку руку потпуно *намагнетисани* њиме и прожети, тај предмет, конкретна идеја, открива нам се и раскриљује у својој неисцрпној пуноћи. Такав *живот*, према Шлезеру, није исто што и затварање у себе или уроњавање у нешто субјективно, већ је *интенционална*, когнитивна делатност која циља на нешто што нам је спољашње и која се односи на објективну стварност коју треба досегнути и која нам, ма како је снажно обујмили, ипак увек остаје страна, трансцендентна. (Б. Шлезер, 1996: 40-41)

Надовезујући се на одломак *Суштина музике и Ј.С. Бах* у делу *Тајна уметности* југословенског филозофа двадесетог века Ивана Фохта (Ivan Focht), постоји тачка развоја у музици у којој се догодило да искочи из свог уског антропоцентрички-егзистенцијалног погона, из своје психофизичке сапетости – у једну, сасвим нову, метафизичку димензију. Овај големи скок,

трансценденција каквој иначе не налазимо ништа слично, избила је, из дотадашњег (превишељудског) уљуљкивања у физиолошке дражи, као пламен и у чистом свом виду само неколико пута, према Фохту, у неколико дела Јохана Себастијана Баха.⁶⁰

Фохт истиче Баха као највећег градитеља у музици свих времена, чији су нацрти за његове грађевине метафизичке провенијенције – тако грандиозни, фантастични и заправо мистериозни да је немогуће поверовати како су допали у руке једног човека. Оно што се намеће као велико питање јесте, како објаснити нарав те силне трансценденције, као и проверити да ли је она у суштини музичка или је музици споља наметнута, проистиче ли из њених властитих моћи, или је у свом метафизичком узмаху била понесена неким током ванмузичког порекла. Укратко, према Фохту, треба одговорити на питање, како је била могућа и како се одвила ова музичка трансценденција? (И. Фохт, 1976: 61)

Религиозна музика и квалитативно и квантитативно представља најзначајнији део стваралаштва Јохана Себастијана Баха, а познато је да је он био убеђени и дубоко побожни лутеријанац. Међутим, иако нам се Бахова религиозна дела чине лепим, дирљивим и искреним, то није само зато што је Бах био ватрени хришћанин, већ је истовремено поседовао високо техничко умеће као и ону специфичну способност – генијалност, чији спој допушта појединцу такву срећну и релативно ретку подударност да изрази свој интимни живот, производећи ванвремене органске системе. (Б. Шлезер, 1996: 230) Овакав изузетан уметнички опус, и данас, Бахово дело сврстава у сам врх свега створеног у историји уметничке музике. Сам Тарковски дубоко је био инспирисан делом овог композитора и често је његову музику инкорпорирао у својим филмовима.⁶¹

Аутор *Још једног прозора у базену*, свестан посебног, извансеријског места Баха као композитора и уметника, није доводио у питање употребу музичке матрице у видео раду, иако је то на изванредан начин носило са собом и велику опасност у случају неуспеле кореспонденције и инхерентног надигравања и стапања звучног и визуелног слоја у делу. Често употреба врхунске уметности у

⁶⁰ И. Фохт, 1976: постојање метафизичког у музици није потребно доказивати ономе ко га осећа а ономе ко га не осећа, није паметно доказивати. Но оно се чак ни код Баха не јавља у свим делима, па и у онима у којима га има није подједнако распрострањено целином дела. Особито је присутно у Брандембуршким концертима (најјаче можда у 1. ставу Петог), у *Пасији по Матеју*, у два-три корала, неколико кантата, у Свити h-mol за оркестар, у 1. Свити за виолину соло (Шакона), у многим концертима (делимично) и нарочито у Баховој обради Вивалдија (рецимо Концерт за четири клавира). (стр. 65,6)

⁶¹ *Соларис* (1972), *Огледало* (1975), *Жртвовање* (1986) (видети: Džonson, T. Vida i Petri, Grejem, 2007)

постмодерном цитирању и инкорпорирању може да буде двосекли мач и да претенциозним упливом потопа и умањи уметничку намеру. Уместо да подрже, често се дешава да неуспеле симбиозе и коришћења врхунских дела великих уметника у савременим уметничким пројектима заправо подрију и разруше интегритет и конгруентност концептуалног рада. Када је реч о покушају уметничког пројектовања представе *искуства слободе*, аутору је било јасно да је неопходно храбро упловити у опасност претенциозног коришћења Бахове алт арије као јединственог и несумњивог арбитра успешности самог концепта. Како се бавити уметношћу, трансцендентним изворима слободе, а не позвати се на Баха? „Како описати онај свет у који се прелази, ван-људски, изузет од свих могућих људских ставова и претензија према њему, кад је целокупна људска терминологија смишљена само на оно што пружа примену људским интересима.“ Како би Фохт нагласио, да је трансценденција прелажење из једног света у други. Да се нешто напушта и ступа се у нешто из темеља друкчије. Аутору је представљао императив да се „чежња за бесконачношћу, што је трансценденцијом називамо“ најбоље и најпрецизније да исказати музиком, као најмање предметном уметношћу, а Бах је незабилазан када је потребно прескочити *на ону страну*.⁶² Било је потребно сасвим недвосмислено довести посматрача и слушаоца видео рада у једну врсту самозаборава, опуштености деловањем музике и навести га на, како Фохт то веома прецизно и проницљиво запажа као истински слушаоца Бахове музике, „осећај ослобођености и силног узлета који се, кад музика престане одјекивати у нама, претвара у оштру бол, од ударца у тврдо тло реалитета – коме смо се сад вратили. Засада је једино подручје слободе локализовано у уметност.“ (И.Фохт, 1976: 65)

Фохт у својој анализи суштине музике и Ј.С.Баха иде тако далеко да саму бит музике идентификује као тежњу ка трансценденцији, и то локализује изузев малобројних изузетака углавном код Баха. Изван музике, у другим уметностима тако конкретизовано *метафизичко као слободу*, веома ретко налази. Управо зато што у музици то метафизичко „није концептуално,

⁶² И. Фохт, 1976: Бахова музика је у поједином својим моментима потпуно и стравично не-људска. Није ни божанска, иако је прескочила на ону страну. Рећи да је метафизичка, било би тачно, али само негативно одређено. Тиме се, наиме, само каже да није физичка (ни психофизичка), него да се пребацила у димензију „иза“, „мета“. (стр. 64)

помишљано и замишљано, него је непосредно присутно као једно биће: оно нас додирује, и својим додиром можда и плаши, али му се не може оспорити његова велебна снага и постојање.“ (И.Фохт, 1976: 67)

Дело *Пасија по Матеју*, чији је део и чувена алт арија *Erbarne dich, mein Gott (Smiluj se na mene, moj Bože)* представља сам врх музичког уметничког правца и један је од врхунаца Баховог стваралаштва, спадајући у ред најкомплекснијих и извођачки најизазовнијих композиција створених у оквиру корпуса *духовне музике*,⁶³ како својим вишеслојним регистрима симболике, теолошких интерпретација, музичке инвенције, тако и својим изузетним драматуршким и психолошким увидима.

Обзиром да је у историји европске музике тематика пасија увек представљала велико надахнуће и неисцрпно врело за многе композиторе, Бахова *Пасија по Матеју*,⁶⁴ настала као последња од четири пасије према четири јеванђеља, а праизведена 1727. у Лајпцигу, управо је данас пример стилског и тематског разумевања барокне музике. Како је настала према библијским текстовима, у Муци (*Пасији*) приказани су последњи дани живота Исуса Христа на Земљи, а потом и његово разапињање на крст.

Инкорпорирана у поетску структуру *Још једног прозора у базену*,⁶⁵ *Erbarne dich, mein Gott*, преузета је с посебним циљем. Наиме, цитатност, као важан аспект постмодернистичке праксе, била је неопходна у структурисању главног видео рада јер на идејном нивоу успоставља комуникацију и реферише на контекст у којем се иста успоставља код Тарковског, у подвлачењу онтологије и

⁶³ И. Фохт, 1976: велика музика надилази ниво душевности и прелази у духовну сферу. Духовно није нипошто продужетак душевног, нити је тек његов виши облик. Јер, душевно се рађа и остаје унутар субјективне сфере, оно је везано за једнострану, особну доживљајност. Духовно пак има своје објективне темеље у једном бићу или неизоставно тежи да се у једно биће конституише; кроз музику ми га доживљавамо као нешто по себи постојеће. Зато се Бахова музика назива и *објективном*: она нема ничег субјективног у себи, надлична је и чак надземаљска, туђа индивидуалним бојењима и тзв. изражајности (јер, изражајност је увек субјективна категорија): она је музика по себи, а не музика за нас. (стр. 68)

⁶⁴ У *Пасији по Матеју* библијски текст је проширен световним одломцима које је написао либретиста Пикандер са којим је Бах сарађивао и на кантатама. Протестантски корали који представљају глас, вољу и осећања народа такође су додати. Ова пасија има два дела. У првом делу се говори о Христовом суђењу и затварању, а у другом делу се описују његове муке, разапињање и смрт. Драматика пасије, посебно у другом делу, превазилази све што је написано у барокној епохи. Страствени, емотивни речитативи евангелисте (у форми секо речитатива) и осећајни речитативи Христа (у форми праћеног речитатива, уз пратњу гудача, често прелазе у ариозо) смењују се са кратким репликама хора у којима јеврејски народ разјарено виче „Распните га“ док Христови следбеници тугују и славе Божјег сина. Иако нема сценског извођења, ови моменти јасно асоцирају на сценску радњу. Тако, иако није писао опере, Бах је у пасијама остварио тако снажне драмске сцене какве опера XVIII века није познавала. Арије и речитативи ових Бахових дела се својом дубином не могу упоредити ни са једним оперским делом барока.

⁶⁵ Звучни запис алт арије *Erbarne dich, mein Gott* који у свом вишемедијском пројекту аутор користи је у изведби чувене мађарске оперске певачице Јулије Хамари (Julia Hamari) и минхенског Бах-оркестра и хора под диригентом Карлом Рихтером (Karl Richter) из 1971.

проналажењу смисла људског живота у хришћанској перспективи и позицији поимања *вере* као исходишне тачке која је иманентна поетици оба аутора. Ово извођење је користио и Тарковски у свом тестаментарном остварењу, у филму *Жртовање* (*Жертвоприношение*) из 1986. У *Још једном прозору у базену*, аутор интенционално уводи Бахову арију као звучну матрицу, идентично извођење, коју ће, међутим, кроз ток трајања исте, звучном трансформацијом, местимично измењен (реконструктиван) начин, укомплетирати у визуелну структуру дела.

Алт арија се у *Још једном прозору у базену* може поимати као ауторска синтеза у контексту (дејствености) струје лирске рефлексивности, транспоноване у нови медијско-концептуални простор који се остварује у изразито постмодерном кључу. Свестан *самства* као акта стварања, аутор кроз једну врсту сведочења, цитатности и саопштења, црећи снагу из једне исконске личности, какав је Бах, супротставља непролазни дух „божанске музике“ хладном времену отуђености, успостављајући једну врсту дијалектике у визибилној спознаји елемента воде, људског бића и базена као простора трансценденције и превазилажења оквира људског ограничења у овоме свету.

Важно је имати у виду да се Бахова музика поима у зависности од естетичке спознаје, метафизичке и гносеолошке позиције, тј. способности људског ума у досезању и разумевању софистицираних структура и изражајних својстава музике, система истанчаних кореспонденција хармоније и контрапункта, савшенству полифоног стила и у крајњем продукту уплива у „вантелесни“ надпојавни простор поимања дела. Као таква, приморава рецепијента да напусти план уживања, што музичко дело изазива на нижем слоју перципирања као спољашња, сензорна и емоционална дејственост, наводећи га на даље трагање за оним од чега заправо зависи његова квалитативна вредност која се крије у духовном слоју разумевања дела.⁶⁶

У својој докторској тези, *Естетика Јохана Себастијана Баха*, француски музиколог Андре Пиро (André Pigro) детаљно проучава речник композитора, обрађујући „елементе“ његове уметности као „знаке једног непознатог језика“, настојећи да их преведе

⁶⁶ И. Фохт, 1976: Управо то духовно биће музике је оно метафизичко, оно што је иза тонова, а што тонови, само у посебном међусобном поретку, дају да избије, доводе у стварност из света музичких идеалних могућности. (стр. 68)

„да би досегао саму његову мисао“. У том смислу, разликује изражавање од дескрипције, аналошка и асоцијативна призивања од метафоре, издвајајући „идеје успињања и падања“, „васкрсења“, „уздицања у небо“, покушавајући да пронађе дијалектичку везу између музичке структуре и текста, односно транспоновање Бахових мотива из црквених текстова у музичку форму, служећи се појмовима устрајавања, непокретности, греха, презира, верности, душевног самопоуздања, извесности, непоколебљивој решености и других. (Б. Шлезер, 1996: 178-79) Иако, према Шлезеру, таква анализа Баховог вокабулара која доводи до успостављања „својеврсног Баховог речника“ у којем сваки термин и свака звучна комбинација налазе своје објашњење, ипак спречава рецепијента да увиди како, попут речи у неком речнику, те звучне комбинације и обрасци добијају прави смисао тек у контексту. На тај начин, анализом издвојени „елементи“ јесу, у ствари, производ целине, па отуд и постоје искључиво у њој и њеним посредством.

Звучна поетика *Још једног прозора у базену*, коју у основи прожима Бах, сагледава се у целини догађања које поставља дело у схеми визуелних система знакова, у структурама звучног простора према сликовним, кроз синтезу видео слике и реинтерпретиране (на појединим местима измењене) музичке композиције и дејства аудио-визуелне кореспонденције у преношењу конкретних стања и значења на која целокупно дело упућује. Тако конституенти музичког дела, фигуре и фразе у којима препознајемо изражајне знакове, у садејству са сликом, попримају и психолошко одређење. Психолошки смисао једног дела, према Шлезеру, није збир или резултат менталних ставова које изражавају одређени делови композиције, него је оно што ови изражавају; функција онога што дело изражава у свом јединству; сложени процес чији различити моменти – осећаји, емоције, полети – постоје у целини из које потичу.

Сагледавајући звучни аспект *Још једног прозора у базену* у садејству видео слике, његова садржина задобија нови вид, тј. духовни смисао који се кроз темпорализовано дело ствара и настаје. Оно што Бахово дело као звучни процес, у новом облику, изражава, представља одраз пројекција на план будућности онога што то дело као ванвремено означава, отеловљујући га. Психолошко се овде појављује као поддуховни аспект који за рецепијента у постављеним детерминисаним околностима стиче једну наддуховну стварност. Ван времена, дело је апсолутно јединствено, представљајући нераскидиву целину, истовремено и потпуно телесну и

потпуно духовну.⁶⁷ Психолошки садржај (боја гласа, музичка форма, стил, аудио-визуелне структуре, видео наративи) је вид којим се задева духовни смисао током обављања синтезе. У складу са тим, одређене фразе и фигуре стичу изражајно својство, било да музички симболизују испољавање емоција, било услед извесних асоцијација које проистичу из самог устројства звучних поља, склапајући у садејству са визуелним системом значења и семантички карактер. Нарушавањем звучне форме кроз увођење елемента *грешке*, звучно дело, као савршена „одухотворена“ форма целовитости, стиче и нови слој значења у контексту нарушавања савршенства и слободе, представљеном у визуелној шеми искиданих наратива, упливом гледаоца у вишеслојну слику, померањем позиција из унутрашњег амбијента у спољашњи, у супротстављању материје и духа у виду зида и светлости, стакла и рефлексивности, тела и воде, земље и неба.

Функција Баха у контексту савременог вишемедијског дела омогућује улазак у отворени, изванвремени простор, као тежње за једном врстом духовног пробуђења и преображења које дело треба да омогући посматрачу. Истовремено пружа му медитативно-контемплативну димензију која отвара и уметничко, онтолошко питање *стварности*, проналазећи је у новом духовно-егзистенцијалном прибежишту, каквом тежи *Још један прозор у базену*. На овај начин, и постојеће класично дело бива подвргнуто контекстуализацији, новом семантичком структуром, одражавајући у садејству истог са визуелним медијем и новопостављени музички визибилитет.

ПРЕОБЛИКОВАЊЕ ПОСТОЈЕЋЕГ / КОНТЕКСТ ИЗМЕШТАЊА _____

Значајни поступци у постизању онеобичења стварности, у поезици аутора, као савремене праксе примењене у техникама ликовне, видео, филмске и дигиталне уметности, представљени су ефектима нарушавања форми, раскадриравања, трансформације, деконструкције, интегрисаним и искиданим наративима, који претендују на нови вид перцепције. Разумевање дела одвија се у контексту измештања (преобликовања) постојећег (фактицитета), ради постизања више, надискуствене стварности и значења.

⁶⁷ Б. Шлезер, 1996: У времену, пак, дело остаје јединствено, али се то јединство може раздвојити: оно има и спољашњу и унутрашњу страну, једну тако рећи душу и једно тело које ту душу изражава и озвучује. (стр. 198)

Разматрајући примену ових метода у делу аутора, пре свега као оруђа новог облика комуникативне уметничке праксе, можемо да запазимо компатибилност и кореспондентност визуелне и звучне медијске шеме, као носилаца интермедијалности интегралног дела.

У теорији и пракси јапанског позоришта била је развијена једна важна категорија под именом *мезураши*,⁶⁸ која је постала важна и у европској књижевној теорији у XX веку (руски формалисти и појам „остранение“), односно књижевности и позоришту (Брехт: *Verfremdung-efekt*).⁶⁹ У психологији је ова тема истраживана у вези са деперсонализацијом (Пјер Жане – појам *jamais vu*) и у вези са деаутоматизацијом перцепције (кад се оно што смо само рутински запажали, појављује у новом другачијем светлу, као да је виђено први пут). (Д. Пајин, 1998: 354-355) Руски писац, историчар књижевности и филмолог Виктор Шкловски (Виктор Борисович Шклóвский) својевремено је истицао као једну од основних црта књижевности, односно књижевног језика (било прозе, или поезије), „очуђење“, или „онеобичавање“ (*ostrannenie*) оно што је супротно од уобичајеног и познатог. Књижевник то постиже тако што виђење и разумевање измешта из рутине и оно уобичајено приказује у новом светлу или перспективи, уз помоћ семантичког померања које омогућују тропи.

Семантичким померањима у виду транспарентног преласка са једног наратива на други, излажењем из амбијента базена у простор неба, пројекцијама силуета и светлосних рефлексија на зиду, као и искиданим (апстрахованим) формама наратива тела у води у имагинативно измештено стање (које прати звучна линија Бахове нарушене музичке форме), у *Још једном прозору у базену* постиже

⁶⁸ Д. Пајин, 1998: Онеобичавање, необичност, изузетност (или – као по први пут виђено – јап. *мезураши*) је нешто што се користи у *но*-позоришту, а теоретичар и аутор *но*-а, Зеами (у XV в.) доста детаљно говори о томе у својој теоријској књизи *Фушикаден* (Зеами, 1995). У седмој књизи (поглављу) он даје следеће примере да би то објаснио. 1) Цвет (глуме), занимљивост и онеобичавање су три аспекта која ничу из истог. 2) кад глумац представља (глуми) демона и понаша се само као демон он неће привући пажњу, али ако томе да „необичност“ онда ће привући пажњу гледалаца (и постићи цвет глуме). 3) Ако глумац задржи извесну дозу нежности, чак и у најкешћим осећањима, то такође даје необичност. 4) Глуми треба дати извесно тајанство, јер је цвет глуме повезан са испољавањем необичних особина. 5) Онеобичавање се користи у ратним лукавствима, кад – понашајући се необично – ратник изазива збуњеност и страх код противника и у том часу осваја победу. На сличан начин и добар глумац може „освојити“ публику и њена срца, ако је преплави неочекиваним осећањима. (стр. 355-356)

⁶⁹ Д. Пајин, 1998: У писму Анрију Мањану (Henri Magnan) из 1955., Бертолд Брехт каже следеће: „Ефекат онеобичења (или „очуђавања“ – *V-efekt*) је дуго познат у позоришту и уметности. (...) Ја сам користио тај ефекат...да бих показао да природа људског друштва није баш природна...тј. није тако самоевидентна или неупитна као што би се могло помислити“. У нешто каснијем тексту – говорећи о техници глуме у коју је уграђен *V-efekt* – додаје: „Овде је у питању техника да се људске друштвене ситуације прикажу као нешто чудно, нешто што изискује објашњење, а не као нешто јасно и природно. Циљ тог ефекта (онеобичавања) јесте да омогући посматрачу да конструктивно критикује приказане односе, са друштвеног гледишта.“ (стр. 356)

се онеобичено виђење и разумевање амбијенталног контекста у који се уводи посматрач. Нарушавајући поједине секвенце Бахове арије уз комплементарни спој искиданих форми тела и светлосних рефлексија, аутор исказује излазак из материјалног у нови егзистенцијални простор. Феноменом грешке у суптилном померању, својеврсном „кварењу“ савршеног тока Бахове узвишене музике, постиже се ефекат приказа несавршености људског постојања у овоме свету.

Још један прозор у базену, као вишемедијска форма, представља интегрални спој експерименталног видеа и поетско-кинететског филма у коме актери постају визуелно-звучни феномени. Сплетом значења успостављају једну врсту игре, која од увода, развоја, преко кулминације и крајњег расплета, реализује односе људског тела и амбијента, као симулацију лета ка слободи, постављајући у фокус егзистенцијална питања отуђења и усамљености. Феномен искиданих наратива у визуелним представама аутор постиже дематеријализацијом форме,⁷⁰ фрагментисаним и фракталним сликама и апстраховању фигуралног, као ликовног квалитета пренетог у простор видео слике. Тиме парадоксално, експлицира човекову чежњу за сједињењем са апсолутом, а импликује, потрагу за новим начином постојања. На овај начин „растурања“ постојећег и стабилног, нарушава се и све оно што представља привид овога света, како би се пронашао излазак у простор неограничене слободе, попут уз-лета у бесконачност, приказан у видео раду изласком из простора базена ограђеног зидом и прозорима, симболом птичијег прелета и уласком посмарача (камере) у небеско пространство.

Фрагментарно и фрактали (енг. fractals) добили су карактеристично значење у постмодерној теорији, култури и уметности. Према Мишку Шуваковићу, полази се од става да су значења и вредности културе и уметности фрагментарни и неконзистентни продукти. (М. Шуваковић, 2011: 279) Фрагментарност (недовршеност) у *Још једном прозору у базену* подвлачи једну врсту нецеловитости бића, изражене парцијализацијом појаве тела пливача, отцепљеног од *изворног јединства сопствене суштине*. Заробљеност ограниченим простором кретања (живљења) оставља за собом (покретима тела у води) флуидне и неправилне облике, променљиве у сваком смислу. Замисао фрактала као метафизичких метафора вештачких, неправилних и променљивих симулацијских

⁷⁰ М. Шуваковић, 2011: Дематеријализација уметничког објекта означава процес радикалне редукције уметничког објекта, чији је крајњи циљ идеалистички концепт идеје уметности, језика уметности, замисли уметничког дела (...) Дематеријализација уметничког објекта је технички термин теорије уметности којим се означавају примери уметничког рада чији резултат нису уметнички предмети у традиционалном смислу. (стр. 174)

структура (водена површина базена и визуелна манифестација тела под водом), исказује, са једне стране, космолошку могућност поимања бивствујућег, а са друге, нарушавање његове целовитости у искиданим аморфним облицима, као фрагилност истог тог бића, све до његове распадљивости!

Поигравајући се теоријским метафорама смисла, на размеђу традиционалног, модерног и постмодерног, Жан Бодријар (Jean Baudrillard) „види“ трансценденцију као разбијену „у хиљаде фрагмената, који су као комадићи огледала, у којима се још увек може ухватити властити лик. Фрактални објект се одликује тиме што су све информације карактеристичне за тај облик укључене у најмање појединости. Фрактални субјект је јаство које се распада у мноштво сићушних истоветних ега. Он тежи подударању са својим деловима – он је истовремено *Цело* и мноштво у којем се одржава *Цело* и зато је увек *Не Цело* (одраз целине у појединачном)“ (М. Шуваковић, 2011: 279)

А поигравајући се у постмодерном маниру, увођењем Бахове музике у нови, модификовани облик, нарушавањем постојеће форме, транспоноване у савремени контекст, аутор примењује исти принцип изменом наслова музичке композиције: *Another brick in the wall* (*Још једна цигла у зиду*), једне од најпопуларнијих музичких група XX века, Пинк Флојда у контекст: *Another window in the pool* (*Још један прозор у базену*), као назив уметничког пројекта. Ова чувена рок опера *The Wall* из 1979, представља троделну композицију с главном темом која се бави бунтовним позивом на друштвено буђење и побуну против система који немилосрдно потчињава појединца и укида лепоту индивидуалности и слободе. Кроз метафору школског (васпитно-образовног) система, пратећи мисли дечака (ученика) и његову визију бунта као могућег излаза из репресије и зла које му крути друштвени поредак намеће, ово музичко рок остварење својеврстан је позив на могућност остварења слободе појединца. Позив је посредно упућен свима како би избегли „машину за млевање меса“, остваривши личносни интегритет, те мимоишли ограничења и постајање само „још једне цигле у зиду“ (*another brick in the wall*). Овом значајном метафором, Пинк Флојд група је у своје време, позивала на бунт и превладавање *зида*, тј. ограничења слободе модерног човека, али и људског друштва уопште.

Својеврсним имплицирањем на назив овог планетарног музичког рок хита XX века, аутор је премостио и поиграо се са сличностима и разликама у гледиштима ка превладавању *зидова* и освајању *слобода* и у времену после постмодерне. Готово немогућ

спој Бахове музике и Рок опере дозвољен је у овом вишемедијском пројекту на имплицитном нивоу. Он упућује на превладавање времена и у исти мах спој барока и постмодерне. Истовремено проширујући интерпретацију на бунтовни карактер и агресивни импулс видео спота овог својеврсног рок остварења, аутор спајајући неспојиво, као да свесно позива на интертекстуалне закључке. У видео споту Пинк Флојда, *Још једна цигла у зиду* и видео раду *Још један прозор у базену*, ЗИД је централни мотив, главни симболни међаш и готово једини заједнички именоватељ. Иако се трагизам људског усуда читава у оба дела, аутор као да жели то да подцрта суптилним алудирањем на наслов рок опере, али и музички стил који се драстично разликује од барокног компоновања Бахових арија. Аутор у постмодерном маниру, позајмљује матрицу, али мења и прилагођава наслов свог рада. Смештајући наративе у простор грађевински стерилног базена, барокном музичком матрицом, супростставља се наглашено бунтовној Пинк Флојдовој композицији. Спајајући видокруге борбе против зла и неслободе, покушава да направи отклон од револуционарног, анархистичког и агресивног, ка духовном, медитативном и унутрашњем.

Закључак:

У оквиру овог поглавља аутор је представио вишемедијски докторски пројекат „Још један прозор у базену“ као уметничко дело у форми проширене видео инсталације, разматрајући функцију и значај проширених медија као постмодернистичког начина изражавања у савременим (новијим) уметничко-медијским праксама. Уметник ставља акценат на проширену видео слику у функцији концепта још једног прозора као прибежишта (превазилажења ограничења) људске слободе. Кроз постмодерни дијалог са великим филмским уметником Андрејом Тарковским, онтологијом Мартина Хајдегера, православним теолошким тумачењима универзалне теме слободе, као и Епиштајновом филозофијом тела и поимањем слободе из угла филозофије Фридриха Шелинга и Жан Лик Нансија, аутор сажима идеје и ставове на којима заснива своју уметничку концепцију. Поетски приступајући делу као отвореној уметничкој форми која се ослања на традицију филмске и видео уметности са једне, али и експерименталне уметничке праксе и концептуалне фотографије, са друге стране, са-поставља дело у контекст амбијенталне уметности. Увођењем музике Јохана Себастијана Баха у концепт дела, инсистира на својеврсној стилској концизности, модификацији и синтезијској пракси, примењујући принцип реконтекстуализације у пољу нове аудио-визуелне структуре. У поетичко-теоријски корпус појединачно уводи мотивско-тематске целине: базен, пливача, феномен тела, појам слободе и трансценденције, симболе неба, воде, зида и друге, успостављајући јасне назнаке њихових функција у структурисању идејно-концептуалне схеме дела. Заокружујући целину поетског и теоријског оквира, пажњу посвећује примени савремених уметничких метода, као што је принцип нарушавања форме, деконструкција и реинтерпретација постојећег, искидани наративи, функција грешке, интегрисана слика, фрагментарно и фрактално.

У оквиру методолошких разматрања биће представљен целокупан поступак изградње, структурисања и реализације пројекта „Још један прозор у базену“, у више етапа које подразумевају: припремне радове, различите методе примењене у уметничком истраживању, стваралачки поступак и извођење вишемедијског дела у институцијама за јавну презентацију.

У првом делу поглавља биће предочена полазишта, мотиви и прикупљени визуелно-звучни материјал (грађа) који улази у садржај пројекта кроз примену визуелно-антрополошких метода уочавања, документовања и класификовања. На основу њих, аутор спроводи обраду података, хибридном методом интегрисања више уметничких и теоријских сазнања (пракси) у приступању медијским, техничко-технолошким и другим својствима, у усклађивању наратива у композитно-структуралну и концепцијско-поетску шему. У циљу остваривања оригиналног дела као интердисциплинарног резултата на пољу савремене уметничке праксе, аутор се опредељује за постизање конкретних циљева кроз емпиријски метод, у раду на више уметничких медија: фотографији, филму, видео-арту, музици. Феноменолошки приступа наративним везама и начином на који се исте имплементују и комуницирају у нови језик, концептуалне природе, савременог мултимедијалног дела.

Извођачким поступцима у материјалним, просторним, софтверским и другим условима рада, у процесима манипулације, трансформације и интегрисања фотографије, видео слике и звука, аутор користи технике ликовне, филмске, видео и дигиталне уметности. Тиме постиже одговарајућа визуелна решења и дијалектичку повезаност у симболичким и тематским целинама (базен, људско тело, вода, светлосне рефлексије, зид, затворен и отворен простор, врт, небо и остале).

Посебну пажњу уметник посвећује интермедијском комплетирању дела. То подразумева интегрисање визуелних и звучних медијских линија, њихово контрапунктирање, реализовано проширеном видео инсталацијом која обухвата видео пројекције и фото/видео објекте, као формом презентације, и њиховом међусобном комуникацијом унутар целокупног амбијенталног решења.

Као сваки уметнички пројекат интердисциплинарне преокупације који, с обзиром на савремено медијско окружење, неизбежно представља једну хибридную постмодерну форму, и у овом случају је примењен хибридни метод у процесу уметничког истраживања. То се огледа, како у начину сагледавања и повезивања садржаја у функционалну мисаону структуру, тако и у сферама истраживања, у оквиру којих се уметник орјентише и ствара нови интерпретативни склоп, дијалектичку повезаност, конструкцију и визибилитет уметничког дела.

Прва, предпродукцијска фаза пројекта подразумева развијање идејне концепције и прикупљање почетног материјала. У складу са тим, примењују се визуелно-антрополошка истраживања као квалитативне методе рада, употребом фотографије и видеа као средства бележења конкретних ситуација у урбаном окружењу. На тај начин се одвија одабирање материјала адекватног вредносног квалитета, подложног даљој уметничкој обради.

На идејном плану *Још једног прозора у базену* уметник се бави егзистенцијално-онтолошким крајностима (њиховом колизијом). Отуда, истраживање у пољу бављења проблемом искуства слободе, фокусирано је на појам зла (као неслободе), с једне стране, и превазилажења (онтичких) ограничења, то јест, могућност слободе, са друге. Сукоб супротстављених елемената и изградња хармоничног и кохерентног дела као производа тог сукоба, у центру је уметникове првобитне концепције. Имајући у виду своју фотографску делатност, аутор ће засновати примену визуелно-антрополошког метода, прикупљајући, током резиденцијалног боравка у Бечу 2010 године, материјал којим би се приближио првобитној идеји. Открива специфична места, документује реалност, контекстуализује снимљене ситуације, градећи постепено уметничку структуру.

Како би проблеме слободе методолошки сврстао у одређене кохерентне целине, аутор проналази идејне смернице у свом претходном раду *Саће* (2009), у коме је користио дигиталну црно-белу фотографију. Истражујући представе које би у себи садржавале назнаку о достизању слободе (у онтолошком смислу), аутор је откривао идиличне пејзаже које је у вишемедијском приступу желео да комплетира музичком подлогом која би у својој звучној и квалитативној структури упућивала на *идеал*.



17. Део серије фотографија са изложбе *Саће* из 2009. године на којима је аутор истраживао идиличне призоре пејзажа, као онеобичене стварности, унутар једног манастирског комплекса, као места духовног преображаја, у контексту функције пчеларства и феномена кошница и саћа унутар истог, откривајући смисао досезања слободе.

Садржаји тих црно-белих фотографија подразумевали су композиције неба са крошњама дрвећа, као и идиличне пејзаже у природи без назнака савремене цивилизације. Како се радило о конкретном фотографском медију, кроз поступак серијског документовања поменутих призора, аутор је уочио тежњу ка линеарности ликовних елемената којима би се објединила секвенцијалност истих. Међутим, у идејном смислу, и даље је недостајао супротстављени елемент који би био комплементаран у односу на визуелни и звучни медиј. Наметала се идеја о представи појма *грешке*, као поремећаја у хармоничној слици света, као антиципације опште метафоре искривљења, сагрешења,⁷¹ како на општем плану, тако и појединачно.

⁷¹ Грех (сагрешење) је често схваћен као *морални или јуридички преступ*, што имплицитно подразумева и погрешан доживљај Бога као *полицајца, судије, законодавца*. Тако, уместо да Бога доживимо као Љубав, ми, у складу са паганским и старозаветним бићем, настојимо да му се не замеримо, бежимо од Његовог погледа и казне, удаљујући се од Њега и Његове Љубави. (...) Дакле, промашај, одвајање и удаљавање од Бога, изолација и осуда себе на вечну самоћу. Начин живота блудног сина по одвајању од оца, психолози би окарактерисали као крајње *аутодеструктиван*: не само да није успео у сопственом *бизнису*, већ је изгубио властити лик и људско достојанство, почињући да функционише анимално. (...) Грех није јуридички, нити морални преступ, већ *над са велике висине*, одбијање божанске оријентације у животу, одступање од Бога (Љубави), уз давање предности далекој земљи у односу на очев дом. (...) Грех није наше природно стање –

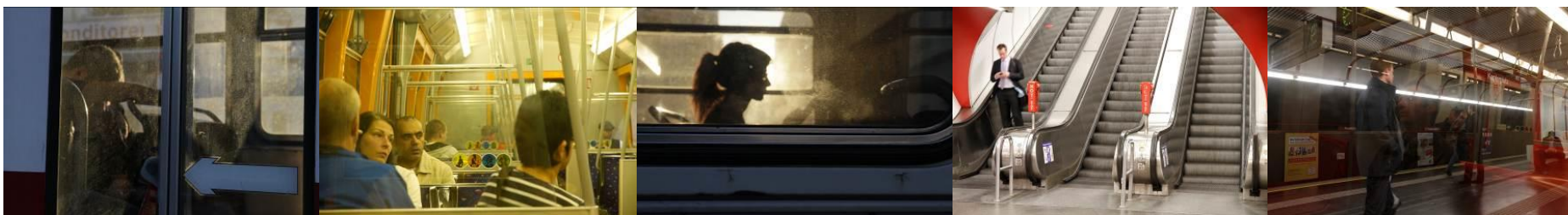
Истражујући у амбијенту манастира однос спољашњег и унутрашњег, уметник започиње развијање теме о слободи као простору *изван* ограничења, користећи мотив *зида*, као и простора/светлости изван манастирских зидина. Транспонујући и проширујући наративе у следећим радовима, мотив препреке – зида, консеквентно бива проналажен и модулиран у новим, сада урбаним просторима, који методски усложњавају полифони карактер визуелних конструката.

Спознаја о карактеристичном месту, локацији, која би имала универзални карактер и упућивала на јасно одређење уметникове идеје, постепено се конкретизовала. Сам по себи наметнуо се простор *јавног базена*, као транспарентни пример ограничења (уоквирења), али и мотив у делима неколицине релевантних савремених уметника, о чему ће бити више речи у анализи рада. Одлазак у Беч као стипендисте културног програма *Култур-Контакт*, отворио је могућности које су биле на располагању у овом програму посвећеном подршци и финансирању уметника из југоисточне Европе, где је свој тромесечни боравак у Бечу аутор осмислио као креативно истраживање и припрему тадашње изложбе, замишљене као мултимедијални рад. Уочивши да град нуди мноштво упечатљивих момената и призора из свакодневног живота које је одлучио да инкорпорира у уметнички садржај рада, у концептуалној фази, своју фотографску делатност аутор је усмерио на неколико мотива као што су градске пијаци, јавни превоз, као и бројни рекреативни центри са фокусом на отворене и затворене базене. Запажао је да се, кроз ових неколико карактеристичних места, на којима се окупљају људи, пројављују особене карактеристике урбаног осећања усамљености и отуђења, иако су то била места која упућују на међуљудски контакт.

Фотографишући људска лица у бечком метроу, аутор је започео анализу различитих стања у којима затиче замишљене путнике. Појавност оног *невидљивог* елемента на људским лицима, који упућује на отуђење као једног вида неслободе, повезивао је са симболиком подземља, као места на коме се одвијао транспорт ових људи. Међузависност простора у коме се одвија живот и утицај тог амбијента на понашање људи, искористио је у овом пројекту као грађу којом је започео студију о ограничењима и немогућностима,

дати смо за добро, одлично, савршено. Дати смо за Светитељство! *Светиње* се већ сада и овде приносе *Светима!* (...) Наш *посни животни стил* има за циљ да прихватимо идеал живота у коме је завршна награда – савршенство: *Будите савршени као што је савршен Отац ваш небески!* (извор: А. Јанковић, 2005)

фрагилности људске природе. Обзиром да је на теренском раду користио фото-апарат високе дигиталне (HD) резолуције с могућношћу да снима и покретну слику, започео је, у својој уобразиљи, конституисање фото и видео инсталације, вишемедијског карактера, око места које је уметнику било парадигматично за представу концепта о ограниченим могућностима доживљаја слободе.⁷² (М. Бауер, 2010)



18. Призори урбаног осећања отуђења документовани 2010. године на различитим местима бечког градског саобраћаја.

Базен се испоставио као идеално место за истраживачки рад, омогућујући у исто време уметнику откривање и предочавање метафоре овоземаљске слободе. Током двомесечног истраживачког рада на терену, из дана у дан, бележио је специфичне појаве и дешавања на бечком базену (*Hütteldorfer bad*) који је одабрао због своје позиције као најрепрезентативнији пример. Имајући у виду да је био смештен на ободу града, са једне стране оивичен урбаним простором, а са друге отворен ка чистом природном околишту и областима које нису биле урбанизоване. Базен је имао идеалну позицију јер је био смештен на узвишењу са кога се простирао поглед на околна брда и шуме. У складу са тим одговарао је концепту уметника да то окружење буде место на коме ће спровести истраживачки процес. Свакодневно бележећи овај простор у коме се обавља рекреација становника града, установио је да је управо вода централни елемент *Још једног прозора у базену*.

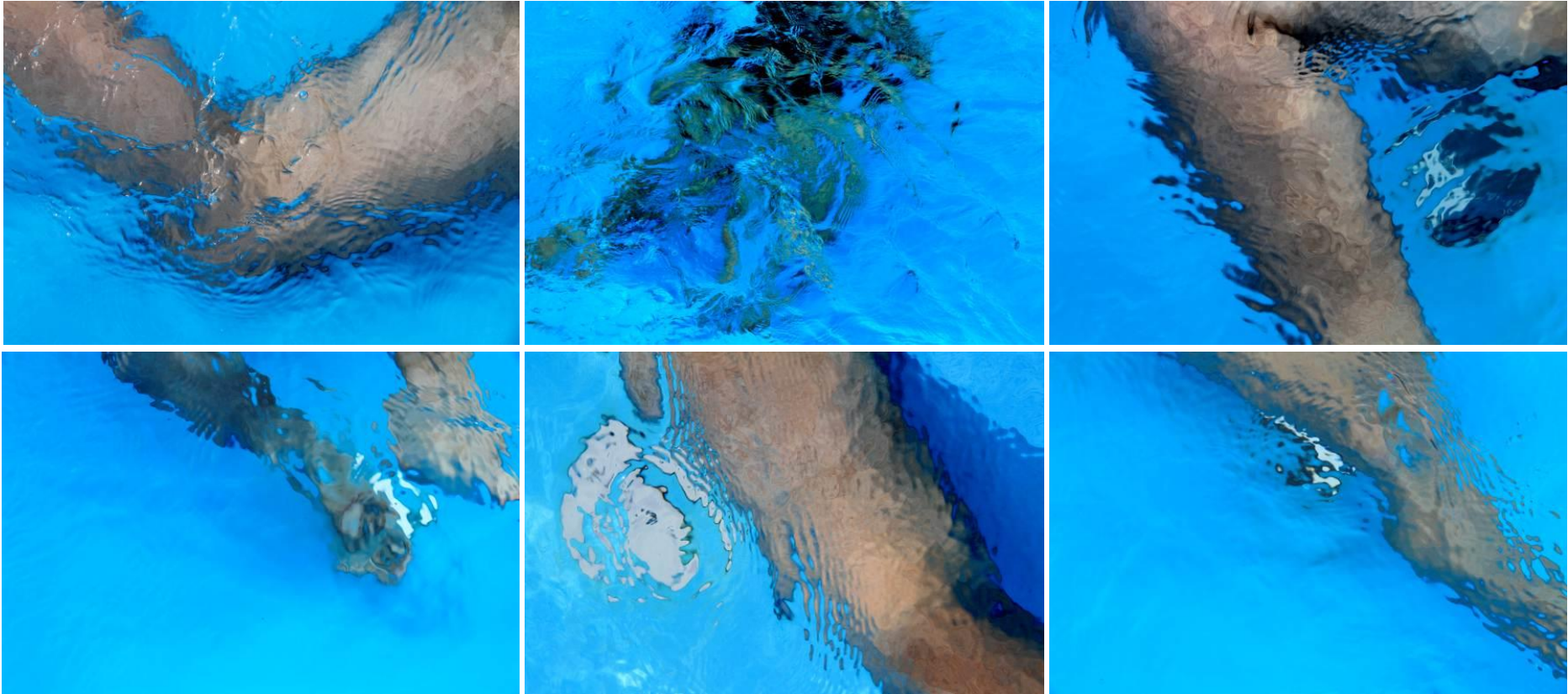
⁷² Видети: *Мистична метафора живота*, М. Бауер, 2010.



19. Феномен базена као посебног места привида (илузије) осећаја слободe, у могућностима које човек доживљава у контакту сопственог тела у води и релаксације, приликом пливања.

Аутор уочава да људске фигуре на тадашњим добијеним фотографијама нису довољно референтне у односу на почетну идеју коју је желео да реализује. Исте у стерилном простору зидних плочица, воде и стакла којим је базен био ограђен, делују сувише банално и профано да би могле да репрезентују рафинирану и слојевиту представу о духовној изнемоглости савременог човека. Тако је своју прву серију фотографија, која је била на трагу ономе што би могло да задовољи осмишљени концепт, остварио, бележећи, фрагменте људског тела – пливача под водом.

Садржај добијених фотографија био је на трагу онога за чим је аутор заправо тежио. Тело јасних контура, у води је добијало етеричну и *растачућу* форму. Губило је границе и тежило ка апстракцији. Новонастала деформација тела у заталасаној води, стварала је облике који су творили ново значење. Апстрактни призори, као и сукоб инкарната и плаве боје воде у базену изграђивали су значењску игру која је била потребна како би се нагласило да се тело у води понаша као у *другој стварности*. Овај добијени моменат трансформације, касније је аутор искористио и за настанак видео материјала који је најјасније изразио идеју о стремљењу људског бића ка слободи.



20. Фрагменти пливача под водом у виду апстрахованих растачућих форми као онеобичења појавног облика стварности у контексту превазилажења материјалне димензије тела.

Вишедимензионалност која је проистекла преклапањем транспарентних слојева фотографије, настала је помним истраживањем аутора, у новој серији, када започиње да бележи простор око базена. Уочавањем специфичних момената у амбијенту који истражује, аутор примењује емпиријски метод издвајања и фокусирања на конкретне феномене који су се указивали у датој ситуацији. Наиме, при бележењу пливача, огледала, зидних плочица унутрашњег базена, као и околине, с акцентом на траву која се видела кроз велика

прозорска правоугаона окна, испоставило се да је само стакло било од великог значаја јер је управо рефлектовало воду и базен са пливачима, са једне стране, а транспарентно откривало окружење базена, са друге. Тако је дошло до ауторовог открића које ће постати и назив докторског вишемедијског пројекта.



21. Специфични, забележени momenti као различите пројаве одређених знаковних и дејствених призора слике у више ситуација (наратива) у амбијенту базена.

Прозор као међаш и преломна тачка унутрашњег и спољашњег простора базена, који се и визуелно манифестовао, испоставио се као важан симбол преко којег светлост, као метафора онострани слободе, продире споља у унутарњи простор/свет. У том и таквом *прозору* аутор почиње пажљивом методом анализе и синтезе елемената које је до тада прикупио, како у фотографском, тако и шире, у звучном и видео медију, да остварује визуелни идентитет и оригиналност оног што ће бити завршни уметнички пројекат. У прозору, то јест, прозорском стаклу које у оку посматрача (сниматеља) интегрише слику два амбијента, манифестовао се у исто време и конкретан објекат и апстрактни облици, добијени преклапањем свега онога што је могло да се фотографски забележи на окну. Тако је аутор одустао од бележења фрагмената тела као централног мотива, као и апстрактних облика које је вода стварала. Своју пажњу и креативни импулс усмерио је на простор самих прозора и онога што се видело у њиховој близини. Производ оваквог фокусирања испоставио се као успешна и оригинална представа онога што је уметник емотивно и интуитивно наслућивао. Конкретизовала се, у

виду деликатних тонова, монохроматски обојена, са јасном геометризацијом коју су стварале металне решетке, на којима је почивала стаклена конструкција која је ограђивала базен. Додатни контраст геометризацији пружала је флуидност облика настала као резултат усталасаности воде. Овакво манифестовање подржава идеју о антиномичној природи људске слободе. Новина која је у методолошком смислу изведена, спроведена је у каснијој компјутерској обради фотографских мотива забележених дигиталном камером. Оно што аутор открива на самом терену, касније бива само додатно акцентовано, тамо где је било неопходно, као што је то случај на једној од фотографија, на којој човек стоји поред прозора склопљених руку, налик молитвеном положају, загладан у небо и крајолик.



22. Пример интегрисања визуелног наратива отуђења у виду дупле експозиције ради онеобичења архитектуре базена и истицања елемента воде.

На овој фотографији, ради консеквентности видео материјалу који ће аутор спровести, као и фотографијама, којима се на стаклу без накнадне обраде образовала дупла експозиција, било је неопходно урадити интервенцију у компјутерском програму за обраду фотографије (софтвер Adobe Photoshop CS5), тј. креативно интегрисати две фотографије. Као финали продукт овог истраживачког рада, подражавана је природна транспарентност која је добијена на стаклу прозора базена. Фотографија човека покрај прозора, преклопљена је фотографијом заталасане воде у базену и решеткама које се у њој огледају. Резултат који је проистекао био је максимално подударан са природно добијеном транспарентношћу стакла. Компјутерска обрада се није наметала, те је добијен ефекат

селективне обраде фотографије ради неопходног акцентовања флуидних изобличења. Вода као симбол деликатно је била присутна, а централни приказ човека загледаног у даљину и околна брда са небом, доминирао је ненаметљиво.

У промишљању развоја слике, од фотографије ка покретној, до финалног амбијенталног решења које ће резултовати комплексном просторном визуелно-звучном целином, као истраживању могућности аудио-визуелне синтезе, аутор је остварио амбијенталну звучну слику, служећи се оним што је забележено камером и микрофоном, свеprisутношћу звукова који су се унутар рекреативног објекта могли чути. Индииковали су многобројне звучне изворе, од жуборења воде, жамора деце и пливача, преко система за грејање базена, као и оног за водену масажу, затим пиштаљки спасилаца, до свеукупног њиховог одјека, као и поједине људске гласове, који су се тек местимично издвајали из звучног амбијента, али је готово целокупан звучни садржај стварао ефекат какофоније. Тиме је јасно осликан контекст ограничености простора настањеног људском присутношћу, и у аудитивној перцепцији, чиме је остварен ефекат и звучне слике „кавеза“, места општељудске заточености. Овај снимљени звук, исфилтриран и програмски обрађен у накнадном монтажном поступку, искоришћен је у централном моменту видео рада, чиме је аутор остварио жељени синематски квалитет.



23. Прикази интегрисања слике спољашњег и унутрашњег амбијента (преклапање наратива воде, траве, бетона, неба и људске фигуре) у процесу моделовања видео рада.

При раду на дигиталним видео записима, камера је постављена на статив, да забележи мотиве за које је аутор сматрао да ће најуспешније изразити визуелну конвергенцију материјала. Употреба статива од почетка је била неопходна ради постизања статичног

кадра, како би у монтажној обради могло да се манипулише сликом на најбољи начин. Наиме, циљ је био да се реципијенту у коначном делу ни мало не скреће пажња на коришћење аудио-визуелних ефеката, већ да сваки монтажни ефекат делује „природно“. Тако су и добијени високо-стилизовани снимци воде, траве, рефлексије базена на стаклу приликом снимања бетона са друге стране прозора, као и одраза сунчевих зрака на зиду. Овим поступком снимања *прозора у базену*, употребом интегралне слике, проистекао је и деликатно онеобичајени визуелни идентитет снимљеног материјала који је истовремено у себи поседовао и екстеријер и ентеријер амбијента управо кроз слојеве слика и њихових спонтаних и стилизованих уодношавања.

Функција статива била је и од значаја приликом снимања, да би се у монтажном поступку нагласио развој од статичног кадра према покретном. Примена швенка⁷³ усклађена је са звучним визибилитетом Бахове композиције, а екстатичка кулминација видео рада укључује употребу лифта,⁷⁴ праћена адекватним сакралним доживљајем вертикале алт арије, као формална антиципација екстериоризације субјекта (његово ослобођење).

За настанак видеа и фотографија коришћена је дигитална камера *Кенон* (Canon 7D) и покретна слика је бележена поступком дигиталног снимка од 50 фрејмова у секунди. Овакав поступак унапред је замишљен како би се, накнадно, у процесу постпродукције, у примени више експерименталних поступака у оквиру софтвера, могло лакше манипулисати визуелним ефектима на слици. Пре свега, монтажним видео ефектом *slow motion*, успорава се покрет у кадру, ради добијања онеобичења покретне слике, без негативних нуспојава.⁷⁵ Приликом настајања кадрова видео слике прозора (стакла) базена, добијен је ефекат дупле експозиције, који је у постпродукцији кинестетски обогаћен, узимајући у обзир целину видео рада.

Пробно начињени снимци базена, са фокусом на кретање тела под водом, а затим и финални кадрови водене површине, врта и неба, који ће сачињавати основну поетско-наративну структуру видео рада, великим делом су одређени првобитном намером да ће главну звучну медијску линију чинити Бахова алт арија. У складу са накнадном медијском синтезом, ради што веће кохеренције

⁷³ Хоризонтални покрет камере с лева на десно или обрнуто, снимљен из непокретне осе. (видети: М. Бабац, 1993)

⁷⁴ Вертикални покрет камере из непокретне осе одозго на доле и обрнуто. (видети: М. Бабац, 1993)

⁷⁵ Често, приликом стандардног снимка од 25 фрејмова у секунди, могу да се појаве нежељени ефекти у кадру, уколико се користе различите брзине успоравања снимка.

визуелне и звучне линије, уметник интенционално бира кадрове који имају хоризонталне линије или граде хоризонтале у златном пресеку.

Приликом покрета камере искључиво је коришћен благи швенк, а не лифт, како би се успоставило што боље сједињење разнородних кадрова у монтажи, односно пронашле извесне међумедијске компатибилности према законима аудио-визуелних форми, стилским карактеристикама и значењима ликовности, музике и филмског и видео језика. Унапред се знало да високи домет музике Ј.С. Баха захтева и високу естетску профилисаност и посебну посвећеност, па у складу са тим и деликатност у одабиру дигиталних ефеката, како би визуелна и звучна линија биле у успешном контрапункту, а Бахова музика била подвргнута експерименталној методи реконструкције и једној врсти нарушавања форме, која је примењена и у визуелној концепцији дела – искиданим наративима, ради јасног перципирања уметникове идеје несавршености и профаности овоземаљског.

ИНТЕГРИСАНЕ ФОТОГРАФИЈЕ / СИМУЛТАНО ВИЂЕЊЕ



24. Пример интегрисане фотографије у постпродукцији којом аутор процесом измештања наратива у нови, симулирани приказ, успоставља континуитет у концептуалној и поетичкој конструкцији дела.

Рад на постизању слојевитог симболичког и вишедимензионалног карактера дела, започет је првобитно на експерименталном раду у оквиру фотографског медија, у коме је аутор идеју о антиномичном карактеру тубивства (егзистенције и слободе), желео да оствари кроз принцип интегрисања више добијених слика и њихове додатне дигиталне обраде у оквиру програма за манипулисање фотографском сликом, софтвера Adobe Photoshop CS5. У складу са тим, експериментисао је са визуелним простором (слике),

указујући на одређене значењске корелације елемената, који су у виду наратива били присутни на фотографији у измештеном, реконструисаном простору новог слоја значења. Оно ће контрапунктирати, у крајњим резултатима, у медијској синтези поставке.

Постизање дупле експозиције остварено је захваљујући фотографским снимцима начињеним кроз прозорско стакло које је рефлектовало и преклапало спољашњи и унутрашњи амбијент базена. Оно је омогућавало аутору кретање преко његове површине и трагање за адекватним решењима која би интегрисала мотиве у пољу објектива (ока), издвајајући сегменте у нови визуелни наратив и композитну структуру формата слике.



25. Приказ накнадног дигиталног интегрисања двеју фотографија уз светлосно-колористичке интервенције ради истицања појединих наратива.



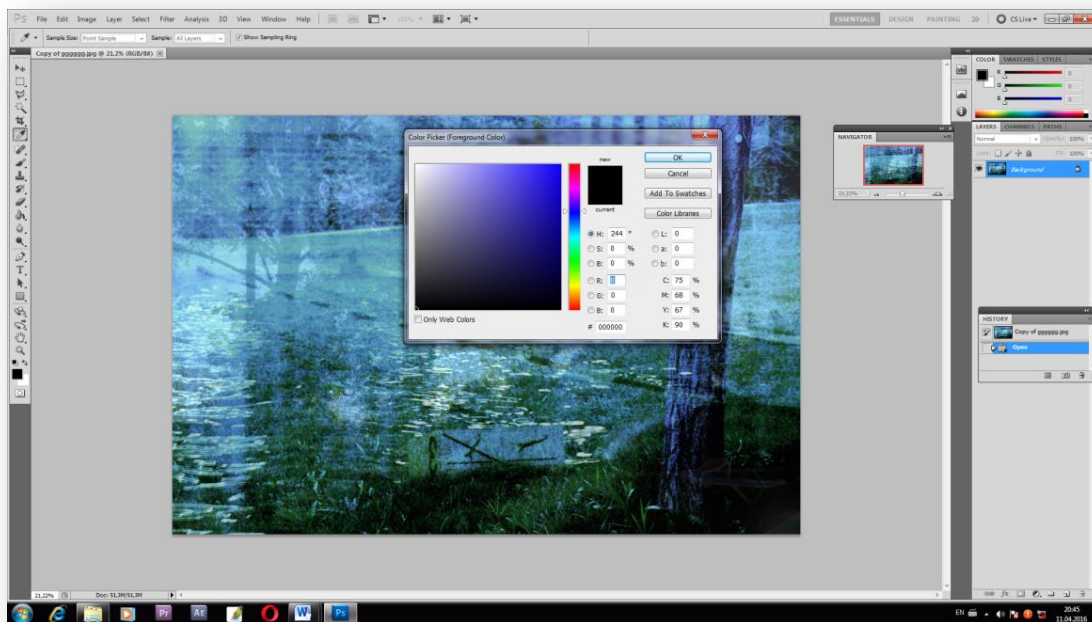
26. Коришћење медијума стакла-прозора у процесу настанка фотографије и истицања рефлексије ради постизања вишеслојности призора.

Технике у оквиру софтвера које је аутор спровео у раду на одабраним фотографијама, подразумевале су манипулације са количином транспарентности и употребом више лејера⁷⁶, ради добијања вишеслојне димензије амбијента. Ово постиже користећи додатну дигиталну обраду боје, светлосних ефеката и контраста на појединим местима, како би одређене делове на фотографији више, односно мање, истакао. У том смислу, аутор, посредством компјутерског медија, примењује поједине ликовне, тј. сликарске принципе, у постизању жељене атмосфере, претварајући фотографију, истргнуту из реалног снимљеног окружења, у нови контекст. Другим речима, у једну врсту слојевите слике, остварујући на тај начин поетику која, у својој основи, испитује границе реалног и виртуелног, антиципирајући морфолошко-структуралне вредности остварених надреалних и ониричких призора.

Један од значајних примењених принципа у овом поступку јесте ефекат накнадног дигиталног колорисања којим аутор контролисано успоставља равнотежу између валера, контраста и комплементарних боја, изграђујући концепт вишеслојних наратива, подвлачећи елемент надреалног призора слике. Дозирањем нивоа транспарентности накнадно преклопљених слојева фотографија, гради слојевитошћу и апстракцијом, атмосферу зачудног, третирајући добијени призор у комуникацији са задатим визуелним простором, истражујући границе експресивности.

Интеграција фотографског израза била је усмерена на постизање оних методских јединица које би својим интерференцијама оствариле ефекат *измештања* наратива у оку посматрача на недохватне конкретно – апстрактне облике. Овај технички поступак, уједно и експериментална метода, програмском манипулацијом, резултира новим квалитетом – синтезом призора и наратива, естетизацијом и онеобичавањем баналних, урбаних простора (јавни базен).

⁷⁶ Р. Линч, 2012: *Layers* (лејери, слојеви) у програму (графичком алату) *Adobe Photoshop* су слике поређане једна преко друге и имају особину да могу да садрже транспарентне, односно провидне делове, тако да када се преклопи једна слика, односно слој преко друге, омогућује да се види она испод или њен део. Слојеви су јако флексибилни и може им се мењати садржај и премештати их на LAYERS табли, такође им се може мењати њихова провидност (opacity) да садржај буде делимично провидан. Слојеви се могу користити да се укомпонује и више слика у једну, да се дода текст на слику или векторски графички објекти. Пластично, лејери се могу замислити као листови провидног паус папира или провидне фолије, посложене један на другоме.



27. Визуелни приказ рада у софтверу Adobe Photoshop CS5, програма за дигиталну обраду фотографских фајлова, на примеру колористичке интервенције на слици ради постизања појачаног визуелно-перцептивног дејства. Функција супротстављања хладних и комплементарних боја и наглашавање контраста потцртава ефекат ониричности prizora. Кореспондирање са антиномијама у концептуалном смислу постигнуто је вишеслојношћу наратива. Преклапањем фотографског prizora базена у рефлексу стакла (двослојност), као и додате транспарентности фотографије врта (трећи слој), доприноси квалитету особеног визибилитета као и новим симболичким склоповима.

Логику ствараоца, као и његово симултано сагледавање блискости у различитом (кореспондентни однос супротстављених наратива) подразумева пратња и логика посматрача, а његово симултано око уперено је на препознавање сопствених, меморисаних садржаја и њихове логике. Овако постављене констелације преплетених слојева фотографске (потом и видео) слике, који се паралелно разумевају у оквиру јединствене претпостављене целине, не представљају ништа друго до пресек скупова визуелне перцепције и скупова стечених увида (знања), у коме се дешифрује тајна разумевања ликовног дела.⁷⁷ Будући да, према истом, специфичност

⁷⁷ А. М. Ђурић, 2001: Поруку не шаље сликар кроз медијум слике до посматрача, већ поруку емитује само дело. Оно као морфолошка загонетка по себи постоји за себе, независно од творчевих намера, у реалном простору и времену посматрача. Комуникација између дела и посматрача остварује се директно и недискурзивно. Дакле, једним делом можемо да проникнемо у намере, идеју, мисао аутора, али се спектар виђења овог дела у томе не исцрпљује. Успостављена комуникација монолошког је типа, јер је дијалог могућ само између живих бића. То значи да је у процесу и резултату читања од пресудне важности читалац. Неко се може наћи и пред ремек-делом и не препознати га. С друге стране, и најбаналнији предмет свакодневне употребе духовно око може феноменолошки онеобичити. (стр. 96)

дубинске структуре подразумева пресек и унију скупова визуелних података, дакле нови облик и интегралну слику, односно пресек односа у перспективи и структуралних односа ликовне целине (што је случај са сучељавањем различитих визура у визуелним решењима, добијеним у процесу монтаже или поставке), игра амбиваленције унутар дела исказује симултаност сагледавања призора и процеса њихове трансформације у јединствену визуелну целину.⁷⁸

Сложеност и дубина структуре, постигнута кроз интегрисану фотографску и видео слику, производи и сложеност процеса рецепције који треба да савлада *динамику прерастања времена у слику*. Наиме, категорије времена транзитирају у категорију ликовног као антивремена. Симултано око долази као одговор на симултаност појава, као трагање за комплементарном пуноћом, начин одгонетања морфолошких загонетки. Оно иманентно инсистира на сталној модификацији свести, односно трансцендирању њеног претходног садржаја, и на могућности самоизражавања ослобађањем визуелних енергија које су у самом односу структура.



28. Интегрисање призора, кроз пример симултаног виђења, као односа међу појавама у представама отуђења.

Дубинска структура интегралне слике у *Још једном прозору у базену* еманира сложен поетски говор заснован на фигурама поређења, где поређење представља њену основну стилску фигуру. Оно није *доказ*, али омогућава *откриће*. Почетни импулс: сагледавање, уочавање, представља креативан чин – први ступањ очитовања ингениозности ствараоца. Од типа и нивоа поређења

⁷⁸ А. М. Ђурић, 2001: *Симултано око* постаје заједничко око и ствараоца и посматрача, то је око којим се сагледавају, уочавају јединство у различитом и разлике у једном, јединственом, преигравање перспектива, њихових пресека и односа унутар ликовне структуре, игре ликовног и визибилног. (стр. 96)

зависи, између осталог, и квалитет остварења. У основи успелог уметничког поређења лежи сложени симултани однос међу појавама (представама). Тај сложени однос на оствареним примерима репрезентован је говором кроз фигуре говора које произлазе из поређења самог. То су: *метафора, метонимија, симбол, антитеза, парадокс, алегорија*. За све фигуре стила, односно говора у колажном уметничком проседеу постмодерне, карактеристично је што се упоредо са фигуром репрезентују и порекло, исходиште и генеза фигуре. Овај поступак очитује ликовну структуру која у себе укључује и класе еквиваленције које не улазе у пресек тангирајућих визуелних скупова. Оваквим начином изражавања, аутор указује на *двосмерност* односа, на симултаност онога што се пореди и онога са чим се пореди (зид и светлост, пливач и птица, базен и врт, лигештул и таласи воде, небо и решетке и друге). Посредно, призорима и појавама које се доводе у одређене односе у оквиру ликовне структуре, сведочи се о њиховој повезаности у дубинским семантичким слојевима укупне појавности, па се, у складу са тим, може говорити и о постојању (успостављању) глобалне метафоре. (А. М. Ђурић, 2001: 95-105)

ВИШЕМЕДИЈСКО КОМПЛЕТИРАЊЕ ДЕЛА _____

Процес продукције који је обухватио велики број начињених фотографских, звучних и видео записа на терену, условио је даљи методолошки рад на класификацији, уметничкој обради и извођачком поступку, ради припреме добијених (RAW, IMG i MVI) фајлова за постпродукцију. То подразумева рад унутар програма за фото и видео монтажу (Adobe Photoshop и Premier CS5) кроз више примењених експерименталних метода рада на обликовању, структурисању и комплетирању видео и звучне медијске линије, у крајњи продукт видео инсталације као носећег елемента вишемедијског пројекта. Он укључује и поједине фото и видео јединице, као пратећи изложбени материјал у функционалној амбијенталној целини.

Од добијених видео материјала, за потребе монтаже су селектовани и одабрани најрепрезентативнији кадрови, а затим је приступљено њиховој дигиталној обради и интегрисању. У одређивању финалне дужине трајања главног видео рада (8 минута и 30 секунди), аутор се руководио и временским квантитетом саме музичке подлоге (Бахове *Erbarne diech*), тако да видео рад траје готово

колико и Бахова арија. Основне методе функционалног комплетирања и структурисања визуелно-кинетичко-звучне основе видео рада, представљају метарелација⁷⁹ и параметарска логичка аналогија.⁸⁰

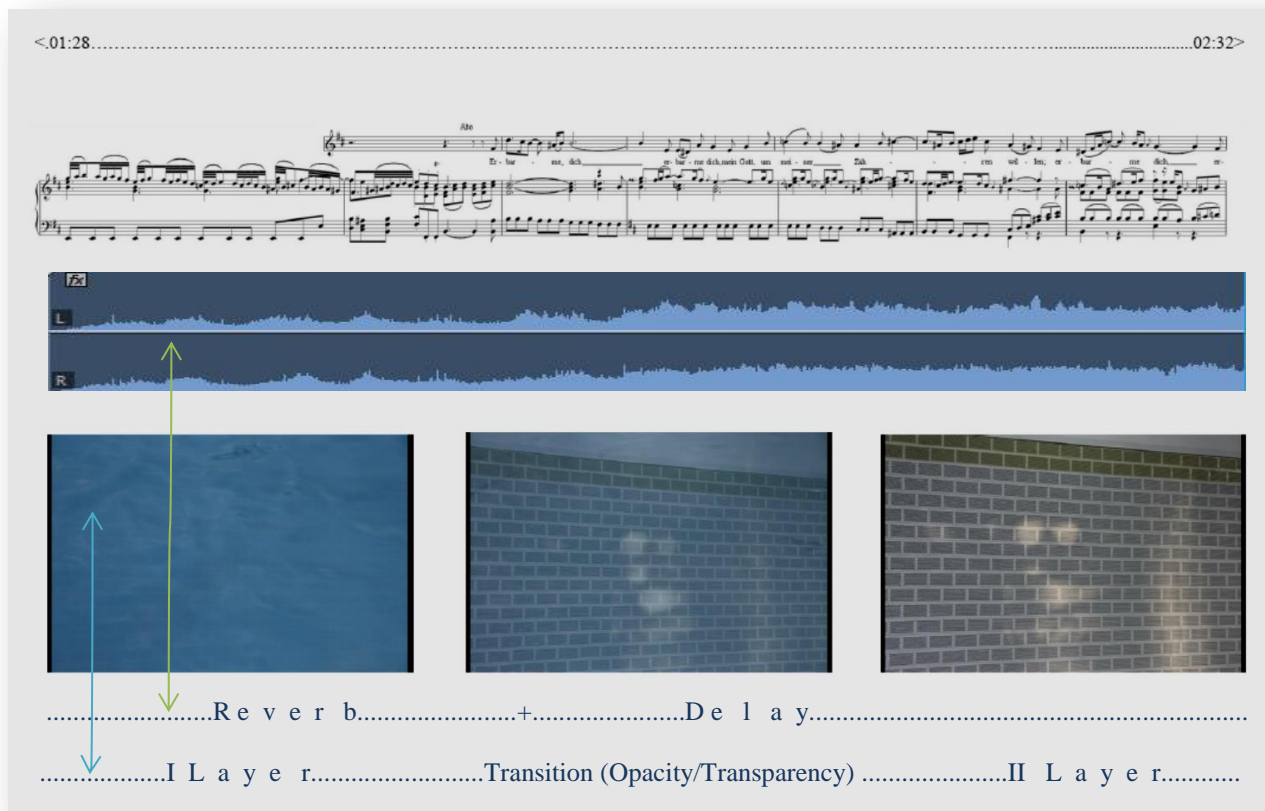
ВРЕМЕНСКА
ЛИНИЈА

НОТНИ ПРИКАЗ
БАХОВЕ АРИЈЕ

ЗВУЧНА
МЕДИЈСКА
ЛИНИЈА

ВИЗУЕЛНА
МЕДИЈСКА
ЛИНИЈА

ВИЗУЕЛНЕ И
АУДИО
ИНТЕРВЕНЦИЈЕ



29. Графички приказ паралелних медијских линија видео рада и примена процесора (ефекти) за модулисање аудио-визуелних сигнала.

⁷⁹ В. Радовановић, 2009: Метарелација настаје када једна линија говори о другој, објашњава и интерпретира. То се догађа када је једна од две или више медијских линија вербално-семантичка, написан или говорен текст. (стр. 9)

⁸⁰ В. Радовановић, 2009: Параметарска логичка аналогија настаје када се однос између медијских линија гради на основу лично засноване логике. На пример, узме се да високи тон одговара високој или далекој позицији неког визуелног објекта у простору, да гласан издржани тон приближно одговара дебелој линији итд. (стр. 9)

ВРЕМЕНСКА
ЛИНИЈА

< 02:32

03:28 >

НОТНИ ПРИКАЗ
БАХОВЕ АРИЈЕ



ЗВУЧНА
МЕДИЈСКА
ЛИНИЈА



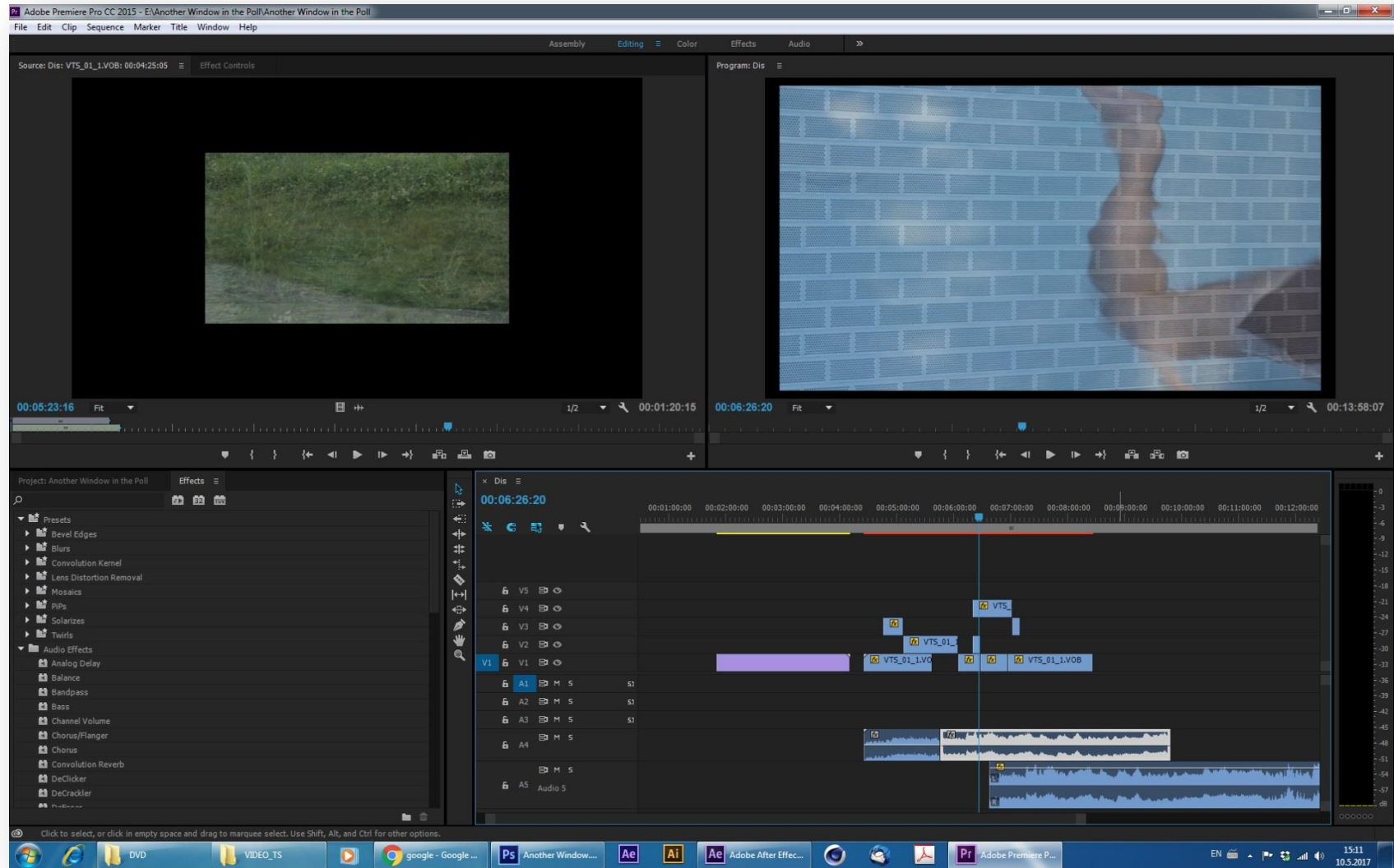
ВИЗУЕЛНА
МЕДИЈСКА
ЛИНИЈА



ВИЗУЕЛНЕ И
АУДИО
ИНТЕРВЕНЦИЈЕ

.....D e l a y.....+.....R e v e r b.....+.....D y n a m i c.....
.....I I L a y e r.....(Blur effect – Sharpen).....+.....I (Transparent) L a y e r.....=.....I+I I L a y e r.....

30. Графички приказ паралелне медијске структуре видео рада у примени више софтверских аудио-визуелних процесора за интервенцију (постизање жељеног квалитета) звучне и видео слике. Како се слика замућује *Blur* ефектом и преклапа наративом пливача, тако долази и до појачавања (*Fade in*) модулације звучног сигнала процесорима *Reverb*, *Delay* и *Dinamic* – којима се шири динамички распон звука, мултипликација и појачавање основног сигнала – Бахове арије у оригиналној изведби.



31. Отворени монтажни процес видео рада унутар компјутерског програма *Adobe Premier* за интегрисање аудио и видео материјала и примену софтверских процесора (ефеката) за модулисање визуелних и звучних сигнала.

Употребом филтера *еквилајзера*, који утиче на спектрални састав звука, аутор уводи и постепено појачава интензитет арије, до њеног јасног конкретизовања. Тако је напоредо текао звук узбуркане воде и Бахове узвишене музике. У визуелном слоју, транспарентно, у дуплој експозицији, уметник је поставио *људско тело*, тј. пливача који успорено препливава од једног краја кадра (прозора екрана) до другог, осмишљено као лајт мотив, који ће повезивати дивергентне наративе.



32. Приказ прелаза из једне видео секвенце у другу.

Основни симбол ограничења слободе, у визуелној линији, аутор представља наративом *зида* од белих опека, снимљеног у ентеријеру унутрашњег базена, примењујући, током монтажног поступка, у вишемедијском смислу, консеквентно смењивање привидно функционалног комплетирања и метарелацију. Уводећи зид у двострукој експозицији, паралелно смањује транспарентност заталасане воде, коју представља у првом плану и у звучној линији започиње сложен процес обраде звука различитим процесорима, ефектима којима ремети „континуитет“ арије, правећи деликатне „грешке“. Користећи процесоре за модулацију и дисторзију звука, као и напоредно смењивање и увођење филтера: *ekvilajzera*,⁸¹ интензитета звука, као и алатки *reverb*⁸² и *delay*⁸³, аутор је желео да

⁸¹ Еквалајзер, насупротив ономе што му име говори (уједначаваач), уствари „мења“ или „квари“ релативну снагу одређених фреквентних опсега у аудио-сигналу. Правилно, уствари би се требао назвати “unequalizer” или “покваривач”. Ипак, први конструисани еквалајзери су били коришћени да се енергија свих фреквенција уједначи, тј. да се постигне раван или “флат” фреквентни одзив код телефонских линија, и одатле потиче његово име. Примарно, тада још увек примитивно коришћење еквалајзера се јавља у филмској индустрији на почецима звучног филма, када су коришћени за побољшавање разумљивости говора

постигне дејство посебне амбијенталности (ефекат посвећеног простора), између осталог, акустичким феноменом рефлексивности која се јављају приликом кретања звука кроз простор и тиме пружају квалитативно нови карактер музике.



33. Пример преклапања два видео снимка на којима се преплићу наративи базена и пливача са наративима зида, сунчевих рефлексивности и силуета пролазника, који структуришу вишесимболички контекст читања видео слике.

Бахова алт арија, примењена и у поменутом смислу трансформисана у новој медијској синтези, третирана је као звучна матрица. Од појаве зида на почетку видео рада, па све до појаве неба, као симболичког простора освајања слободе, аутор нарушава наведеним процесорима, наговештај идеала иманентан Баховој музици. На самом крају видео рада, као јасно подвлачење онтолошког карактера истинске слободе и њеног достизања, идеал, у виду савршене музичке композиције и њене изведбе, *ненарушено* ће, први пут без икаквог ометања од стране других звукова или процесора, сликовно бити остварен у простору *неба*. Тако је визуелно-звучни слој, пролазећи кроз неколицину запрека, достигао своју модификацију и пролазак кроз *прозор* базена у простор неба као *оваплоћења искуства слободе*.

глуцаца. Касније, коришћење екувалајзера се проширило на радио и комплетну филмску индустрију, као специјални звучни ефекат, а та употреба је и до данас у оптицају. (*Речник аудио-израза и скраћеница*) (извор: Elitesecurity Forum, 2014)

⁸² Реверберација: Збир многобројних рефлексивности звука у једном затвореном простору. Реверберација мења природу звука и даје му привидно продужење након што га је извор престао емитовати. (*Речник аудио-израза и скраћеница*) (извор: Elitesecurity Forum, 2014)

⁸³ Дигитал Делу (Digital Delay) – Дигитално кашњење: дигитални уређај који омогућава променљиво време кашњења. Временско кашњење (Time Delay) се користи код вештачких реверберацијских система, за посебне ефекте приликом снимања музике, као и да обезбеди кашњење звука појединих звучника код специјалних разгласних система. (*Речник аудио-израза и скраћеница*) (извор: Elitesecurity Forum, 2014)

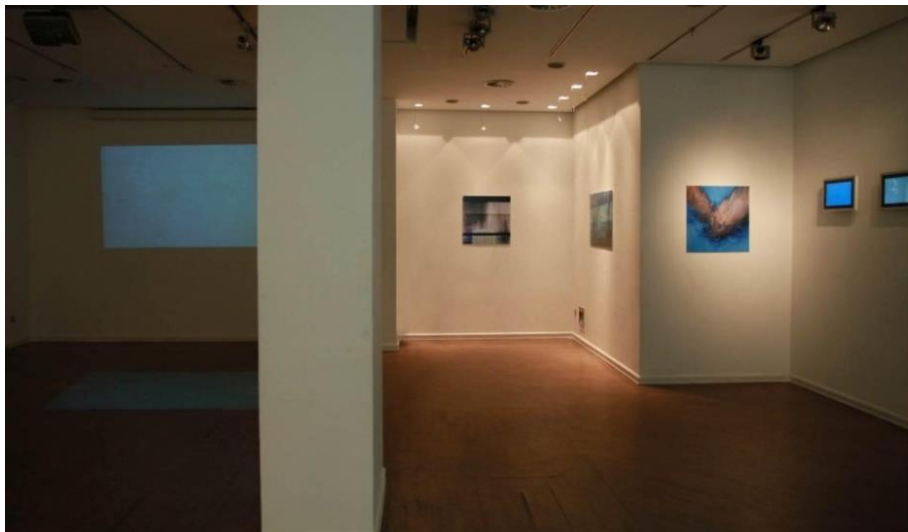
Симболи коришћени у видео раду, са којима слика воде долази у колизију, поред зида на коме се оцртавају сунчева светлост преломљена кроз воду, као и сенке људи (алудирајући на Платонов *Мит о пећини*⁸⁴), представљају и камене плоче, стазе у врту око базена, снимљене кроз прозор истог, рефлектујући таласање воде из унутрашњости базена, стварајући појачан кинестетски квалитет. У монтажном поступку претапања, ове плоче бивају трансмутиране у траву, зеленило и чисту природу која на крају видео рада извлачи гледаоца из ентеријера базена у екстеријер врта и небеско пространство, као симболичке представе достигнуте слободе.

Заступљене медијске линије поседују одређени степен аутономије, те њихове међусобне релације нису фиксирани. Док је у већем обиму присутно организовано паралелно усклађивање медијских линија, број и врсте истих, мењале су се током настајања рада. Основни концепт био је да видео рад прате фотографије које би биле посебно статично проширење идеје видео рада у простору, али и његови секвенцијални моменти и фрагментисане представе заступљених елемената у одвојеним видео каналима (инсталираним видео мониторима). Додатном пројекцијом површине базена, емитованом на поду изложбеног амбијента, сама захтевност теме налагала је сложеност – довођење у сагласност неколико нивоа који би тематски проширивали основни видео рад. Поједине медијске линије могу се сврстати у засебне сегментарне целине у односу на план њихове позиције, или материјализацију приликом поставке рада у галеријском простору.

Може се закључити да, као крајњи резултат, целокупно дело убраја пет заступљених медијских јединица. Оне у кореспонденцији и свеукупној поставци унутар изложбеног простора, представљају самостална дела груписана визуелно-концепцијски, по одређеним принципима, формалним, композицијским, идејно-тематским, симболичким итд. Прву и главну медијску целину представља видео рад/инсталација: *Another window in the pool*, састављен од визуелно-покретне и звучне медијске линије, у оквиру којег можемо издвојити, поред покретне слике, и интегрисани медиј музике и звучних ефеката. С обзиром да је звук важна компонента амбијенталне поставке, у складу са његовим вишеструким и вишезначним учешћем у пољу перцепције, он чини другу медијску целину. Трећу представљају четири видео канала, пројекције на екранима (мониторима), тако да се у складу с тим, издвајају и

⁸⁴ Видети: Platon, 1976. (седма књига, стр. 206-8)

четири засебне медијске линије које контрапунктирају у функционалном поетско-значањском смислу. Четврта је подна видео пројекција базена, а пета, завршна, обухвата фото-принтове (фото-објекте), груписане у више кореспондентних јединица.



34. Концепција поставке уметничког пројекта у галеријском простору у оквиру које функционално кореспондирају видео рад, подна пројекција базена, фото-принтови и видео инсталације.



35. Део поставке пројекта у којој доминира подна пројекција базена која заузима централни део изложбеног амбијента.

Уже посматрајући, главни видео рад, обзиром на интегрисани звучни слој, међусобно уклопљен у функционалну целину, доминира галеријским простором, а фотографије и остали видео радови паралелно се интермедијски сапостављају, фиксираним напоредним усклађивањем. Ова четири видео рада не поседују аудио линију, као ни подна пројекција базена, док се интегрисана музика и звук главног видео рада, прожима са свим упосленим визуелним јединицама.

Секвенцијални призори на појединачним видео пројекцијама и изложеним фотографијама, истичу главне симболе садржане у основи главног видео рада, док исти остварује природну доминацију интегралне структуре дела. Друге медијске линије нису

подређене њему, већ се односе спрема њега, с обзиром да својом структурном организацијом, исти привлачи већу пажњу публике (због покретне слике и тона). Звучи мастер амбијента базена, као што су таласање воде, жамор људи, звиждаљка спасиоца и слично, у средишњем делу видео рада, подвлаче статичне изложене слике (фото-принт) које су, у садејству са покретном сликом, инкорпорисане у видео целину. Тело у води, као примарни мотив видеа, такође је представљено у изложбеном простору и медијем фотографије (каширна супорекс подлога, у формату 100x70cm и 70x70cm).



36. Фото-принтови и видео-инсталације као секвенцијални призори у виду сегментарних истраживања унутар засебних медија, и њихово међусобно визуелно-симболичко контрапунктирање унутар целокупне амбијенталне поставке.

Закључак:

„Још један прозор у базену“ у овом поглављу представљен је кроз цео методолошки поступак, спроведен у више фаза уметничко-истраживачког рада у оквиру којих је аутор представио вишедисциплинарне активности кроз употребу различитих техничко-технолошких и уметничко-медијских пракси, спроведених у току вишегодишњег рада на докторском уметничком пројекту.

Кроз визуелно-антрополошке методе истраживања, изложени су и документовани радни процеси спроведени на теренском раду, прикупљени подаци у виду визуелне и звучне уметничке грађе, подложне даљој обради. Применом хибридне методе, својствене савременим уметничким праксама, аутор је представио интердисциплинарно настојање да се феноменолошки приступ, кроз различита поетско-теоријска начела повеже са емпиријским методама у више уметничких пракси (фотографија, музика, видео, филм), трагајући за новим језиком визуелно-звучне форме, какву представља „Још један прозор у базену“.

Различитим експерименталним приступима у оквиру софтверског рада у манипулацији са фотографском и видео сликом, аутор наводи бројне технике које примењује у поступцима фото-видео монтаже, у преклопима више визуелних и звучних садржаја. Све ово у потрази за адекватним решењем које треба у амбијенталном смислу да подвуче и звучна медијска линија. Примењује принцип нарушавања форми, реконструкције стварности, синтезе визуелних наратива и довођења истих у одређене релације (колизије и сапостављања) којима реализује значењску структуру уметничког пројекта.

У завршној фази рада, аутор нас уводи у структуре вишемедијског дела, представљајући начине на које се уполмене медијске линије интегришу, међусобно кореспондујући у оквиру функционалне целине изложбеног материјала.

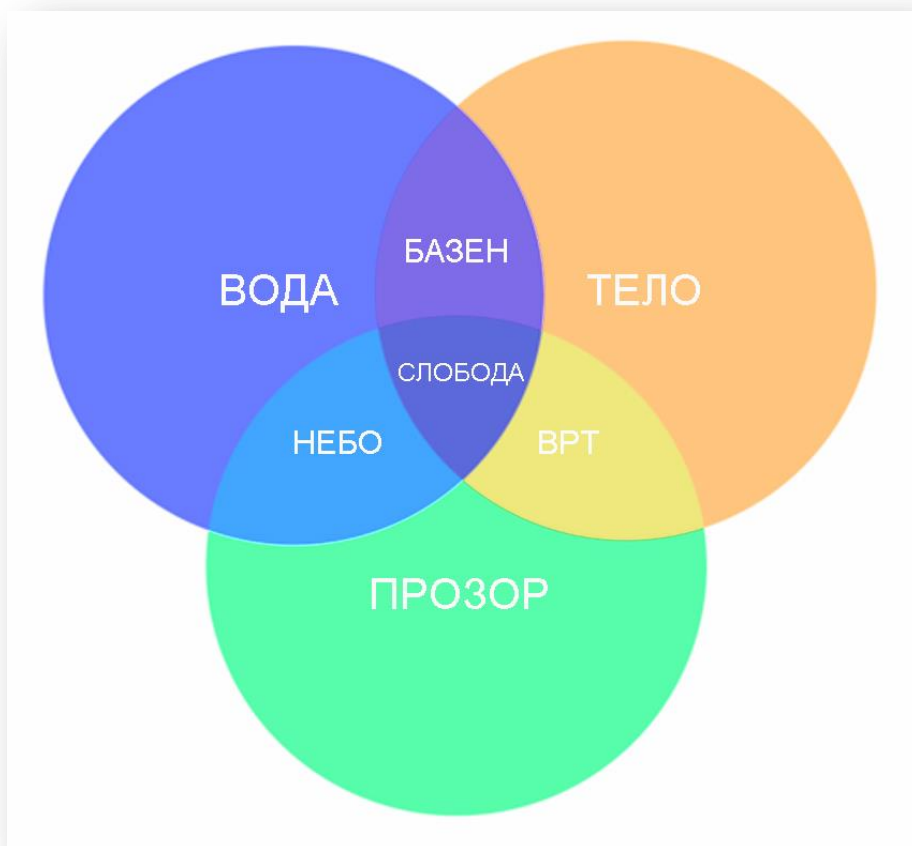
Анализа практичног рада представиће у овом поглављу детаљна шематска и теоријска разматрања постигнутог. Биће то и сегментарна и интегрална структурална анализа, на мотивско-тематском, формалном, стилском, идејно-концепцијском и плану медијске структуре „Још једног прозора у базену“.

Подељено на неколико издвојених целина, у оквиру којих аутор разматра и експликује своје онтолошко становиште, сагледавајући рад са неколико најважнијих аспеката, ово поглавље уводи читаоца у пројекат различитим визуелним, графичким и дијаграмским приказима концепата. Тиме представља основне сфере уметничког истраживања и њихово међусобно кореспондирање и повезивање у смисаоне целине и функционалне склопове и значења. У том смислу, аутор посебну пажњу посвећује анализи наратива. Језичко-дијалектичким и семиолошким увидима осветљава значај и функцију антиномија у бићу дела, следећи једну врсту компаративне естетике. Наиме, уложиће изванредан труд настојећи да покаже генетско-структуралне везе (рађање своје поетике, али и контекстуално-дијалошку „Другост“ иманентну бићу свога вишемедијског рада) са поетиком референтних аутора сродних преокупација.

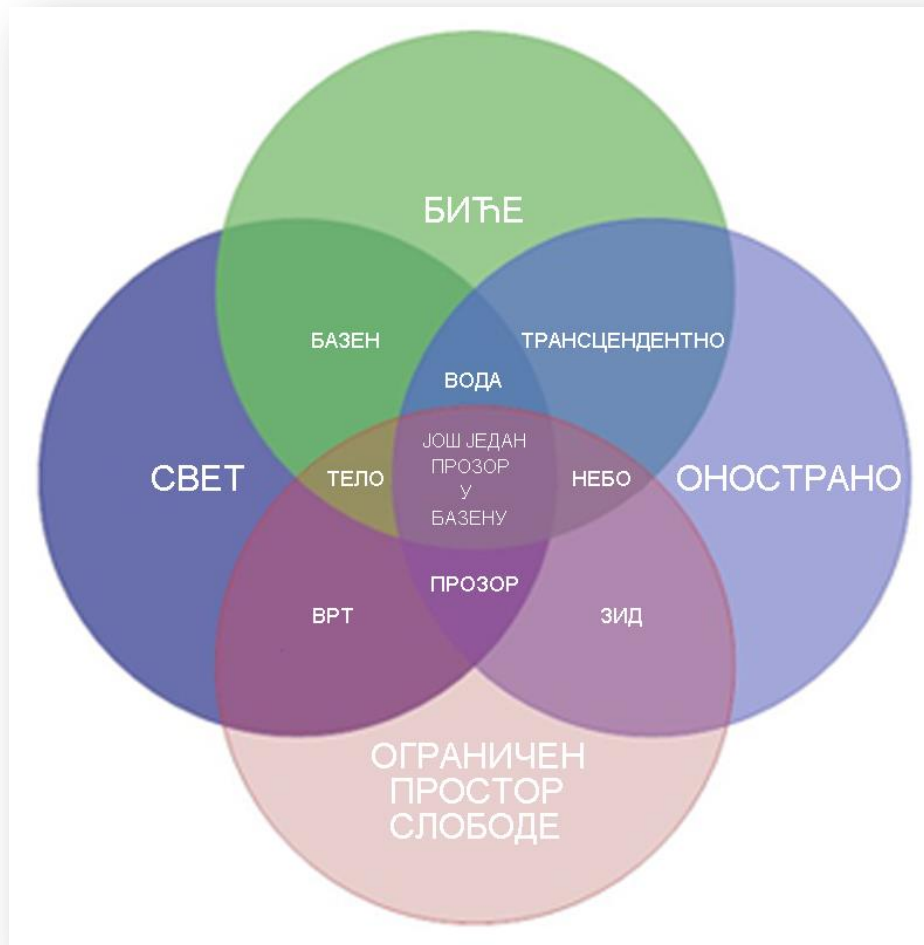
Разматрајући визуелна и значењска својства форми и садржаја, аутор ће изложити и аудитивне карактеристике дела. Показаће интермедијску кореспонденцију између интегрисане музичке композиције и визуелних наратива (будући концептуално постављене у амбијентални контекст).

Кроз неколико одабраних студија случаја, у смислу комуникативних естетичких разматрања, биће предочена одређена поетска, мисаона и структурална начела и ставови аутора, у дијалогу са појединим делима уметничке модерне традиције, приказујући на који начин „Још један прозор у базену“ доводи нека већ постављена или делимично наговештена питања у контекст новог медијског језика и на тај начин комуницира са савременим човеком.

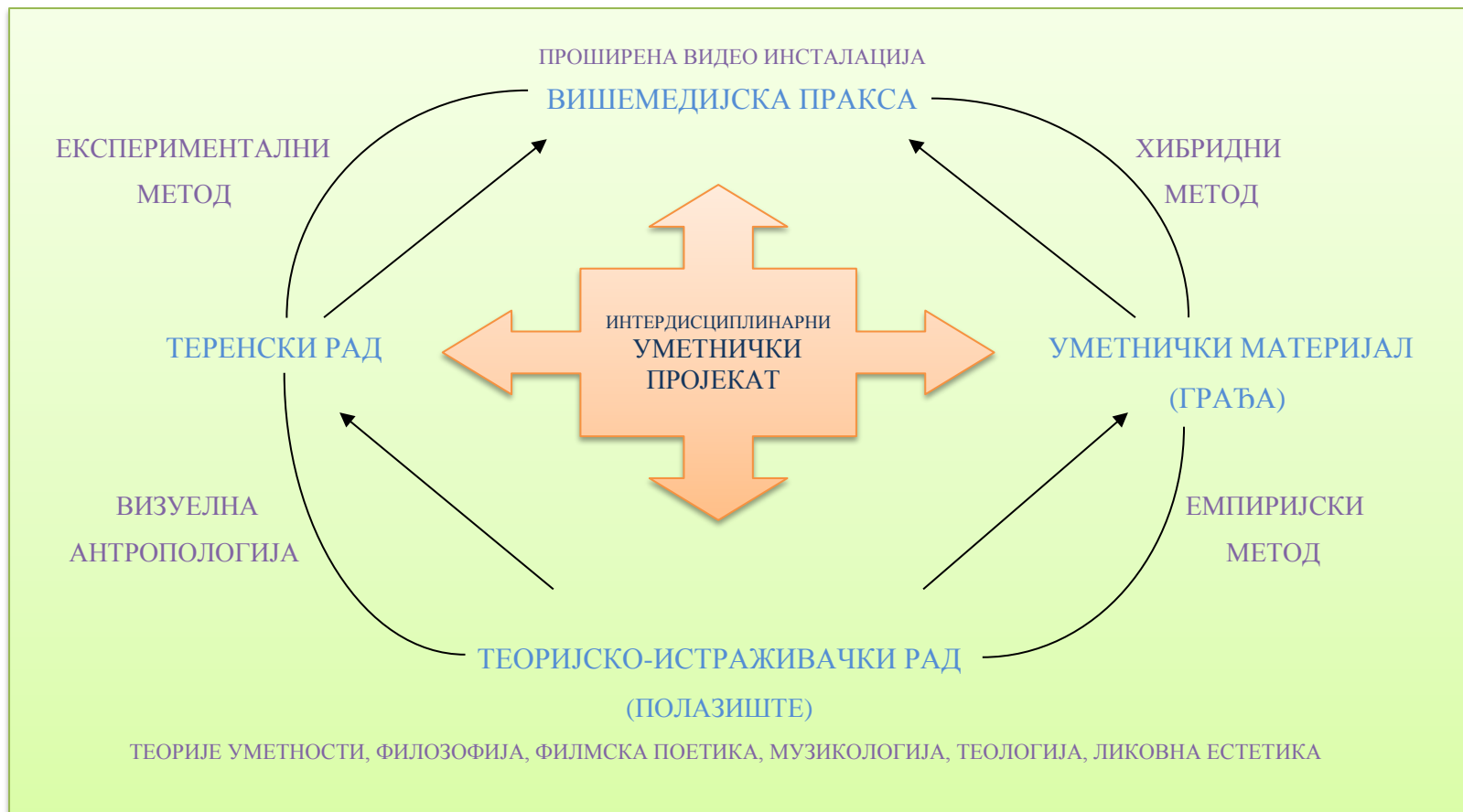
Амбијенталним карактером проширене видео инсталације, представиће више аспеката у сагледавању дела као просторне, делимично интерактивно-отворене форме. Откривајући поједина начела интеркултуралног амбијенталног контекста, аутор поставља дело у специфичан медијски простор визуелно-покретног и аудитивно-перцептивног призора, разумевајући затворени, интимистички, посвећени амбијент базена као метафору присуства/одсуства трансценденције у ограниченом простору кретања/егзистенције.



37. Шематски приказ поезике *Још једног прозора у базену* представљене кроз три сфере основних мотива-феномена унутар којих се истражује питање слободе као главне теме уметничког пројекта. У том повезивању елемента воде са симболом тела као феномена људске (божанске) спознаје и метафоре прозора као потребе за изласком из ограниченог простора и тражењем духовне димензије бића и вечности, кроз места посвећеног амбијенталног карактера и феномена трансценденције (базен, врт, небо) указују на скривени смисао постојања људске слободе у превазилажењу ограничења друштвеног, материјалног и општег овоземаљског, у виши, онтолошки облик спознаје.



38. Сложенији дијаграмски приказ поетске конструкције *Још једног прозора у базену*, представљен је кроз четири димензије дела (биће, свет, онострано, ограничен простор слободе), које повезивањем кроз четири основне наративне јединице (вода, тело, небо, прозор) постављају феноменолошке и симболичке аспекте четири мотивске целине (базен, трансцендентно, врт и зид) унутар којих се разумева и образује уметнички пројекат у целини.



39. Визуелна концепција грађења уметничког пројекта као медијског и истраживачко-интердисциплинарног рада кроз сфере теоријског полазишта, емпиријских и визуелно-антрополошких метода примењених у истраживању, до прикупљања уметничког материјала и примене хибридне и експерименталне методе у структурисању крајњег продукта као вишемедијске уметничке праксе.



40. Визуелни приказ сфера уметничког деловања кроз основне поетске димензије и постмодернистичке принципе примењене у структурисању интердисциплинарног пројекта.

У аналитичком сагледавању поетског у оствареном уметничком пројекту аутора, конкретним линијама значења и симбола, упућује се на важна емоционална стања. У склопу потпуног сагледавања настанка докторског пројекта *Још један прозор у базену*, важно је направити паралелу са претходним остварењима уметника, како би се јасно назначила генеза појединих значења и мотива у овом делу. Посебно појединих симбола који су изникли у самосталне целине и имају засебна интерпретативна поља дејства на посматрача, откривајући слојеве наративних веза. Тим примерима се на неки начин указује на оне промене и померања која су се одиграла током рада на докторском пројекту, која са једне стране издвајају конкретан рад од досадашње праксе, а са друге, представљају допринос свету уметности вишемедијског стваралаштва.

Са аспекта употребе различитих медија, структурисања и приступа кроз више истраживачких смерова, од почетка су радови аутора поседовали интердисциплинарни карактер. Почевши од кратког експерименталног видео рада *Бели дан* (1998) који се бави интериоризацијом⁸⁵ и екстериоризацијом субјекта⁸⁶ у пољу ониричног и реалног, сукоб који се водио у видео раду већ тада је садржавао у себи битне полазишне компоненте (зид – препрека, савремени градски објекти и зграде – визуелне метафоре човековог отуђења, успорени снимци воде, ватре), као и главне протагонисте, који су тежили да израсту у глобалне симболе, елементе. При томе, у анализи развоја мотива, како у овом, тако и вишемедијским пројектима који ће потом уследити, треба имати у виду општу теорију изражавања, и у анализи ауторовог вокабулара разликовати изражавање од описивања, као и аналогичка и асоцијативна призивања од метафоре. Мада је ово разликовање понекад врло тешко и у многим случајевима остаје спорно. Уметник је изградио својеврсни језик изражавања кроз визуелне метафоре и симболе који, као комбинације и обрасци, добијају прави смисао тек у контексту и заправо су производ веће целине у којој искључиво постоје захваљујући њеним посредством.

⁸⁵ (lat. Interior – унутрашњи) је процес уношења спољашњих операција и социјалних односа у личност. Појединац у току развоја, присвајањем културних достигнућа преноси оно што је социјално на унутрашњи ментални план. Интерпсихички односи постају интрапсихички процеси и акти. (извор: Психоедукација, Речник психолошких појмова, 2016)

⁸⁶ Избијање, испољавање унутрашњег стања субјекта. Психички механизам којим се садржај пројцира према споља. У психопатологији то је смештање афекта и жеље у другога; у психоанализи, тражење објекта запоседнутог либидом. (извор: Proz.com, The translation workplace, 2006)

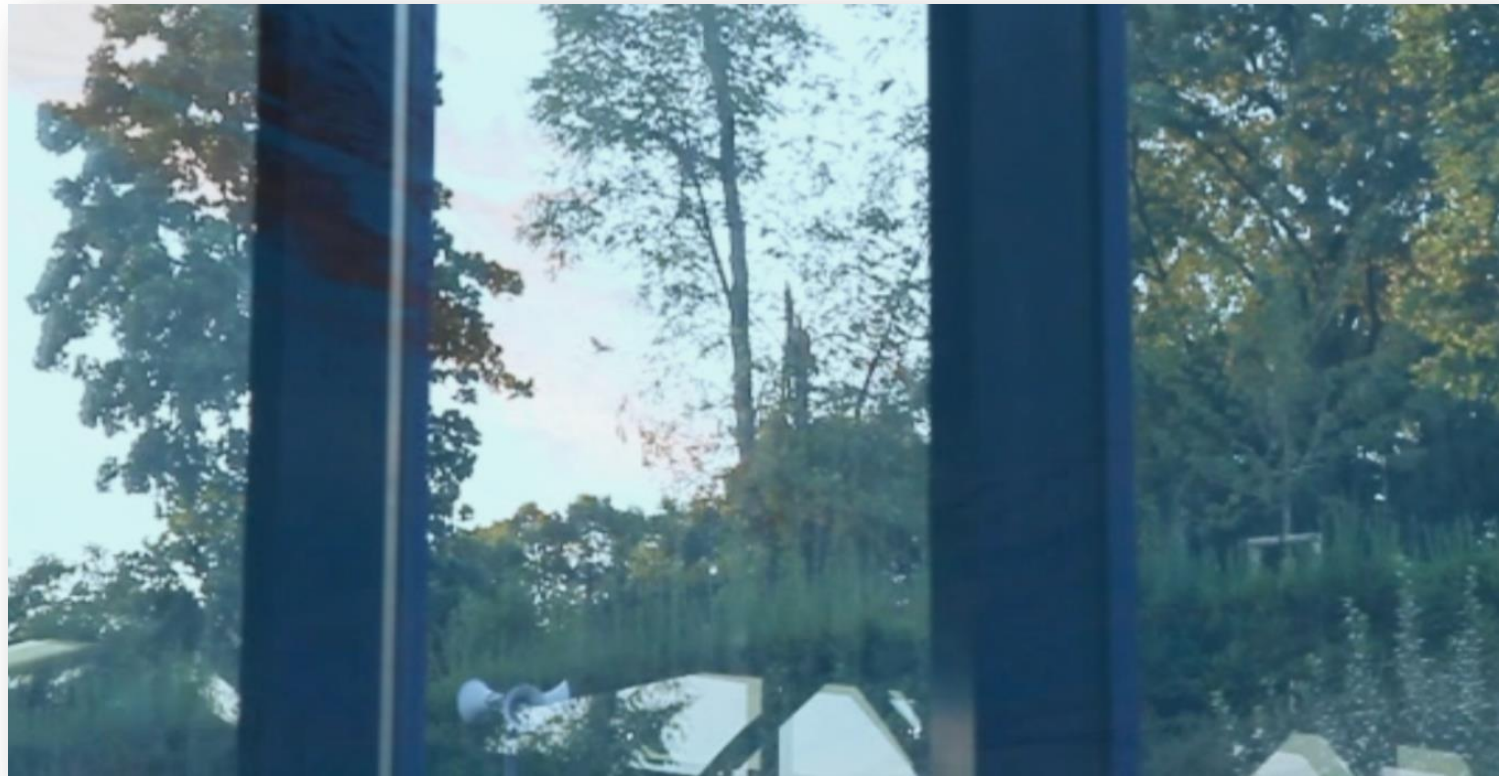


41. Кадрови из ауторовог експерименталног видео филма *Бели дан* у коме се указује на симболе ограниченог простора и жеље за недосегнутим, представом лета птице у небеско пространство. Симбол неба аутор наговештава представом искрзаних фасада стамбене зграде чији облици упућују на форме облака.

Симбол неба у *Још једном прозору у базену*, као недосегнут простор слободе, појављује се и у видео раду *Бели дан*, где је као јасну аналогију са достизањем тог „неба“, аутор употребио голуба, птицу која у успореном снимку узлеће уз рустичне зидове зграда како би се успела у простор белине неба тј. у тадашњем контексту то је представљало јасну аналогију са спознавањем слободе као спознавањем самога себе. Ова птица као изражајни пунктум⁸⁷ на уметниковим кинестетско-визуелно-поетским „ткањима“ остварује своје дејство на посматрача и у главном видео раду докторског пројекта. Она ће у моменту, када из првог плана базена камера буде излазила кроз прозор ка природи и небу, пролетети кроз кадар у белину неба, (као далеки „одјек“ *Белог дана* у новом контексту), овог поља затворености, у поље отворености.

⁸⁷ Видети: R. Bart, 2004: Место где се наше гледање неке фотографије укотвљује, остајући заувек прибијено и разапето. То надилази уобичајене идеологије вредности и смисла, надилази свако коначно значење. То је привидно или стварно одступање; то је биографем по којем ћемо моћи да памтимо нечији живот, и то је елемент на фотографији, почевши од којег смо кадри да оживимо изгубљено. (стр.122)

42. Призор из видео рада *Још један прозор у базену* у коме појава птице као изражајни пунктум упућује на слободу и сан о лету, садржан у дубокој човековој тежњи ка ослобођењу из поља затворености у поље трансценденције.



У експерименталном видео раду *Бели дан* такође је приметна аналогија са стваралаштвом Андреја Тарковског и један метадијалогски приступ у постављању главних симбола. Сам наслов дела упућује на конкретно дело Тарковског, тј. филм *Огледало* (1974) који је у својим раним сценаристичким разрадама имао радни наслов *Бели, бели дан*. Под јасним утицајем поезике Андреја Тарковског, аутор поставља рад *Бели дан* као својеврстан лични одговор, на лирска преиспитивања датог редитеља у његовом филмском ремек-делу *Огледало*. Овај својеврсни постмодерни дијалогски мета-однос са филмом и ствараоцем, подцртао је и одредио координате у структурисању уметничког експерименталног рада.



43. Пример молитvenog čina glavnog aktera u filmu *Кротка*, елаборира мотив молитве као покушаја прескакања границе између оностраног и ононостраног. Силуета на стаклу од врата спаваће собе упућује на симболику вредности трансцендентног, које се у конкретном случају, наговештава лепотом призора који је скривен. Контрастима светла и таме асоцијативно поље значења шири се и до Платоновог мита о пећини.

44. Пример једне од фото-инсталација пројекта *Још један прозор у базену*, открива ауторову фасцинацију човекове потраге за тајном и чежње људског бића за превазилажењем задатих оквира. У конкретном примеру аутор је спонтано забележио моменат којим један од пливача на базену прилази стаклу, загледан у врт и небо, склопивши руке налик молитвеном положају. Иако непосредно значење измиче конкретизацији виђеног, аутор је, следећи своју поетичку нит, као и у горњем примеру, искористио стакло, као и металну конструкцију, која симболички може да упућује на оквире, решетке, у којима у оба примера људско биће (актери) покушава да изађе из своје спољашње заробљености у могућност унутрашње слободе (В. Шекспир, *Хамлет*; цитат о доживљају сопствене бесконачности: *Ах, Боже мој: ја бих се могао затворити у орахову љуску, па се ипак сматрати краљем бескрајног простора, само кад не бих имао ружних снова*). Сукобљавањем кртог, прозирног (стакло), са чврстим, непрозирним (метал, дрво) и спајањем у једну целину, аутор импликује антиномијски неухватљиву природу слободе и њену недодирљивост у разумским оквирима.



Аутор у филмском играном пројекту *Кротка* (2000), рађеном по истоименој новели Ф.М. Достојевског, средњеметражном филму на 16mm траци, са професионалним глумцима и екипом, такође представља својеврсни поетички код, којим се руководио у контекстуализацији у простор значења. Главни протагонисти у филму представљају супротстављене елементе, који граде причу о отуђењу и деформисању личности у простору градских ентеријера са краја 19. века. Иако је *зид* важна метафора и у овом пројекту, много значајнији искорак представљао је ефекат онеобичења, остварен у деветнаестовековној костимографији и ентеријерима којима

јунаке и причу смешта у једно „скривено острво“, простор који је омеђен невидљивим зидом, који их одваја од реалности савременог доба. Сукоб старог и новог, као и особина представљених главним ликовима, тј. гордости и кротости, које су сукобљене у неизвесном дуелу, водио је у смеру који фатални завршетак главне јунакиње, овог пута музичком секвенцом Беле Бартока, треба да изведе у поље оностраног, тј. једног вида „ослобођења“ које постиже главна јунакиња филма. Овог пута, појављује се и музика као важан фактор конституисања идејне подлоге, којом се симболи сабирају у целину која води катарзи. Важан аспект поред музике, представља и структурирање онеобичења. Поред видљивог зида ентеријера, поставка невидљивог „зида“, раздваја јунаке ове филмске драме од савременог урбаног простора који се види у сценама у екстеријеру. Овакав невидљиви зид, као мистични пролаз, представљен је и у пројекту *Још један прозор у базену*, у виду *стакла* као транспарентне границе, преграде у базену, само у контексту измештања и прожимања, супротстављених значења.

Како у претходним уметничким остварењима, тако и у овом пројекту, стваралачко прегнуће аутора креће се увек у крајностима, од различитости до тражења сличног у тим различитостима, као и истраживања могућности превазилажења конфликта различитости у једну нову раван, што би представљало суштински, ек-систенцијални искорак. Дихотомија на крајности, као у примеру *Кротке* (гордост – кротост) и њихов сукоб, у *Још једном прозору у базену*, у фокусу је стваралачке активности. Сукоб супротстављених елемената, и оно што од њих настаје, развија се упоредо са тежњом (уметника) за изградњом хармоничног дела. Ово повлачи и потребу за рашчлањивањем супротстављеног у грађењу нове квалитетске целине. Срж уметности, према аутору, налази се у добијању нових онтичких равни, на којима се базира интегритет дела. У зависности од те интеграције, као и од креативне и интелектуалне снаге аутора, само дело конституише вредност по себи.

У наредном, вишемедијском пројекту *Луча и мед* (2010), остварена је интегрална целина, опет у оквиру једног простора ограниченог зидом, који је имплементиран као симболичко-мотивска целина у приказивању процеса чишћења кошница. Поред главних протагониста радње, мотив *зида* у овом пројекту непланирано је добио једну од основних тематских равни, којом се презентује симболизација и мистификација визуелних артефаката приказаних на аналогним црно-белим фотографијама. Из поетизације основних наратива на овој фотографској инсталацији, изведена је основа за развијање фракталног низа мотивски

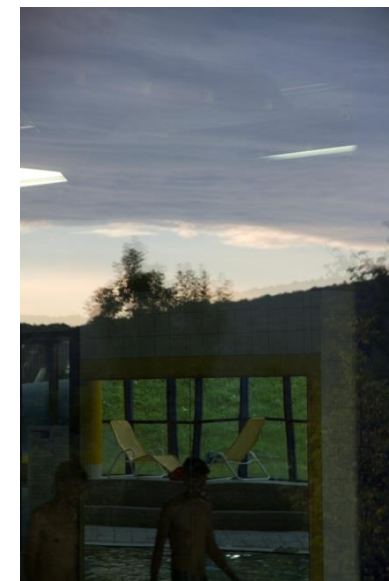
повезаних симбола. Тако су белина, лица, шешир – ореол, камен – зид – тврђава, затворено и отворено простора, апстрактне равни у трансформативном низу, покренуте светлосним догађањем, онеобичене и дисконтинуалне. Забележени тренуци у времену, оваквим креативним поступком, антиномијски, упућују на трајање, али и надвременост, Ек-стасис. Од-говор-ност и послушање је тема у миметичком слоју. (М. Ерчевић, 2010.) Тако, унутрашњим креативним збивањима, ауторски стил профилише своје паралеле и у докторском пројекту *Још један прозор у базену*.



45. Пример онеобичених апстрактних равни у трансформативном низу, покренуте светлосним догађањем (фото-инсталација *Луча и мед*, 2010.)



46. *Вода и стакло* у артифицијелном окружењу добијају статус контекстуалног посредника са осталим наизглед једноставним и значењски јасним наративима. У *Још једном прозору у базену* у функцији су онеобичења стварности која постаје простор омеђене слободе.



Наративи као што су светлосни праменови, небо, зид, земља и трава, континуално настављају свој трансформативни и трансфигурацијски низ. Ауторски *језик* није приповедни већ, превладавајући симболизацију, настоји да оформи контемплацију у односу према времену, као тренутак који упућује на трајање и надвременост. У основи ове идеје садржана је концептуална нит

фотографског дела проширене видео инсталације *Још један прозор у базену*. Као што је основни простор артикулације, у концепту визуелног, фото инсталације *Луча и мед*, белина дима осветљеног сунцем и апстрактни облици које гради, тако је, у овом пројекту, у омеђеном простору базена, то *вода* и њена кинестетска и амбијентална атрактивност. *Вода* као централни наратив у једном артифицијелном окружењу, у базену, добија статус контекстуалног посредника са осталим, наизглед једноставним и значењски јасним наративима. У галеријском простору, фотографије су запечаћени тренуци једног догађања, које простор архитектонски омеђене воде, додатно омеђују правоугаоним „исеццима“. Онеобичавање се проширује са фотографија и видео рада на окружење галерије, која значењски јасно просторно и архитектонски постаје простор *омеђене слободе*.

Основни елементи у овој амбијенталној поставци додатни слој тумачења добијају не само уодношавањем, већ и међусобним супротстављањем: слобода – неслободи, вода – земљи, тело – духу, затворено – отвореном, покретно – непокретном. Фотографије – тренуци, у опозиту, у истом амбијенту са дигиталном покретном сликом. Геометријска артифицијелност техничко-грађевинске интервенције (базен, али и галеријски простор), у коју се смешта аморфна и покретана (пливачима) вода, чине се супротстављени, али парадоксално, антиномијски, кохерентно сапостављене у ауторском концепту, чине хомогену целину. Овим се метафизички квалитети наратива искиданих у наизглед фракталне низове, контингентно усаглашавају у грађењу јединственог уметничког дојма.

У првој фази концептуалне поставке у виду црно-беле фотографије која је у себи садржавала идиличан пејзаж који је требало да прати музички идеалитет, као логичан избор наметнуо се Ј.С. Бах. Како је вишемедијски пројекат осмишљен тако да у својој једноставности крије дубоку поруку која је, по аутору, увек у једном напору да се превазиђе распетост човекове егзистенције, у линеарној структури фотографске слике са звучном компонентом, избор је пао на чувену Бахову алт арију *Ербарме дих (Господе помилуј)*. Супротстављени елемент у овој структури, наспарам идеалитета слике као призора и идеалитета музике која је прати, јесте појава грешке, која паралелно (понекад и непаралелно) прати визуелни и звучни слој дела. *Грешка* је управо та која упућује на нарушавање хармоније бивствујућег (света) и такође антиципира глобалну метафору грешке, (сагрешења?), како на општем плану, тако и појединачно. Тај ефекат грешке био би постигнут сликом која поиграва, мењајући своје тонове, од сепије до црно-беле, па и симулацијом механичких „оштећења“ на самој слици. Тако је идеја још на самом почетку антиципирала могућност развоја у

комплексан видео рад, који је у непрестаним контрапунктирањима звука и слике, могао да пружи и ефекат мистификације представљеног.

Обзиром да је *базеном* у овом пројекту приказана идеална метафора овоземаљске слободе и, уопште, места које у својој суштини садржи воду као један од централних елемената, довољно је инспиративно да се у њему тка посебно виртуелно платно. Наиме, у данашњем свету после постмодерне, у свим слојевима је изразито доминантан (и планетарно) „диктат телесности“ то јест, *субјект* свеколиких културалних одношаја постаје *тело само*⁸⁸. Култура доминантно телесног аспекта је толико нарастајућа, да представља, према аутору, идеалну симболну тачку обездуховљења савременог човека и немогућности успостављања онтолошке базе која би живот савременог човека иоле приближила изворима хармоније.

Вода као симбол те хармоније и генерално свега виталног и животног, обнављајућег, облагодаћујућег, природно се намеће, као уосталом и базен који представља модерну симулацију природе. *Тело у води* треба да представља главни објекат, а базен оквир у коме се прича догађа. Интуитивно, аутор спаја причу о базену са својом причом о „грешки“, градећи комплексну структуру дела која у себи садржава више слојева и конотација. У том смислу, базен, који је аутор одабрао, био је идеалан за причу о слободи, али и супротстављеним елементима. С једне стране, базен је имао зид који је педантно сложен од бројних белих опека, а с друге, огроман стаклени прозор који је гледао у башту базена. Базен заправо постаје место креативне *игре* са откривеним елементима на којима уметник гради наратив.

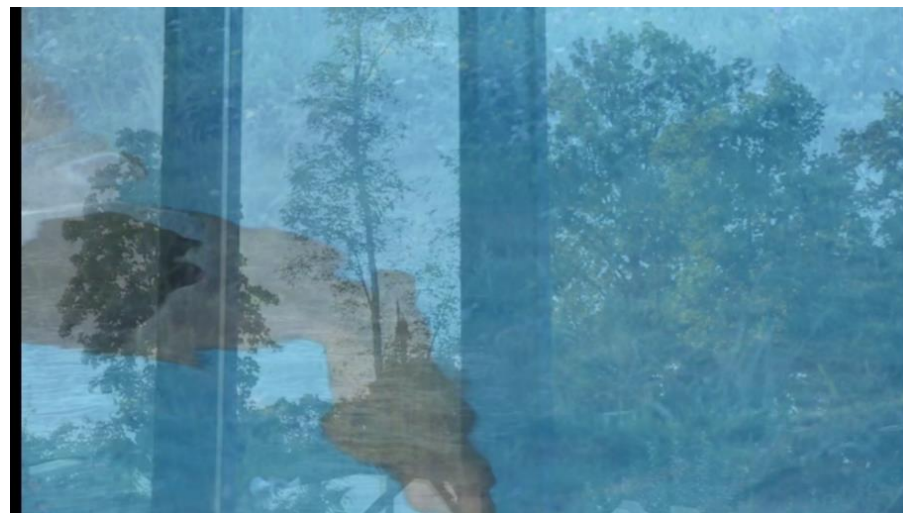
У самом поступку монтаже главног видео рада пројекта, снимљени материјал је сам од себе почео да се кристалише у јасан визуелни след. Како је у центру приче о базену, заправо идеја о ограниченој слободи, тако је све попримало једну сложенију и кохерентнију грађу. Видео рад је тако у себи почео, веома деликатним монтажним поступком, да садржи све претходно поменуте елементе. Али није се одустало ни од функције *грешке* у раду. Симболи су почели да диктирају своје поље дејства. Тако је *зид*, заправо постао симбол ограничења и неслободе, *врт* и башта с друге стране, представљају идеал слободе и трансценденцију, а *базен* у средини

⁸⁸ Видети: Ž. Lipovecki, 1988.

заправо се испоставио својом четвртастом структуром као симбол земље, али и као живот на земљи, слобода на земљи. Напокон је идеја о *грешки* имала да појасни и одреди своју улогу. Овога пута то је прича о несавршенству слободе у којој је човек бачен као пливач, који као Сизиф⁸⁹ непрекидно плива од једне до друге стране базена у немогућности да превлада оквире у које је смештен.



47. Креативна игра наратива у преклапању пливача у води на снимљени спољашњи амбијент врта кроз стакло из унутрашњег простора базена.



48. Наратив воде и тела пливача преклопљен са снимком спољашњег амбијента око базена на коме доминира наратив неба.

Гледано антиномијски, може се закључити да се мотив базена, смештен у централни простор дела, разумева у два супротстављена смера значења. Са једне стране, упућује на привид (симулакрум) амбијента *базена/врта*, као омеђеног простора привидне слободе у који је бачен савремени човек, лишен сваке могућности да искорачи и исплива изван граница окружујућег система и природе овога света, условљеног материјалним (не)могућностима. Са друге, базен постаје поље имагинативног искуства

⁸⁹ Видети: *Мит о Сизифу*, Албер Ками, 2008.

(стварности), као „прозора“ или оквира кроз који је удахнут „нови живот“ у могућности испуњења искуства духовне слободе. Такође и место духовног средишта у коме се човек враћа извору, самим тим и себи, парадоксално, откривањем пролаза (преласка) у надпојавно. У том смислу, појам ограниченог простора, које ово дело поставља, прераста у контекст безграничног, метафизичког и свеобухватног, стављањем акцента на контемплативно-медитативну димензију доживљаја амбијенталне аудио-визуелне структуре.



49. Супротстављени наративи у видео раду у кретању од представе зида, као метафоре ограничења, ка изласку у врт као симулакрума слободе, до метафизичке представе слободе – небеским простором.

Посматрајући амбијентално, аутор је имао у виду да супротстављањем ентеријера и екстеријера, приликом концептуалног осмишљавања, стерилан простор базена својом конструкцијом, на изванредан начин утиче, на простор парка, који се кроз базенска стакла истиче. Монотоне конструкције које упућују на осиромашеност и отуђење, заправо вапе за простором који се налази иза њих, а који је као жива твар, њихова супротност. Такође, сучељавање двеју амбијенталних слика, претпоставља и њихово виртуелно *стапање* у један приказ. Самим тим, приказ који је *живљи*, на себе привлачи концентрацију гледаоца. Дешава се занимљив инверзан процес, да оно што је уобичајено и већ виђено, као што је парк, ауторском интервенцијом *обраћања пажње* постаје нешто, у исти мах, дохватљиво и недохватно. Прозорска стакла у исто време нам откривају али и одвајају нас од природе која окружује артифицијелно. Оно што у ауторском пројекту постаје симбол, па и назив рада, своје значење добија управо у односу на *виђено*. Позадинска слика, *оно* што се види кроз прозор базена, превладава ограничење материјалног управо естетским доживљајем.



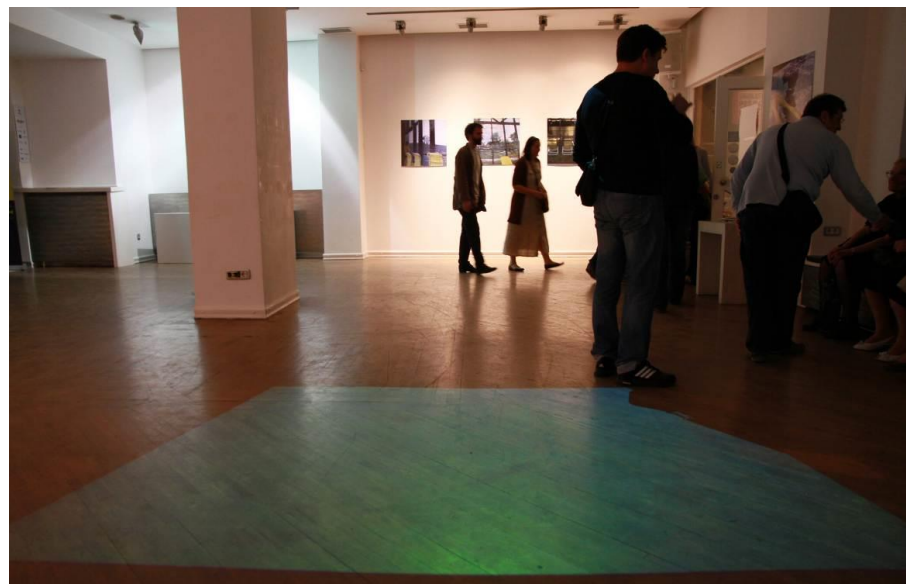
50. Пример прозора у базену који својом транспарентношћу уводе врт у ентеријер, истовремено призивајући на излазак у екстеријер.

ИНТЕРМЕДИЈСКИ АСПЕКТИ И СТРУКТУРЕ

Као рад који се остварује у више уметничких дисциплина, *Још један прозор у базену* потенцијално је отворен за бројне могућности презентације и његовог преобликовања у више различитих констелација (форми), превазилажењем постојећих медијских ограничења (видео-арт, фото-објекат, видео инсталација, експериментални филм, интерактивни видео/амбијент, синематски-објекат и слично).⁹⁰ У складу са темом, отвара могућност поигравања са формом у којој се презентује у оквиру фото и видео медија,

⁹⁰ Појам „трансмедијске уметности“ отвара могућност ослобађања уметничког дела од медија – сада уметничко дело можемо разумети као нематеријални процес који може преузети многоструке начине материјализовања и медијације у свету. Слично томе, „трансмедијска уметност“ упућује на нова значења уметничког дела која су постављена као нешто што значењски прелази с једне стране на другу и окупља различите медије како би се оствариле разнолике интеракције сценарија и искуства са корисницима, публиком и уметничким институцијама. (извор: *Discovering art, Pojmovi*, 2016)

остављајући, у извесном смислу, контекст отвореног дела, управо изласком из конвенционалних оквира видео слике, osvajaњем простora перцепције и оживљавањем више његових поља. На тај начин, публика је позвана у једну врсту интерактивности, која се огледа у могућностима читања дела са више страна, али такође и у пољима пројекције кроз које се реципијент креће, као и симултаном праћењу вишеслојних визуелно-звучних садржаја, какве овај уметнички рад поставља пред реципијента.



51. Поставка уметничког рада у галеријском простору у коме је присутно више кореспондентних интермедијских констелација, међу којима се издваја четвороканална видео-инсталација, подна пројекција базена и фото-принт.

У сваком случају, треба разликовати појам „трансмедијска“ од других појмова као што је „мултимедијална уметност“. Потоњи појам је блиско повезан са питањима која се тичу усклађивања медија, а не са укрштањем или полемичким дијалогом међу различитим медијима попут пређашњег појма. Уместо тога, појам „мултимедија“ има као саставни део своје функције експлицитну везу с традицијом Гесамткунстверк – тоталног уметничког дела.

Говорећи вишемедијским језиком, *Још један прозор у базену*, као дело више придружених медијских јединица (целина), у укључивању и контекстуализацији постојећег, у овом смислу Бахове барокне музике, може се перципирати као синтезијско дело.⁹¹ Са друге стране, оно претендује на излазак из једног медијског оквира у други, па се може говорити и о проширеном, трансмедијском или интермедијалном делу, док у појединим медијским јединицама као што су видео инсталације, видео пројекције и звучне линије, али и специфичности у одабиру и трансформацији музике, открива и облик визуелне и звучне поезије, као форми воковизуела.⁹² У сваком смислу, пројекат обједињује савремени медијски облик изражавања, поетски приступ и концептуалну намеру, остварујући снажним тематским јединством изразито структурну конзистентност високог степена. На тај начин, кореспондира са глобалном уметничком сценом и бива отворено за будућа нова тумачења.

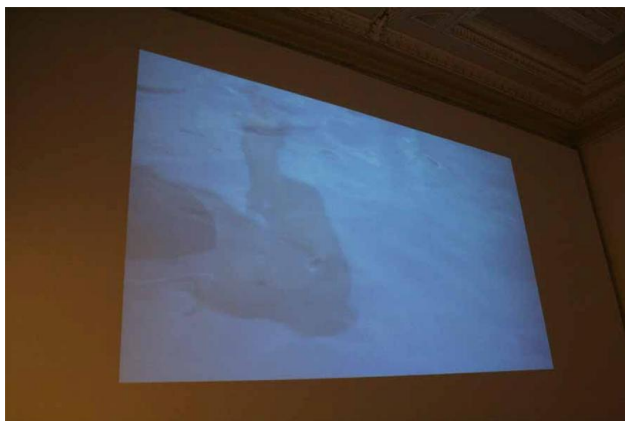
Услед комплексности самог видео рада и његове многоструке интертекстуалности и слојевитости, могло се доћи до различитих консеквенци. Међутим, обим материјала који је условљавао његов интердисциплинарни карактер, када су претходне реализације у питању, условио је да данашњи уметнички пројекат буде у потпуности хомоген и кохерентан. Могућност која се развијала и синтетизовала из низа претходних остварења, развила се у новом пројекту утемељена особеном вишемедијском поетиком на примеру уметничке праксе. Тиме се подстиче усавршавање и афирмисање вишемедијског стваралаштва, као и прогресија истог у циљу његових несагледивих развојних потенцијала.

⁹¹ Створена на темељу синтезе уметности и фузије медија, чиме се стреми померању граница уметности. Синтеза медијских линија не настаје као плод рационалне одлуке, нити је инспирисана радовима других уметника на подручју споја различитих уметности, већ, у свом праоблику, настаје у свести уметника као представа која му се указује током сна или ослушкивања унутрашњег бића. Како сам наводи, у његовом случају вишемедијско се није испољавало тек у реализацији или у спајању визуелног са звучним или кинестетичким, него већ у представама које су му се јављале у предсну и сну. За све оно за шта не постоје медији и што лежи између чула и одговарајућих медија, употребљавао је у почетку израз средишно у ужем смислу. То искуство је представљало важан подстицај за својеврсно истраживање медијске фузије, за средишно у ширем смислу, појмовно блиско каснијем интермедијском. Из њега исходе записи и цртежи снова, артифугални пројекти, воковизуел, полимедиј и, на крају, синтезијска уметност. (извор: I. Janković, 2016)

⁹² Вишемедијски род уметности који уз звучно и визуелно може укључити и просторно, кинетичко и тактилно уз обавезно значење. Он обухвата све звучне и визуелне појаве, правце и поетике од глосолалија и ропаличког стиха преко *carmine figurate* до конкретне, кинетичке, визуелне и звучне „поезије“. (видети: V. Radovanović, 1987)

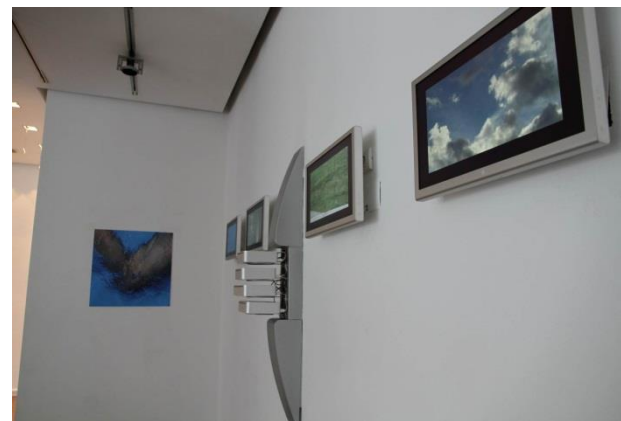
Овај пројекат, у методолошком смислу, води се и на истраживачком и на стваралачком плану. Истраживачки план, као што је речено, водио је ка изради уметничког вишемедијског дела, и поред проучавања теоријске основе и изграђивања и одређења за одређену филозофију уметности, рад је био усмерен на развијање и уодношавање медијских линија у конкретној фото и видео инсталацији. С друге стране, истовремено је продубљивао концептуализацију поимања доживљаја и уметничког представљања *искуства слободе* у циљу доприноса свету вишемедијске уметности.

Комплетирање медијских линија остварује се у оквирима галеријског амбијента, који постаје централни простор сусрета и интерполације два медија: дигиталне покретне и фотографске слике. Такође, испитивана је и граница у којој један медиј дигиталног видеа развија могућност свог присуства и доминације, као и деловања у саодношавању са фотографијама и придруженим видео радovima, који су служили као представљање секвенцијалних развојних фаза главних симбола основног видео рада. Стваралачки део процеса обухвата различите медије, као и рад на међуодносима произведеног материјала, на начин који води хомогенизацији, интерполацији и стварању јединственог дела које има један генерички стваралачки центар, који прожима и чини његову интегралну кохерентност.



52. Зидна пројекција видео рада у излагачком простору галерије *Art Point* у Бечу, 2010.

53. Проширена медијска презентација у виду четвороканалне видео инсталације и једног фото-принта на зидовима изложбеног простора



Иако је функција метарелација⁹³ значајан фактор у изградњи синестетског модалитета дела, у композитној структури целокупне поставке, уполсене медијске јединице поседују одређени степен аутономије, те њихове међусобне релације нису фиксирани. Док је у већем обиму присутно организовано паралелно усклађивање медијских линија, број и врсте истих су се мењале током настајања рада. Основни концепт био је да видео рад прате фотографије као сегментарни призори, проширење идеје видео рада у простору, док је сама захтевност теме потребовала усложњавање и преплитање неколико нивоа, који би подцртавали и тематски проширивали основни видео рад. Дакле, поједине медијске линије могу се сврстати у исту групу у односу на план њихове појавности, приликом реализације галеријске поставке, док у медијском смислу „чисте“ схеме чине пројекције чисто визуелног материјала. Свеукупно, издваја се шест медијских линија: главна зидна видео пројекција, подна пројекција базена, четвороканална видео инсталација, музика, звучни ефекти и седам фото-принтова. Уже посматрајући, главну медијску линију чини структурисана аудио-видео пројекција на великом зиду излагачког простора, док га остале медијске линије прате планираним сапостављањем.

Пратећи видео радови (четвороканална видео-инсталација) развијају и подцртавају главне симболе основног видео рада, пројектованог на великом галеријском зиду, који остварује природну доминацију у оквиру амбијенталне инсталације. Наглашена представа водене површине и фрагмената пливача, као најзаступљенијих наратива, уз контрапунктирање медитативне музичке структуре и истакнуте подне пројекције базена, у значајној мери доприносе поетско-амбијенталном контексту пројекта. Остале (секундарне) медијске линије нису у битној мери подређене главној пројекцији, већ се односе спрам ње, с обзиром да иста, својом структурном организацијом, привлачи већу пажњу публике (пројекција покрива цео главни зид, и доминира амбијентом галерије).

Дубоко осећање аутора које је желео да оваплоти кроз визуелне представе, у финалној поставци пројављује се у пуној мери. Наиме, како схвата и осећа, слобода коју имамо као људи, заправо није истинска, права слобода о којој „еонима“ испредају приче кроз сву уметност и културу. Наша, „људска“ слобода је само, сенка, праве истинске слободе, која, по уметнику, припада пољу трансценденције. Права слобода припада онтологији, она се, у овом свету, налази у назирању приликом екстатичких стања и врхунских

⁹³ Видети стр. 70, фн. 51.

душевних доживљаја, често и током доживљаја истинског уметничког дела. Права слобода је заправо искорак из тела. Постојање које није ограничено било каквим оквиром, рамом. Тако се у видео раду за то поље „неограниченог“, бесконачног, наметнуо симбол неба, чиме се видео рад и завршава, постепеним упливом истог, које заузима целокупни простор кадра (*зида* галерије).



54. Фрејмови завршне сцене главног видео рада у приказу наратива неба као изласка у поље безграничног.



55. Приказ нарушавања форме искиданим фрагментима тела пливача у води.

Када је реч о телу пливача унутар главног видео рада, оно је елиптично – приказан је један његов део. Аутор сматра да је тело довољно јак симбол да би се појављивало у целини, обзиром да је жеља била да се избегне банална асоцијација на разне маркетиншке и друге пројекте којима је савремени гледалац непрестано обасут путем малих екрана. Такође, слика *дела* људског тела које пролази кроз воду одлично је кореспондирала са ефектом нарушене звучне компоненте рада. Све у свему, вишемедијски рад добија на вишезначности, обogaћен бројним симболима и јасном делотворном метафором, подржан од фотографија, кристалишући јасноћу концепције и идејну транспарентност.



56. Фото-принт *Another brick in the pool* (2010) представља зид изнад базена, фотографисаног кроз прозор из спољашњег амбијента истог.



57. Део сцене са представом зида базена у поигравању светлосних одблесака.

Како су супротстављени елементи: слобода – неслободи, вода – земљи, тело – духу, било је јасно да и у наслову треба направити једну врсту значењске и идејне антиномије. Наслов песме популарне енглеске панк групе Пинк Флојд (Pink Floyd): *Another brick in the wall* (*Још једна цигла у зиду*), учинио се као идеалан спој са Бахом (који се у идејном смислу пројекта спаја са концептом композиције Пинк Флојда, иако су у музичком смислу неспојиви), па у складу са тим, аутор по истом принципу именује фотографију са зидом и уместо речи *зид* уводи реч *базен* – *Another brick in the pool*, а видео рад и фотографију на супротном зиду, који представљају „прозор“ у онострано, именује, алудирајући на савремени контекст – *Another window in the pool* (*Још један прозор у базену*), инспирисан истоименом песмом поменутог бенда. Тиме је рад напослетку добио свој коначни облик, заокружујући смисаону целину. Указујући на *проблем* обездуховљења савременог пост-постмодерног човека, управо супростављајући старо и ново, као и савршено и несавршено, ружно и лепо, уметник је желео да покаже да је чежња за лепотом као слободом, човеку инхерентна, као и да се лепота крије у антиномијама, као суштинској пројави живота. У складу са тим, фотографије, као пратећи медији који употпуњују уметнички пројекат, израђене су у дигиталној техници, а штампане инкџет принтом,⁹⁴ како би матирана површина пружила извесну текстуру мотива базена и природе, и како сувишни сјај не би одвлачио пажњу посматрача од озбиљности теме.

⁹⁴ Тинтни принтер или Инкџет (eng. Inkjet) принтер је најраспрострањенија врста принтера која се користи у индустрији, трговини, као и у кући за обичне намене. Користи тинту као извор за штампање. Веома су добри и за текст и за графику, али спорији од ласерских принтера и поседују мању прецизност штампања. Већина данашњих тинтних принтера је у могућности да штампају текст и слике у боји, што је реткост код ласерских принтера чије су "колор" варијанте високо скупе.

Разматрајући идејне, симболичке, феноменолошке, мотивско-тематске и друге аспекте пројекта, аутор успоставља путем компаративних сагледавања, дијалог са конкретним аналогичким репрезентима. Освртом на дела уметника различитих по вокацији, просторно-временским, идеолошким, филозофским и другим оквирима стварања, аутор открива смисао и значај метапозиције дела у односу на универзалне и референтне вредности. Иако припадају сферама филмске, ликовне, мултимедијалне и савремене уметности, дела Андреја Тарковског, Дејвида Хокнија, Била Вајоле и других значајних светских уметника, поседују, у извесном смислу, сродна духовна стремљења која аутор проналази и истражује, како би омогућио дубље разумевање личних уметничких поступака и преокупација, откривајући сличности у онтолошкој димензији деловања уметничког дела на рецепијента.

Још један прозор у базену поменуто супротстављеност конкретизује проширивањем асоцијативних поља централних наратива, како би питање искуства слободе приближио схватању и разумевању нужности овоземаљске телесне/материјалне ограничености, наспрам (естетског /екстатичког/катарзичног) досезања духовне/безграничне непојамности (оностраног). У том смислу било је важно да централни видео рад има постављен јасан наратив, односно да његова кулминација и у формалном и у садржинском смислу поседује екстатички карактер, како би што боље елаборирала искуство слободе, а рецепијенту објединила хетерогене аспекте у складну целину. Интенција уметника била је да у дијалогском смислу оствари један ниво комуникације и са филмом *Жртвовање*.⁹⁵

Аутор је, у овом случају, као и редитељ филма, инсистирао на хоризонтални у композиционом приступу грађења кадра и одабиром снимљених мотива видео рада. Јасна алузија на последњу сцену филма треба да асоцира покретом камере и садржајем,

⁹⁵ Последњи филм Андреја Тарковског, настао 1985-86 године као шведско-француско-британска копродукција. Необично суптилан и слојевит филм. Спор, али не и анемичан, изузетне визуелне лепоте, он као да највише дугује сарадњи Тарковског са Свенем Никвистом који је, чини се, имао одрешене руке. Антологички су призори паљења куће при крају филма и префињена помицања камером кад одређене предмете наизглед декоративне намене треба претворити у симбол. У том смислу, цвеће, дрвеће, уопште биљке, од велике су симболичке важности и њихова визуелна надградња одговара уметности јапанских вртова. Они не само што наговештавају обнову, регенерацију органског, него су, у крајњој линији, као што нам показује и завршна сцена у којој Александров син залива стабло које је овај засадио, и пут ка метафизичкој нади. (извор: Б. Савковић, 2009)

финализујући рад вертикалним лифтом одоздо на горе,⁹⁶ како би се поентирао смисао одређеног наратива, односно конкретизовао јасан визибилитет.



58. Кадар из завршне сцене филма *Жртвовање* Андреја Тарковског као пример наглашених хоризонтала у композицији слике. Ова наглашена линеарност естетски је и идејно и садржајно надопуњена појавом у звучном делу Бахове алт арије из *Пасије по Матеју*.

У *Још једном прозору у базену*, аутор је желео да овај конструктивни принцип експлицира и уодношава са мотивима његових аутентичних наратива. Тако је, уместо источњачке симболике тунела,⁹⁷ снимљен небески свод. Сниман је касно поподне, ради осетљивости дигиталне технике, како би најфинији тоналитети неба и облака могли да буду репродуковани, односно записани објективом високо-резолутне дигиталне камере. Консеквентно почетној идеји, профано и банално, тј. искоришћено и већ виђено, аутор, поступком мистификације, сублимује, преведећи га у поетско и узвишено. То је пратило основни концепт: базен за пливање, његово двориште и прозори који га деле од дворишног врта, инкорпорирани су и естетизовани како би добили смисаону визуелну лепоту. Тако је, пратећи основни принцип, аутор снимио небо и облаке у веома лаганом и постепеном лифту, да би у постпродукцији тим кадром крунисао завршетак видео рада, остваривши „дијалог“ са лифтом Тарковског у завршници *Жртвовања*.⁹⁸ Последњи кадар који прати облаке само повремено дотакне крошњу дрвећа да би, ослободивши се било какве материјалности, упливао у апстрактне облике и белину неба.

⁹⁶ У завршници поменутог филма Тарковског, последњи кадар представља лифт од дна стабла до крошње дрвета кроз коју блиста и трепери одсејај осунчаног мора, док звучну линију сачињава иста алт арија Ј.С. Баха.

⁹⁷ Симбол тунела као преласка из једног света у други, уласка у посвећен простор другачије стварности. (извор: Д. Пајин, 1998)

⁹⁸ У последњем кадру *Жртвовања* (1986), (којим Тарковски, свестан своје скоре смрти (монтирао из болничке постеље), заокружује свој филмски опус), камера, лифтом на горе, од лика малог дечака, преко стабла дрвета, завршава у крошњи у којој блистава светлост позадине мора, наговештава пролиставање, тј. оживљавање осушеног дрвета. Тарковски овим посебним кадром, уједно и завршним у филму, дискретно асоцира на свој први дугометражни филм *Иваново детињство* (1962) чији први уводни кадар представља, обрнуто, лифт на доле, од крошње дрвета, до лица дечака у његовом подножју.



59. Примена лифта на горе у завршној сцени видео *Још једног прозора у базену*.



60. Примена лифта на горе у завршној сцени *Жртвовања* Андреја Тарковског.

У функционалном комплетирању Баха, као музичке подлоге и главне звучне медијске линије, јасно је да се аутор не позива на протестантску религиозност или период барока, пошто је контекст који преузима проверена вредност Баховог генија прочишћена и универзализована кроз историју, као и узвишеност коју поменути алт арија нуди. Такође, важан аспект који је уметник имао у виду када се определио за музичку подлогу која ће бити третирана и подвргавана дигиталним ефектима, (чији ће интегритет бити нарушаван и пратити визуелни део видео рада) био је препознатљивост главне музичке теме из завршне секвенце *Жртвовања*. Наиме, Тарковски својим тестаментарним остварењем сажима на једном месту све своје велике узорне уметности, тако да Леонардо, Башо, Достојевски, Шекспир, али и Бах својом чувеном аријом из *Пасије по Матеју* у врском извођењу чувеног мецо-сопрана Јулије Хамари, добијају изричит и референтан простор у овом остварењу. *Жртвовање* је филм са важном темом о потреби да се зарад спасења света преда само тело на жртву или да се легне у кревет са „вештицом“ Маријом, како је пунктуиран драмски обрт у овом репрезентативном филмском остварењу. Како дејство Бахове музике има веома снажан утицај у филму, и како идејно кореспондира са визуелним

наративом, прича о осушеном дрвету које после дугог и упорног заливања чудесно пролистава (оживљује), осим жртвеног, и молитвеног, поседује и катарзични моменат у коме се сажимају све започете идеје којима се бави Тарковски. Цитирајући Достојевског, у филму протагонисти поседују и јуродиви⁹⁹ карактер, а главни јунак управо кроз „лудило“ успева да се избори са ужасним страхом од надлазеће катаклизме (краја света) и измоли од Бога милост.

Тако је и у пројекту *Josh један прозор у базену*, аутор усредсређен на тај централни моменат када алт арија добија свој пуни изражај у *Жртвовању*, управо захваљујући молитвеном тексту и Баховом музичком генију, успева да изрази хармонично и медитативно у исто време, јасно и видљиво сапостављеним медијским линијама, а слојевито и неистраживо у садржају до краја, конкретно у изражају, и мистично у наративу.

Сагледавајући специфичне моменте наглашене, лирски интониране (контемплативно-медитативне) форме у призорима „препуштања“ пливача *Josh једног прозора у базену* простору слободе, у којима се антиципира величанствени тренутак прожимања (присутности) ероса и танатоса (посебно стање прожимања тела са чулним амбијентом природе – небо/вода/врт), могу се успоставити извесне аналогије са мистичним кадровима филма *Огледало* Андреја Тарковског и ремек делом прерафаелитског сликарства – *Офелија* Џон Еверет Милеа (John Everett Millais).

Узвишени призори призива људског тела у онострано, приказани су прозирношћу тела у води у *Josh једном прозору у базену*, које се визуелно претапа са травом и цвећем. Овај поетски приказ своје далеке лирске референце, поред осталих, налази у ониричном приказу људског тела, као екстатичног стања доживљаја љубавног заноса (у незаборавној сцени лебдења Маргарите Терехове у *Огледалу* Тарковског), али и мистичном препуштању призиву смрти, у готово идиличном, рајски интонираном цветном аранжману

⁹⁹ Јуродивост (или лудост Христа ради) је наизглед неразумно понашање у религијске сврхе, које је традиционално заступљено у православном хришћанству, где се сматра једним од најтежих и најсмелијих облика подвижништва. Јуродиви обично користе шокирање и неконвенционално понашање ради пропитивања прихваћених норми, пророковања или прикривања сопствене побожности. Јуродиви се добровољно одриче свих земаљских добара, својих сродника, постојбине, света у коме живи, и, при пуној свести и одговорности, лишава разума, општеприхваћених моралних норми и правила понашања. Јуродивост подразумева двојни живот – спољашњи, који се коси са нормама овога света, и унутрашњи, где душа живи у љубави према Богу. (извор: *Edited by* K. Parry, D.J. Melling, D. Bradi, S.H. Griffith & J. F. Healey, 1999)

*Офелијино*¹⁰⁰ препуштања незабораву. Ови архетипски призори људске фигуре/тела уједињени су у алегоријским визибилитетима, уводећи нас у посебна ментална стања „ослобођености“ субјекта (у надвременом).



61. Сцена из филма *Огледало* (1975) Андреја Тарковског.



62. *Офелија*, Џон Еверет Миле, уље на платну, 1851.



63. Кадар са пливачем из видео-инсталације *Још један прозор у базену*.

Анализирајући ликовне и визибилне аспекте једног од најјутицајнијих британских визуелних уметника 20-ог века, Дејвида Хокнија, у чијем поетичком проседеу, у низу циклуса и слика, наратив базена, људске фигуре, као и однос према простору који уводи

¹⁰⁰ Опис Офелијине смрти, који износи краљица Гертруда, сматра се једним од најпоетичнијих објава смрти у књижевности, а слика Сер Џона Еверета Милеа представља незаборавни визуелни израз ових речи. Офелија, слуђена жалосћу за погинулим оцем, док је брала цвеће, пада у реку и дозвољава јој да је понесе и савлада. Миле је представио управо тренутак када се Офелија препушта реци и смрти, раширених руку, погледа упртог у небо без израза страха и очајања, усана отворених у песми. Шекспир описује место где се догађај збио, описује цвеће и врбу и Миле упија те описе и верно их представља на платну. У жељи да што верније илуструје Шекспирове речи, Миле проналази место на обали реке са којег посматра и са којег слика пејзаж. У њега касније смешта представу Офелије. (...) Прерафаелити, којима је и Миле припадао, често представљају слике усамљених жена које изражавају осећања жудње и нервозе и, у овом случају, лудила. (...) Миле је био посебно поносан на хаљину коју је купио специјално зарад ове слике, а која се на слици прелепо стапа са реком у којој плови цвеће. Ова слика је добила највеће похвале због изванредно, ботанички детаљно представљене природе и цвећа. Јасно се може видети велико дрво врбе које је пало, као и мноштво цвећа које се јасно може идентификовати и које има веома значајну симболичну сврху: незаборвак и мак - симболи смрти, љубичица - симбол верности, док Офелија око врата има венац од љубичица, детаљ пренет из самог Шекспировог дела. Ова симболика била је веома позната и јасна викторијанској публици, док су интензитет боја и њихова специфичност били релативно нови и шокантни за публику. Трагична смрт Офелије, дирљиво и поетски представљена речима у Шекспировом делу, пренета је на платно четкицом Милеа, који је ту представио искристализовани тренутак између живота и смрти. (извор: А. Vlajić, 2012)

у композицију (али и снажан утицај синестезије¹⁰¹), кореспондира изналажењу важних исходишта у сагледавању *Још једног прозора у базену*. У том смислу, веома је карактеристичан *принцип* у грађењу слике *Le Parc Des Sources, Vichy* (1970). На овој слици приметан је утицај кинеске уметности, којом се Хокни бавио једно време (пре свега традиционалном израдом пејзажа на кинеским цртежима), као и одвајање од строгих закона перспективе. Изграђивање карактеристично зачудног визибилитета, занимљиво је пратити у специфичном излажењу из класичне наратије, карактеристичним отклонима, односно онеобичењу које аутор *Још једног прозора у базену* недвосмислено користи у структурисању визуелизације искуства слободе које својим пројектом опредељује.



64. Фото-принтови *Још један прозор у базену*, дим. 70x70cm и 70x100cm.



65. Дејвид Хокни, акрил на платну: *Le Parc Des Sources, Vichy* (1970) дим. 213,5x330cm

Поменуто Хокнијева слика не поседује ни базен ни воду као мотив, већ наративима травњака и парка елаборира постојање јединственог сажимања и мистификације простора које омогућава медитативан приступ и дубљу контемплацију. Две особе на слици, представљене како седе на столицама, загледане су у парк са дугачким дрворедима који се завршавају у даљини танушним процепом

¹⁰¹ Неуролошки феномен због кога одређене боје повезује с музиком. (извор: В. Радовановић, 2009)

неба, које се као левак шири горњим делом платна. Символи код Хокнија релативно су јасни, премда означитељски посредовани: или фалусоидно-генитална симболика чемпреса и неба, или стилизованог дрвећа, или паркови са дугачким дрворедом који се завршава у далекој перспективи, а узан процеп као „ходник“ трансценденције „израћа“ из главе особе леђима загладане у тај простор. Оно што је, међутим, од велике важности, представља принцип архитектонике грађења слике, а не само могуће тумачење симбола. Ако бисмо извршили компарацију са *Још једним прозором у базену*, травњак бисмо трансмутирала у базен (правоугаона површина), који се сужава у перспективи, а столице крај базена, са празном столицом код Хокнија, тиме бисмо имплицитно наговестили присуство, представљеним одсуством. На фото-принту *Још један прозор у базену*, представљене столице око базена, осим артифицијелности једног урбаног визибилитета, антиципирају одсуство као мистични еквивалент оностраног искуства.



66. Природни околиш који се види кроз прозоре базена: паралела са *Још једним прозором у базену*, кадар из филма *Младост*, П. Сорентина.

Филм италијанског редитеља Паола Сорентина, *Youth (Младост)*, из 2015, у свој поетички проседе поставља размишљања о прошлости, садашњости, лепоти и апсурду живота, уводећи амбијент базена и природног околиша, као места релаксације (уз медитације о уметности и животу). Скрећући пажњу на конформизам друштвене елите, заточене у тзв. „златне кавезе“, аутор филма суочава феномен старости и лепоте, као обележја младости, стављањем акцента на контемплативне моменте артифицијелних,

амбијенталних стања, као тактилно-чулних, али и трансцендентних. Сцена, у којој двојица актера воде разговор, до груди потопљених у базен (у готово рајском околишу луксузног одмаралишта, док се иза њих, дуж стакленог зида, отвара поглед на спољашњи врт), продубљује утисак чулности призора природе, актуелизацијом екстеријера и његовог уплива у интимни простор купалишта, екстернализујући лепоту, скривену у прожимању људског бића, зеленила и воде. Аутор *Још једног прозора у базену* подвлачи управо ову поларност амбијента, наглашавајући контраст двеју страна, у коме једна представља истргнути наратив воде, смештен у затворен простор, као присвајање и поунутрење природе, а друга, призив ослобођеног, идиличног призора. Обе „слике“, у садејству, дијалектички, комплетирају симулацију потпуности и савршенства духовног.

Потреба да се ситуација/призор онеобичи, такозваним пројављеним манифестацијама (*форма-мистика*¹⁰²), кроз нагласак на „звучност“ плаве боје базена, резултира и у ауторовом делу, композитном схемом тела пливача у плаветнилу воденог амбијента, трагајући за искиданим наративним формама у призорима новонасталих облика и структура, посредством несталности водене димензије, проналазећи управо решења у фракталном и фрагментарном приказу.



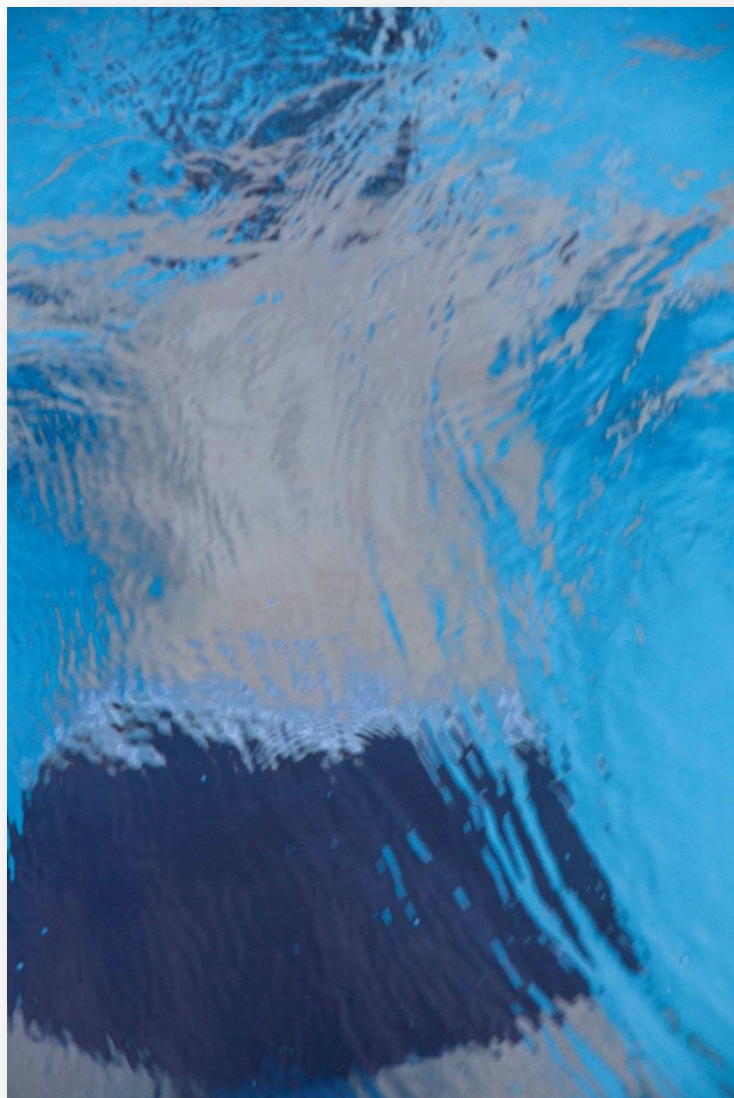
67. Мистификовани приказ пливача у води кроз истицање апстрактних форми водене површине које Хокни уводи у структуру слике.

68. Једна од ауторових начињених фотографија пливача у води базена.



¹⁰² К. Богдановић, 2007: Развијени облици културних радњи захтевали су „додатна средства“ у виду посебних опредмећења, па се може говорити о стварању посебне области опредмећених форми у значењу форма-мистика (...) Оне су, по природи своје (мистичне) намене, посебног материјалног и обликованог статуса, а уживају и нарочито култно опхођење. Тиме форма-мистика добија култни идентитет (...) Из те широке области опредмећених форми постепено се издвајају оне које су обликоване на начин опредмећења форме-мистике, али задовољавају и друге људске потребе, у најширем значењу означене као културне, под називом уметничке форме. (стр. 67)

69. Ликовни ефекти настали контрастима боје и форми искиданих површина тела пливача и воде базена у (полу) апстрактним визуелним резултатима.





70. Варијације тела под водом, као апстрахованих облика, у поигравању са наротивом воде и доминантном плавом бојом; појава искиданих фрагментарних површина.



Овакво парцијално сагледавање објекта, у себи садржава двосмерно сакупљање смисла представе о симулацији слободe у базену. Аутор наговештава да вода „кида“ ионако, фотографски „исечене“ делове тела, те се на ободима, инкарнат готово раствара, растапа у плаветнилу базена. Акцентоване оваквог оптичког феномена у докторском пројекту, доприноси с једне стране дематеријализацији објекта, његовом „одухотворењу“, а с друге, ствар се може посматрати инверзно, као сакупљање делића објекта, интеграција несталне „материје“ у новом облику/стварности.

Интегритет воденог призора базена, ваљано је представљен у интерактивној просторној инсталацији *Базен*, савременог аргентинског уметника Леандра Ерлиха (Leandro Erlich) из 2004, који остварује јединствену илузију стварности, дизајном и поставком собе, као лажног базена (на чијем је плафону уграђен простор од 10 цм испуњен водом, ограниченим провидним и ојачаним стаклом).

У покушају да се гледалац изненади и покрене на размишљање о основним принципима физике, кроз смех, просторну дезоријентацију и изненађење, овај уметник, користећи визуелни трик, подстиче на размишљања о људским физичким и менталним ограничењима и њиховим могућностима кретања и рада. У *Још једном прозору у базену* интенција аутора је да галеријски простор/соба симулира базен, а концентрација дејства рада усмерена је ка креирању унутарњег, медитативног и катарзичног. Уметнички ефекат код Л. Ерлиха донекле је ограничен на „игру“ и експеримент са чулним доживљајима интеракције, те психолошку спознају симулације.

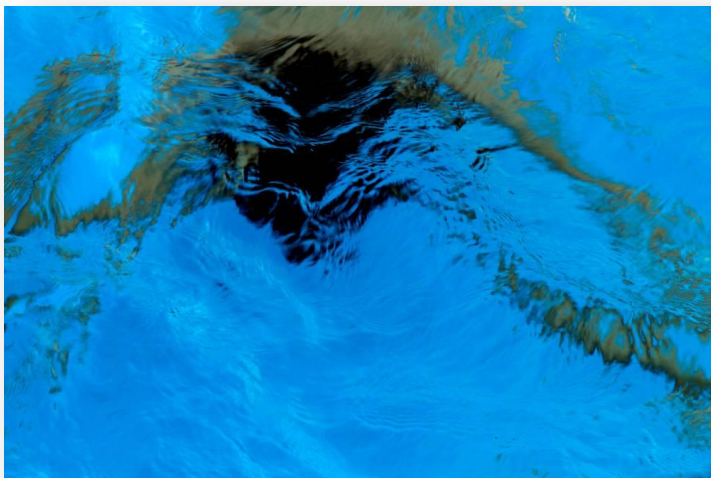


71. Имерзивни архитектонски енвиронмент *Swimming pool* Леандра Ерлиха, *21st Century Museum of Contemporary Art*, Каназава, Јапан (2004)

Флуидне форме које настају „воденим зидом“ у базену, упућују на другу димензију стварности, сусрећући супротстављене погледе посетилаца. У докторском пројекту такође постоји поглед кроз воду као и фрактално расипање наратива, које у оба случаја имерзивно¹⁰³ измешта реципијента у стварност имагинативног, бришући границе реалног и виртуелног. Аргентински уметник од базена прави собу, чији прозирни плафон – „водени поклопац“ постаје „прозор у небеско“, док у пројекту *Још један прозор у базену*,

¹⁰³ D. Rajin, 2007: Виртуелна уметност стварана је у дигиталним медијима као средство за обуку војника различитих родова војске и креирање „компјутерских игрица. То средство је преузето и за дигиталну уметност, за коју је важан именитељ – урањање (*immersion*) – па тако настаје и термин урањајућа (имерзивна) уметност (*immersive art*) (стр. 65-66)

соба (галерија) симулира базен. „Заробљени“ посетиоци унутрашњости оба *базена*, упућени су на зачудан *прозор* који парадоксално наговештава транспарентност трансценденције.

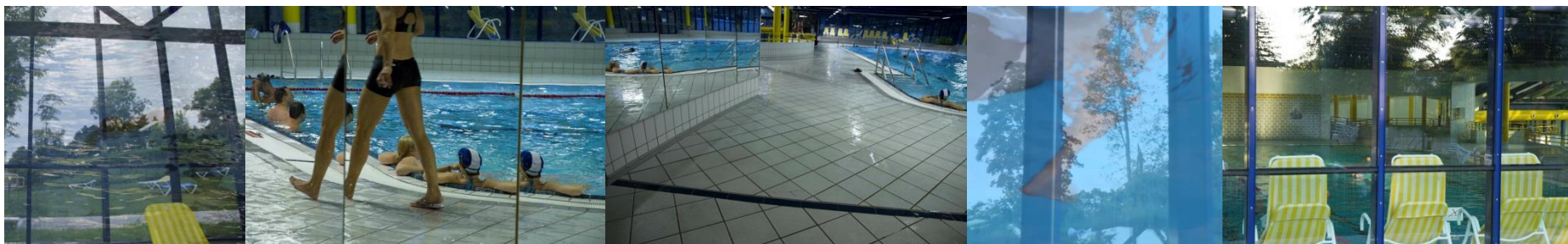


72. Метафизичка представа тела у води као мистификације призора у одразу митско-религијског визибилитета, као дубљег схватања себе (природе) као одуховљеног бића (појавности).

Успостављајући дијалог са платнима и фото-колажима Дејвида Хокнија у којима се истиче ефекат деформације и фрагментаризације тела, аутор *Још једног прозора у базену*, отвара нове смернице, не толико у правцу колажног реинтерпретирања стварности, (попут Хокнија), већ изграђујући идеју о телу као концентрисаној светлости, односно о његовој метаморфози. Зато настоји да сачува интегритет сваке од фотографија¹⁰⁴ ликовним језиком који омогућује дубљу контемплацију призора/прозора, чија је

¹⁰⁴ Замисао је била да фотографије у галеријском простору буду већег формата.

иманентна одлика вишеслојност.¹⁰⁵ Контрастирајући наротивима видео радова, у фотографијама, аутор лајтмотивски користи металне конструкције прозора, као и огледала, (постижући ефекат решетака), кроз чије стакло се преплићу слике спољашњег и унутрашњег амбијента, у виду дупле експозиције.



73. Наглашавање конструкција прозора, огледала и зидних плочица у *Још једном прозору у базену* ради добијања ефекта решетке (затвора) и истицање интегралних фрагментарних призора који настају као рефлексије у стаклу/прозору.

На Хокнијевом *портрету Ника Вилдера* из 1966. (акрил на платну), који приказује мушкарца у базену испред куће, сведене архитектуре, базен је овога пута округао, на слици само делимично видљив. Портрет се, готово као извајана биста, налази над површином воде која је благо заталасана, што се види по контурама које се трансформишу у апстрактне форме, остварене спретним хокнијевским семи-цртежом, док су акцентовани високи прозори на згради у позадини. Спонтано се намеће компарација са *Још једним прозором у базену*, у коме аутор смешта актере у савремену, стерилну архитектуру рекреативног објекта, којом доминирају сведене, равне површине ентеријера, у виду зидних и подних керамичких плочица, потпорних стубова, решеткастих прозорских поља која гледају на спољашњи амбијент, као и уградних монотоних огледала која испуњавају унутрашње зидне површине, рефлектујући целокупни ентеријер, а одајући утисак стерилног, испразног и отуђеног. Занимљиво је приметити да и у таквој поставци, као што код

¹⁰⁵ Хокнијеви фото-колажи, кроз честе мотиве базена, столица, прозора, путујућих сцена, дуплих портрета, пливача и других, обилују игром као основним елементом и жељом да фотографија пређе у област покретне слике. Секвенце истог објекта у фазама покрета, спаја у фотоколаж, остварујући упечатљив утисак целине и јасношћу и изузетном ликовношћу дочарава кретање и атмосферу. Његови колажи су треперави, набијени једном новом енергијом, која је сликарског типа. То је готово цртање фотографијама, тј. слагањем фотографија и колажирањем, Хокни оживљује објекат и подцртава ликовне и композиционе елементе.

Хокнија налазимо далеки одраз у прозору (небо и врх брда), и у *Још једном прозору у базену*, на фотографијама и видео раду, постоји наговештај „светла“. Оно се огледа у природном окружењу које се назире кроз прозорско стакло, а плаво небеско светло екстеријера, контрастира вештачком осветљењу ентеријера.



74. *Портрет Ника Вилдера*, акрил на платну Дејвида Хокнија (1966).



75. Контемплативни призори тела у базену.



У центру портрета *Ника Вилдера* још један важан пунктум представља стилизација степеница, дискретно постављених у средиште стилизоване зграде и светлосни извор који се крије иза њих. Поред класичних симбола отуђења, као и сведености на минимализам, тј. основне геометријске елементе као што су квадрат, круг, правоугаоник и слично, Хокни овима контрапунктира аморфним линијама заталасане воде базена, у којима је људска фигура у златном пресеку слике. Јасан светлосни ефекат алудира на трансцендентни моменат и егзистира као елемент за себе, као симбол, али такође, и као емотивна асоцијација, како би енглески писац Т.С. Елиот рекао у песми као слици, или слици као песми – *објективни корелатив*.¹⁰⁶ Светло наговештава јак извор иза грубе и

¹⁰⁶ Т.С. Елиот, 1963: Објективни корелатив (енгл. *objective correlative*) је термин који је увео Т.С. Елиот и којим се од песме захтева да не износи осећања непосредно већ уз помоћ текстуалне медијације. Објективни корелатив је објективно постојећи симбол или слика који се, с једне стране, односи на песниково расположење (евоцира га) а с друге стране у читаоцу изазива одређено расположење. Није стварна представа онога што је песник осећао пишући стихове.

гломазне архитектонике која имплицитно осветљава карактерни склоп „главног јунака“ који је заправо тема слике. Слика је изузетно прецизно структурирана, готово перфектно графички и композиционо постављена. Коса линија иза које избија светлост, са главном вертикалном линијом зграде гради троугао чији имагинарни врх упућује и завршава се у центру главе тј. оку протагонисте. Имамо заправо пред собом врло софистиковану, геометријски и ликовно прецизно изграђену визуелну метафизику личности Ника Вилдера. Овакав распоред такође упућује на тишину и мир својим хоризонталама и вертикалама, а то управо гради „филозофију тишине“ Дејвида Хокнија, заправо аутентичан приказ онога Другог, онога што се крије „иза“ слике. Ово је важна паралела са *Још једним прозором у базену*, у поступку да се изгради другачији израз, али и слично настојање у досезању и „хватању“ оног тренутка који у себи поседује заробљену ванвременост. Тенденција је била да тежиште у изградњи *метафизике слике* не буде у одабиру мотива (мада је то важан аспект) колико у принципу и представљању *тачке ослонца* уметника и његовом односу према трансцендентном (тј. слободи у вишем смислу) као највишем слоју структурне хијерархије уметничког дела.



76. Фотографије тела у води у *Још једном прозору у базену*, с акцентом на материјализацију елемента воде и њеног мистификацијског и метафизичког потенцијала.

Бавећи се студијом тела пливача (у простору базена), представљеног испрекиданим формама, аутор се суочава и са питањем просторног ограничења, са зидом – метафором неслободе, као и симболичким значењем прозора који повезују супротстављене стране

Објективни корелатив јесте и она врста читалачког искуства коју писац поседује, те начин на који то искуство користи у креирању властитог текста. Ту врсту корелације можемо приметити нарочито у периоду класицизма, кад се литература писала по узору на античке писце. (види стр 58.)

– унутрашњу и спољашњу. Зид објекта који окружује базен „плени“ својом стерилном и уређеном структуром (прецизно поређане беле цигле). На њему се рефлектује сунчево светло, које приликом мрешкања воде ствара треперавост, повремено правећи сенке људских тела. Спољашњи простор, у овом контексту, доноси ново значење упућујући на трансцендентне изворе слободе, а симболика се сама намеће у природном околишу – удаљеним брдима, крошњама дрвећа, трави, разбацаним лигештулима и небом са облацима. Ово недвосмислено упућује на бављење сликарством Дејвида Хокнија и његову серију слика базена. Испоставља се да је неколицина мотива око бечког (Hütteldorfer Bad) базена готово идентична са онима које налазимо на његовим платнима. То су жути лигештули, висока правоугаона стакла, природа и околиш базена и слично. Готово несвесно, аутор улази у имплицитни дијалог са уметношћу Дејвида Хокнија, градећи њихово ново визуелно поимање, смештањем у нови концептуални склоп.

Узимајући у разматрање вишеслојну семиотичку структуру дела, аутор се у великој мери осврће на слојевита симболичка сагледавања видео рада *The reflecting pool*, Била Вајоле из 1977. године, како би позиционирао сопствене онтолошке димензије дела (вода, звук, празнина, ослобођење, рефлексија, онеобичење, мистицизам и друге) унутар амбијенталне инсталације. Обзиром на кружну композицију Вајолиног видео рада (тамо где почиње, ту се и завршава),¹⁰⁷ у великој мери, уметник је у њему заокупљен (готово забринут) водом и њеном мистиком. Звук је тај који нас, као и у *Још једном прозору у базену*, одмах упућује на савремену цивилизацију и њену просторно-звучну заробљеност, присуством брујања мотора, као и прелетања авиона. Ти узнемирујући звуци (у *Још једном прозору у базену*: нарушавање савршенства Бахове арије, какофонија звукова унутрашњег амбијента рекреативног центра) мешају се са звуком природе (звуци водених таласа у докторском пројекту). У моменту када обучен човек скочи и остане изнад воде, не упадајући у њу, постепено се смирују и готово нестају груби звуци цивилизације, те доминанту преузима жубор воде, скупа са другим природним шумовима. Вајола, као и аутор *Још једног прозора у базену*, свесно прави једну велику празнину, у којој жели да се гледаочеве мисли и осећања рефлектују. Такође, сам Вајола у интервјуу датом у Паризу (у *Cahiers du Cinéma*), фебруара 1984.¹⁰⁸ позива се на Платонов мит о пећини (Платонова *Држава*). Он примећује да је (усамљени) човек у немогућности да спозна своје право

¹⁰⁷ Видети: J. Voch, 2006.

¹⁰⁸ Видети: S, Moisdon, 1984.

биће у садашњем стању, у коме је отуђен од природе и од самог себе. Истину он не може да види потпуно и јасно зато што је оно што му изгледа да је истина, илузорно и пролазно као одрази на води. Зато *The reflecting pool*, може да се тумачи као парабола о мистичном повратку човека свом истинском *бићу*, у крајњем поретку ствари, и проналажењу себе огољеног, очишћеног и ослобођеног (S. Moisdon, 1984).



77. Облик рибе/крста/сидра у природној оптичкој деформацији воде у ауторском пројекту.

Парадоксално, иако аутор у току стварања *Josh једног прозора у базену*, није био упознат са поменутиим Вајолиним видео радом, (базен као окосница догађаја), веза између ова два остварења сама се по себи намеће, јер је исходна тачка и једног и другог готово идентична (реализовани су другачијим поетским језиком и рукописима). Оба рада трагају за оностраним у елементу воде, и посредством тог означитеља, за достизањем *истине бића* као *слободе* или истинског ослобођења човека (који је код Вајоле приказан наг како излази из воде као наново крштен). Као да је свако од нас требало да замисли себе како упада у базен, као у какву мистичну крстионицу, воду прочишћења, и у сенкама крај базена (које се потом појављују), да одгледа своју животну рефлексију, своје мистично умирање.¹⁰⁹

Овакво упознавање са *душом*, антиципира васкрсно *очишћење* и повратак природи онаквим какви смо некада (Адам у рају) били. Вајолин невидљиви *упад* у базен, аутор разумева и тумачи као мистично крштење, тј умирање *старог* и рађање *новог – ослобођеног* човека. До конкретног пада у видео раду није дошло, али *пад* је ту да га свако од гледалаца изнова, у интими претрпи. Антиномија одсуства скакача/пливача имплицитно предочава интензитет његовог присуства у

¹⁰⁹ Вода добија поноћну тамну боју, са кругом од беле светлости у свом центру као ехом духовног искуства умирања. Како се вода у базену враћа својој оригиналној боји, голи мушкарац израња из воде и базена, враћајући се назад у шуму из које се први пут појавио. Он је практично препорођен, вредност његовог искустава преноси се на публику из рефлектујућег базена. Вајола показује да особа не може знати своју праву личност док му се она не рефлектује. Рефлектујући базен, на енглеском се може разумети и као базен размишљања, мисли, одрази... Базен је и језив и миран у исти мах, један чудан спој који и ремети и умирује несвесно, иако не разумемо потпуно начин како то чини. (извор: Contemporary artobsession, 2012)

у сваком од рецепијената. Тиме гледалац бива измештен у медитативни ток нестанка главног протагонисте, који заправо мистично постаје сам рецепијент. Онеобичење имплицира потрагу за правом истином: *где је нестао обучени човек?* Он се, као и тело пливача *Још једног прозора у базену*, налази у води базена (у *дубинама* наше свести), из које бива прочишћен и ослобођен. Наг човек излази на самом крају видео рада – Вајолине, као и ауторове, медитативне визуелне поеме о нестајању и настајању, смрти и рођењу, разуму и надразумном, робовању цивилизацији и ослобођењу, индивидуацији и повратку изворима Истине и Бића (чији наратив нам дискретно дошаптава природа, шума, звуци и *тишина* која допире из ње).

Успостављајући аналогију између Вајоле и *Још једног прозора у базену*: суштински интерес обојице аутора, усмерен је на унутрашњи свет који их окружује.¹¹⁰ Одатле проистиче и њихова уметничка потреба за онеобичавањем и увођењем у мистично. Такође, у оба поменутог рада, настоји се да гледалац не буде неко индиферентан, већ да доживљава видео уметност као неке забележене моменте из прошлости. Вајола свом креативном снагом жели да рецепијента *увуче* у свој рад, да га учини судеоником догађаја. Отуда уметникова потреба да и у видео раду *The reflecting pool* изазове гледаоца на мисаону авантуру. Баш као и актер у видео раду, рецепијент је позван да изнедри нови концепт сагледавања времена и спознаје. Вајола деконструише стварност да би гледаоцу помогао да конституише своје унутарње сагледавање бића, да би се у том процесу приближио изворном сазнању истине. Занимљиву свезу овог Вајолиног рада, посвећеног базену и води, са ауторовом представом истих, представља акција пливача. Аутор као да у *Још једном прозору у базену* експликује оно што је Вајола имплицитно препокрио тишином и нестајањем. Главнина радње у ауторовом видео раду, представља недостајућу акцију у Вајолином *Базену одраза*.¹¹¹ Тиме су ова два рада о базену мистично испреплетана, како идејно, тако и формално.

У серији догађаја које поставља пред гледаоца, Вајола има за циљ да деконструише његове концепте памћења и времена. Он раздваја слике од њиховог субјективног значења, да би их поново повезао на универзалном плану. Овај процес подстицања самосвести

¹¹⁰ Видети: А. McNay, 2015.

¹¹¹ "Појава усамљеног лика је процес диференцијације или индивидуације од природе. Сугеришем да су догађаји у овом свету илузорни или пролазни, пошто су визибилни (видљиви) само као одраз на површини воде. Реалност се никада не сматра директно - то је Платонова пећина." (извор: S. Moisdon, 1984)

реципијента, представља у Вајолиној пракси „подповршински“ слој разумевања дела, као још једне присутне димензије, као извора знања.¹¹² Управо овакво идентификовање, у виду потраге за повезивањем са такозваном колективном надпојавношћу као духовним свеприсутством, за обојицу аутора представља подстицај, другим речима, оваква искуства су од драгоценог значаја и смисла за стварање уметничког дела истих.



78. Вајолине рефлексije менталних (мисаоних) садржаја на наратив воде у изградњи надпојавног призора базена као поља призива духовне димензије бића.

Рецепција Вајолиног отвореног дела може се ишчитавати и са другачијих идејних платформи¹¹³. Једно од тумачења базена и воде јесте да се ради о интелигентној материји или “бићу”, које има своју независну свест (воду), па може својевољно да рефлектује слику какву хоће и кад хоће. Базен собом призива и религијски дискурс. Али такође, призива и широк дијапазон важних мисаоних

¹¹² Видети: Art Institute Chicago, 1983.

¹¹³ Прихватљиво је и тумачење да Вајола (не толико свесно) реферише на Бодријарову теорију симулације и симулакрума. Базен симболично репрезентује симулацију, јер је симулација вештачки створена слика без референта у стварности, а да је симулакрум заправо симулација доведена до реалности. Редукција субјекта, односно субјекат се претвара у објект. Што се тиче афеката и атракција они су очигледни на три тачке у овом видео раду. На три места је дошло до прекида менталне слике (релације), јер су аспекти, природне релације по којима се слике преливају једне у друге, везане за нашу навику, нагло прекинуте. У тренутку скока фигуре и њеног наглог заустављања, долази до појаве афекта, бивамо егзалтирани, измештени од очекивања, збуњени. Овај моменат, тренутну слику можемо назвати и “разнака”, јер представља слику која је истргнута из својих природних односа. Други моменат је појављивање “рефлескија” у базену, нечега чега нема у стварности. То није рефлексija, то је самосвесна воља базена или, по Бергсону, пластична слика (знак), која уместо да упућује на свој предмет, рефлектује неки други. Трећа тачка: из воде излази човек који у њу није никад ни скочио. Тај тренутак, или афект, можемо назвати *елипса* зато што та ситуација остаје двосмислена и подложна обрту. У том смислу разликујемо знаке недостатка и знаке неодређености. Аудио и визуелни феномени су у домену реалне миметичке представе, изузев три набројане тачке.

рефлексија - однос простора и времена, однос коначног и бесконачног. Сукоб покрета и мировања. Овоземаљског простора и коначног времена против духовног трансцендентног простора и безвремености (бесконачности).

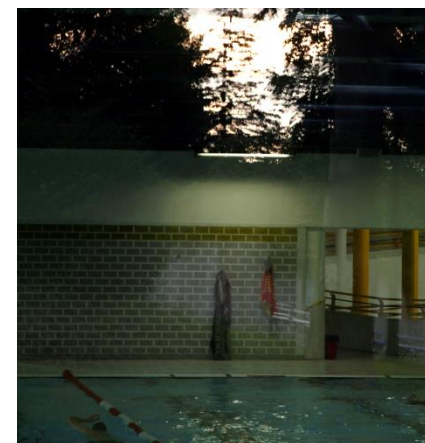
У филму *Сталкер* (1979), Тарковског, мистична соба у којој се испуњавају све жеље, пред чијим улазом се заустављају главни актери филма, бивајући „ушрашени“ њеном свемоћи, бива испуњена водом која ствара високе светлосне одсјаје. На самом крају авантуре путовања кроз *Зону*, алегорије спиритуалног преиспитивања савести, подсећајући на Вајолину преокупацију водом, као и *Још једног прозора у базену*, кишне капи испуњавају собу, готово је претварајући у базен. Виртуелност призора воде доприноси изградњи духовног оприсутњења, које собом призива бројна тумачења, повезујући поменуте ауторе потрагом за сакралним, што се опет разоткрива у посебним амбијенталним контекстима.



79. Бил Вајола, видео рад *The reflecting pool* (1977-1979)



80. Андреј Тарковски, сцена из филма *Сталкер* (1979)



81. Фото-принт *Још један прозор у базену*

Разматрањем мотива и семиотике тела, воде, базена и човековог бића код репрезентативних аутора визуелних уметности (који су се, као сублимишућим наративима, у својим поетичким проседеима, бавили наведеним), може се уочити, ако не онтолошка константа, оно специфичан поетички код, који се провлачи у свим поменутиим примерима. Андреј Тарковски, као референтни филмски

уметник, изданак класичне руске филмске школе (ВГИК, Москва), имао је разлог и потребу да у *Носталгији*, базен и воду, постави у фокус свога дела. Такође, репрезент европске и светске ликовне сцене, прослављени британски уметник Дејвид Хокни, одушевљено је клицао америчким базенима у Лос Анђелесу, и око њих изградио велелни медитативни и визуелни идентитет. Иако је Хокни другачије онтолошке провенијенције од Тарковског, Бил Вајола као репрезентни амерички визуелни уметник, собом, на необичан начин, повезује ову двојицу. Споља поетички различитих, али у основи, наратолошки и културно-антрополошки сличних. Иманентно доживљавање спиритуалног, код Тарковског и Вајоле, у блиској је вези са слободом као трансцендентним актом. Универзално питање о слободи и њеним границама, *Још један прозор у базену* оставља отвореним доживљавању и даљим тумачењима. Прожимањима уметничких светова ових стваралаца, њихових особених естетика, аутор структурише и свој особени визибилитет, валоризацију, као и контекст и форму свога дела, остварујући сопствени поетички и креативни допринос.

АМБИЈЕНТАЛНИ КОНТЕКСТ ДЕЛА

Следећи теорију и праксу постмодернизма, аутор реконтекстуализује, фрактализује и де(кон)струише стварност од које полази, подвргавајући је означитељским операцијама преношења, измештања, испрекиданости, транспозиције, алегорије, аналогije и метафоре. Овим метаидентитетским операцијама симулацијским и симулакрним у исти мах, изводи нас из поља онтичких вредности, утирући, не тек пуким мистификацијским онеобичењем, пут за дубље (онтолошко) сагледавање могућности преображаја (метаморфозис), како тела, тако и начина бивствовања човека као слободе. Наиме, узвођење ка трансценденцији се збива у срцу (тубивства,¹¹⁴ бивства које смо ми сами), чиме се суштински трансформише појам слободе. Ово чудо, збива се као *излазак* из поља

¹¹⁴ „Суштински“ карактер човека, оно што човека чини човеком, према Хајдегеровом мишљењу, почива у чињеници да човек јесте оно биће које се према властитом битку, битку других бића, као и битку уопште односи разумевајући. Човек увек већ некако „разумева битак“, он је „место“ на коме се битак разоткрива, односно, човек јесте „ту-битак“ (*Dasein*). Претходним је укратко указано на Хајдегерово полазиште у разумевању човека, односно, изложено оно што је елементарно у појму „тубитак“, појму којим Хајдегер, насупротив језичкој пракси која је устаљена не само у свакодневном, већ и у филозофском говору, доследно реферира на „биће које смо ми сами“. Само указивање на ону димензију појма „тубитак“ према којој је човек окарактерисан као „биће које разумева

неминовности непрекидног избора између добра и зла и *прелазак* у ситуацију *истинске* слободе, као вечног неуништивног и благодатног дара. Оно што на нивоу симулакра упућује на висину цене таквог добитка, испоставља се као тајна која живи у срцу дела. Љубав је та која апсолутно искупљује залуталог и несрећног субјекта утамниченог телом. Уместо тамнице душе, тело постаје сама „концентрисана светлост“.



82. Симулације врта, као омеђеног простора слободе, снимљених на различитим местима урбаног окружења (Беч, 2010).

Занимљиво је да симулакрум сублимног тела овом енергијом преображаја бива увучен у симулацијски амбијент рефлексивом (огледањем) и прозирношћу (стакла), те амбијенталност добија функцију означитеља, или саме метаморфозе/метафоре. Бива конституисана граница, или разлика спољашње/унутрашње, али управо на страни иманенције, унутрашњости/интезитета, самим преласком/изласком као енергијом (дејством) ослобођења. Тако околни простор постаје метафора (симулација или означитељ, свеједно). Нека је то вегетација, трава, дрвеће, визуелна синтеза воде и траве, небо – читав „околни свет“, унедоглед, виртуелно бесконачно, бива преображен водом умирања и рађања, водом очишћења и обнове.

битак“ још увек, међутим, не објашњава праве разлоге за Хајдегерову одлуку да се уместо појмова човек, свест, субјект или душа, као један од централних појмова у пројекту фундаменталне онтологије, „уведе“ појам „тубитак“. (извор: М. Сивч, Молнар, 2008)

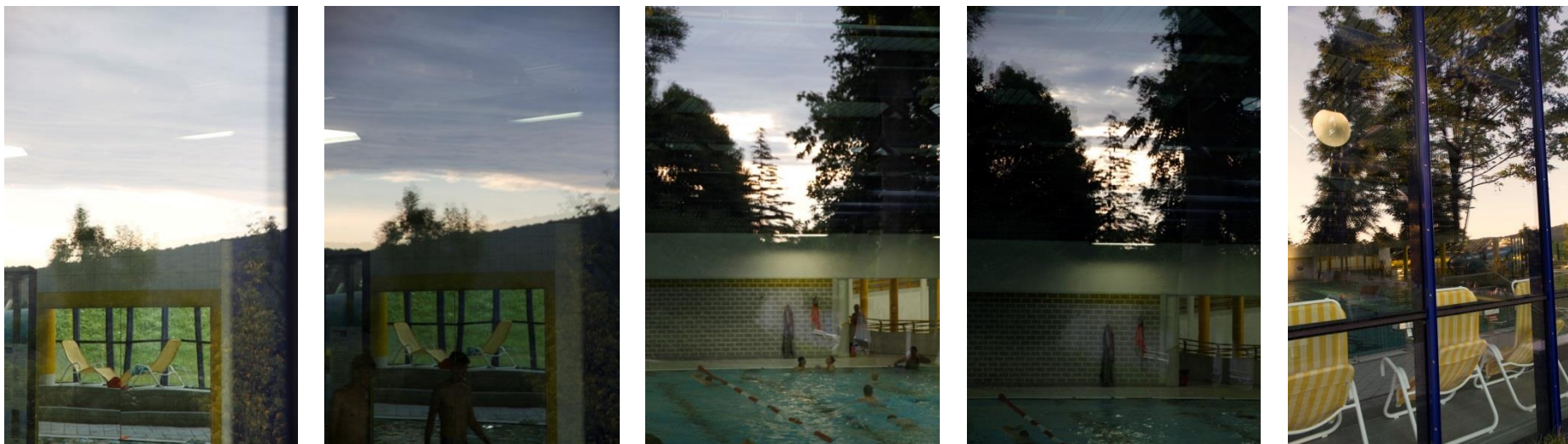
Зраци метафоре, уједињени са „ослобађањем“ музичког израза, светлосно преображавају читав „амбијент“ (околног) света! Тако, мистеријска симулација резултује симулакрумом ослобођења, на виртуелан начин посредујући саму истину бића.

Овај нови контекст којим се презентује чин деконструкције, изграђује се у својој вишеслојности како би образовао истински полифону аудио-визуелну структуру. Уметник у неколико градацијских нивоа остварује интермедијалну вишенаративну интервенцију. Пре свега, наратив воде који је присутан и понуђен човеку на услугу, у *базену*, као једном артифицијелном окружењу. Онеобичен је и посредован у галеријском простору, у неколико нивоа, будући да се фото и видео радови интерполирају, што представља још један степен у доприносу медијске кореспонденције придруживању статичне слике покретној.

Доминација наратива воде, као амбијента слике (видеа) потцртава његову мистификацију. Могућност преобликовања једног наизглед обездуховљеног простора јавног базена у духовни, сакрални простор, пун тајних значења и симбола, чинио се идеалном иронијском одступницом од отуђења савременог човека и постмодерног симулакрума слободе.¹¹⁵ Распоред наратива, контекстуално граде вишеслојност и амбивалентност у *Још једном прозору у базену*. Измицање конкретизације садржаја у неколико слојева значења, иманентна је основном поетичком принципу – изградити антиномично дело које тежи хармонији и позива на идеал. Немогућност да се јасно одреди и ухвати смисао, кохерентна је са природом воде као мистичног елемента. Такође, искуство слободе се тиме, не само садржински, већ и формално, оваплоћује као искакање и немогућност потпуног откривања целине. Тако се у представи *врта*, приказаног двориштем које окружује простор базена, јасно ре-презентује, рефлексивом у прозору, и базен, и вода у трави, и разбацани лигештули, и целокупна атмосфера природног околишта базена. Визуелну фугу доминирајућег призора употпуњује и околно дрвеће, зелена пољана и пропланци који се пружају на ободу града, позивајући реципијента на непосредно искуство јединства с природом која у симулакричној измештености сада пројављује/очитује апсолутно. Ова зачудност призора-елемената, фотографски забележених,

¹¹⁵ К. Богдановић, 2007: Мит и религија се везују за облике првобитне спознаје човека као одуховљеног бића. Све што се првобитно митско-религијски уобличило као свет изван конкретних облика елементарног живота на земљи, схваћено је пре свега као узрок постојања и самог људског бића, те других у његовој ближој и даљој околини. Првобитно митско-религијско схватање себе и природе јесте и најконкретније живљено, јер није било других узора и закона, и зато је такво веровање остало дубоко у људској природи веома дуго, негде и до данас. (стр. 137)

потом и репродукованих, била је неопходна да се дође до жељеног израза, постизања визибилности митско-алегоријске природе – естетичко искуство (блаженство) које је било својствено, између осталог, и Прусту и америчким трансценденталистима.¹¹⁶



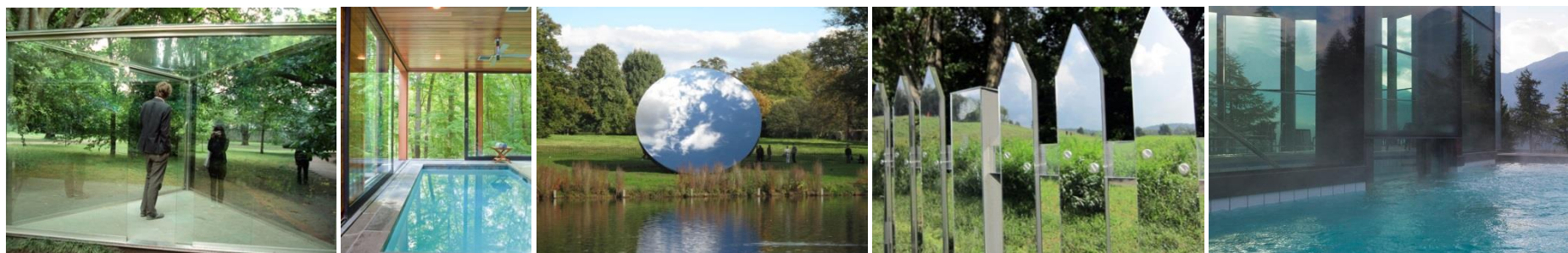
83. Функција стакла као рефлектујућих површина у изградњи симулацијског амбијента у испитивању границе спољашњег/унутрашњег и виртуелног/актуелног.

Реализам је на делу, али је *онеобичено* такође оприсутњено „стварно“, тако да појавност елемента природе, истргнутог из контекста иманентног окружења у контекст амбијента уметничког, доприноси продубљивању (над)чулности утиска (натурални мистицизам). Трава јесте тло, али је то тло исто тако и заталасано прозирношћу прозора и водом која се рефлектује из унутрашњости базена. (Д. Пајин, 1998: 124-5) У моменту реализовања, фотографишући заправо прозор базена, оприсутњено је и оно видљиво и оно невидљиво, и унутрашње и спољашње, и природа и цивилизација, и ограничење и слобода. Целина је имала своју компактност, а

¹¹⁶ Д. Пајин, 2006: Торо, Емерсон и Витман (Thoreau, Emerson i Whitman) дошли су до закључка да је прави живот у непосредном искуству јединства с природом у којој се очитује апсолутно, а да је уметност једно од средстава успостављања и преношења тог искуства другима. (видети: *мистичко искуство, привилеговани тренуци и океанско осећање*, стр. 22)

важност прозора као симболног међаша је подвучена управо рефлексијама.¹¹⁷ Да би се нагласио већ постојећи зачудан ефекат у накнадној компјутерској обради, било је потребно преклопити две фотографије у једну, тако да се не наруши хомогеност призора, како би се добио метафорички наратив врта.

Реконтекстуализација наратива природе и њиховог „заробљавања“ у уметничким концептима енвиронменталне уметности, доприноси дубљем сагледавању метафора неба, земље и воде (као конститутивних елемената), и њихове диференцираности у форми ескапизма од света, у коме све постаје утилизовано и подређено конзумеризацији.



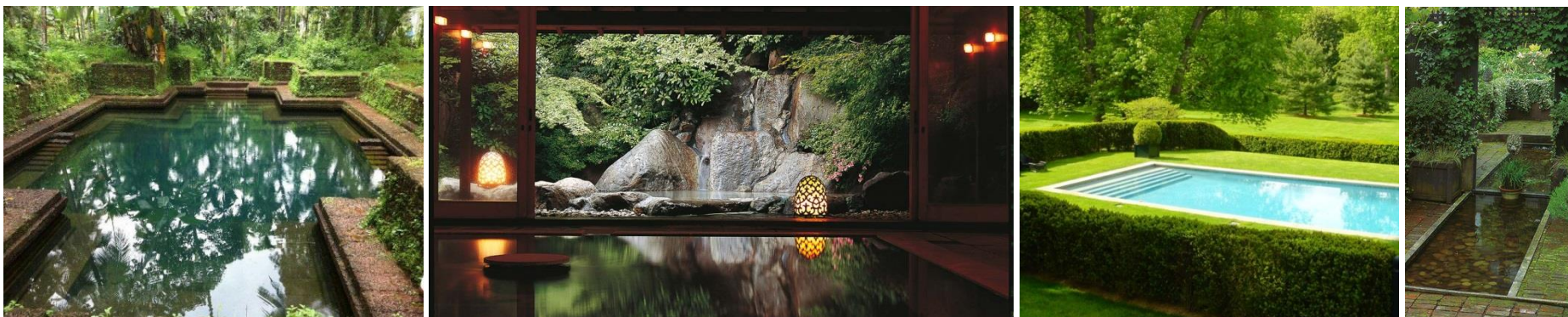
84. Примери енвиронменталне уметности и архитектуре у функцији са природним околишом у савременом животу. Прва, трећа и четврта слика представљају дело британско-индијског вајара/архитекту Аниша Капура.

Ефекат огледала у прозору базена постигнут је постављањем камере под најподеснијим углом како би био снимљен (у рефлексији) и унутрашњи део базена, тј. заталасана вода са контурама пливача и спољашњи врт који се види кроз прозор. Визибилна могућност да прозор, као полупропустљива мембрана, прикаже видик који је пред нама и који представља пејзаж тј. врт, амбијент изван базена, а истовремено и ентеријер базена, садржан је у чињеници да је стакло представљало феноменолошки онеобичено огледало у чији смисао треба проникнути. Симболика огледала се иначе везује у естетици источних вртова посебно за међупрожимање

¹¹⁷ Д. Пајин, 1998: Опстанак сваког зависи од свих других, а сви други ослањају се на опстанак сваке појединачне врсте. Све је огледало и лик, све је узрок и узроковано је, апсолутно и релативно у исто време, унутар једне условљене целине. Не постоји једно средиште, него безбројна средишта. (...) Свет се ту појављује као сфера унутар сфере, које се бескрајно нижу и преплићу једна са другом, као понављани одрази огледала једних у другима... (стр. 125)

унутрашњег и спољашњег. Естетска контемлација врта је у уметничком поступку грађења слике требало да упућује, како на привилеговано место, где је човек некако више него другде могао да буде у хармонији са собом и природом, али и на рефлексију унутрашњег света кроз спољашњи, и обратно.

Важна компонента која се наметнула у овом грађењу слике јесте и слојевитост која је изграђена симболиком врта, почев од фресака и слика ренесансних мајстора с једне стране света, до кинеских и јапанских представа врта и њиховог утицаја на савремену европску сцену, уметнику занимљивих у истраживачком поступку.



85. Амбијентална уметност вртова на различитим културним просторима као примери вишеструког симболичког сагледавања, минијатуризације и симулакрума, потпуности, огледала и огледања, онеобичења, скривања и откривања, стварног и привидног, скривитог и других естетичких категорија.

Узимајући у обзир симболику врта, да ли кроз европско културно наслеђе или кроз искуство изваневропских цивилизација, врт представља целину света, потпуност и савршенство, његово поимање у *Још једном прозору у базену* може се једним делом ослањати на хришћанску симболику: од рајског врта, преко есхатолошког поимања стварности, будућности антиципиране у овом свету Евхаристијом¹¹⁸. Иманентна свим културама, симболика врта својом дубином одгонетања у условима просторног ограничења,

¹¹⁸ (грч. εὐχαριστία „благодарење, захвалност“) или причешће (учешће, општење, заједница) једна од две најважније хришћанске свете тајне. Сматра се да ју је установио сам Исус Христос на тајној вечери. Причешће је један од суштинских момената православне Литургије. Литургија без причешћа служитеља и вјерника

изражава антиномију. Као таква, развија у себи идеју слободe, и то у правцу савршеног и ненарушивог склада, дакле немогућности избора зла. Ова могућност је иманентна слободи у садашњем, још увек несавршеном стању и начину постојања (тзв. „избирачка“ слобода).

Круг, сфера као метафора целовитости, и трансцендентне силе које делују кроз четири овоземаљска елемента, исказана наративима базена, сунчеве рефлексије, зида, траве, облака и других, подвлаче више визибилних спознаја дела. Метафора огледала, која се очитује у рефлектујућој површини прозорског стакла, добија и своје пуно рефлексивно дејство, како у формалном процесу настанка слике (фотографије – видеа), тако и садржински, у иронизованом отклону у онеобичењима која су градила апстрактне структуре у конкретним облицима (дрвеће, заталасана вода, трава, брдо, сунчеви одблесци, небо и остало).



86. Упућивање на природу као призивање чежње за рајским вртом, постизањем хармоније и идеала.

Алузија уметникових пејзажа на оностраност призора постигнута је управо могућношћу одраза стакла и ефеката огледања. Значењски, врт уоквирен зидом јесте био умањена слика природе, огледало реалног пејзажа. Истовремено, врт је виђен кроз прозор који је истовремено и огледајућа површина, те је добијен ефекат огледала у огледалу, умножавања перспектива, као и релативизације субјекта. Тачка ослонца је тако пренесена на видео рад и његов наратив. Видокрузи, кретања и територије су у међупрожимању дати на фотографијама, а додамо ли да је унутрашњи свет субјекта екстериоризован, свет на истим пројављује се као поновљени одраз

не постоји. Вјерници прилазе на ђаконов позив: „Са страхом Божијим и вјером приступите“, и узмају хлеб и вино (односно тијело и крв Христову) - причешћују се даровима на своје спасење. (видети: Протојереј А. Шмеман, 2002)

огледала једних у другима, те је средиште овог света померено у стваралачки дух самог реципијента, оно шта и како он види у дубинама своје контемплације.¹¹⁹



87. Амбијентални прикази *Још једног прозора у базену* као ликовни пандам објективним корелативима.

У амбијенталном простору проширене видео инсталације, реципијент се позива на преиспитивање својих спознаја, у пољу њихове визибилности. Његова естетска контемплација актуелизованог простора врта и базена, зачудности њиховог призора, омогућена је и испреплетаним значењским слојевима. Тако се у онтолошкој перспективи дело разумева, од источњачке идеје *једног у свему и свега у једном*,¹²⁰ до јеванђелске перспективе из *Павлове прве посланице Коринћанима*:¹²¹ да сада видимо као у огледалу, а видећемо лицем у лице. Из тог разлога, људско лице није наглашено присутно као мотив у овом делу. Његовим одсуством (са фокусом на фрагментовано тело), назначена је отуђеност савременог човека (од егзистенцијално-онтолошког смисла у његовој изворности, а

¹¹⁹ Не смемо пренебрећи да покретна слика у видео радовима у својој основи се ослања на филмски приказ у визуелно-аудитивном јединству. „Гледалац, наравно, непрестано носи у свести сазнање о овом релативном карактеру сличности филмског израза са афилмским опажајем, и мада верује у чулну *истинитост* (представа човека на платну за њега је *жив човек*, представа зида *прави зид*, а облаци на небу заиста су масе водене паре истоветног изгледа с онима у афилмском искуству), он се никада неће до те мере заборавити да замени оно што свакодневним речником назива стварношћу са оним што види на филмском екрану.“ (видети: D. Stojanović, 1984 - 94)

¹²⁰ У. Еко, 1992: Естетска структура универзума постављена као предмет контемплације у којој се остварује симултаност унутрашњег и спољашњег, сабирања и ширења, средишта и целине, минимума и максимума. „Бог је у свакој тачки универзума, у свакој тачки универзума сажет је читав универзум. (...) Свако биће пружа својеврстан поглед на све и има бесконачно много лица. (...) Те одлике пружају универзуму естетску структуру: сваки део универзума упућује на све посредством сразмере, кореспонденције, хармоније и стога, посредством моћи испољавања, сјаја који одаје.“ (стр. 208-210)

¹²¹ I Посл. Коринћанима глава 13. 12: „Јер сад видимо као у огледалу, у загонетки, а онда ћемо лицем у лице. Сад знам делимично, а онда ћу познати као што бих познат.“

самим тим од самога себе и од Другога). Парадокс немогућности истинског међусобног сусрета/заједнице људских јединки, иако су на месту где се сусрећу и „рекреирају“, изведен је приказивањем стерилног амбијента градског спортског центра. Ово је акцентовано испраношћу и сведеношћу боја како на фотографијама, тако и у видео радовима. Доминацијом хладних боја, пре свега плаве (воде и неба), као и беле и сиве (бетон, зид и метал), те зелене (простор врта), дочарана је суморна атмосфера хладног и обезбоженог простора/“света“. Аутор је само на два места „прекршио“ ову хегемонију испраности и безосећајности. Нимало случајно, лице човека (у профилу), пред стаклом прозора, само благо и транспарентно се може видети на једној фотографији. Потцртана је помало бизарна поза: молитвено склопљених руку, у купањем костиму, човеков поглед изгубљено лута негде према врту и небу (на коме се „виде“ провидне решетке, као забележен рефлекс ентеријера на стаклу прозора). Такође, топла, златно-жута сунчева светлост, у главном видео раду, види се (у једном моменту игре сенки купача), само као далеки „одјек“, као титрајући рефлекс, на зиду од белих опека: резултат зрака одбљеснутих од заталасане воде.

С обзиром на човекову исконску потребу и потрагу за скровиштем и уточиштем, у које се враћа како би залечио ране, исцелио душу и тело,¹²² у *Још једном прозору у базену*, амбијент добија обележје скровитог места. Самовање, отуђеност, може да се посматра из још једног ракурса: доживљавајући дубине властитог бића, сваки човек започиње путовање у родну земљу, повратак извору. Француски феноменолог и егзистенцијалиста Дифрен (Mikel Dufrenne) сматра да се ми сједињујемо сами са собом у једном искуству емоционалне извесности. У питању је троструко искуство, у коме ми прво постајемо целовити и јединствени, упркос својој расутости у времену, затим преузимамо додатну тежину прошлости у једном искуству које нам потврђује нашу супстанцијалност, а да нас тежина прошлости не вуче на доле у себе, и коначно, ми доживљавамо неодољиви ток времена, упркос чему имамо у себи нешто што је отпорно на време. Доживљавамо димензију унутрашњости, онога што нам обезбеђује дубину – моћ да се уцеловимо и да побегнемо времену унутар времена, налазећи *ново* време. (M. Dufrenne, 1973: 40)

¹²² Д. Пајин, 1998: Велики део живота и енергије човек троши на стратегије збрињавања, тражења станишта, склоништа, или уточишта, у различитим значењима тих речи. Цела историја људског рода великим делом је историја борбе или отимања око станишта, добрих места за живот и грађења скровишта и утврда којима ће то одбранити од нападача. (стр. 137)

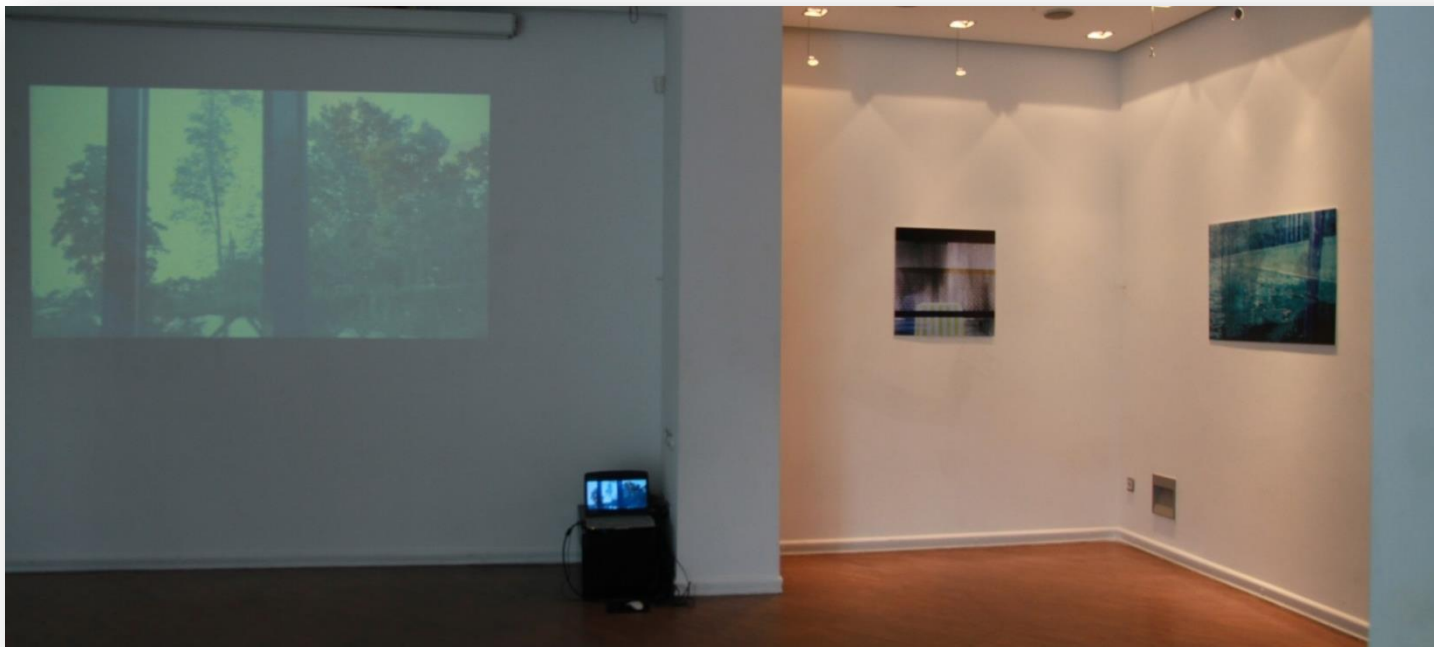
Ако залазимо у питање дубине, у смислу њеног поимања у делу, доживљаја, сфера које дело дотиче и преображаја који са собом носи, ослањајући се на Дифрена: чудесност коју поседује *дубоко*, потиче отуда што се дубина доживљава само под условом да је у стању да одагна и искорени оне навике које отеловљују површни део наше личности (дела), да би нас суочила лицем у лице са новим светом који изискује и ново гледање. Када год естетски објект није у стању да нас изненади или преобрази, нисмо у могућности да му признамо пуну вредност, па отуда, остаје обичан предмет према коме се односимо са расејаном пажњом, што потиче из навике и отуда што је већ интегрисан у сферу наше рутинске делатности.

Француски филозоф Гастон Башлар (Gaston Bachelard) је највећи део своје *Поетике простора*, која се бави стваралачком имагинацијом, посветио управо топофилији, везаности за одређено место и сликама срећног простора, како су оне обрађене у западној књижевности. Говорећи најпре о метафори куће као топографији нашег интимног бића, Башлар помиње и метафору скровишта као кутка и потребе човека да се склони и шћућури. (Г. Башлар, 1969) У метафоричком путовању ка извору, тумачећи филозофију и естетику далекоисточног врта, прожимањем културног дијалога и ширењем кругова метафоре, аутор у *Још једном прозору у базену*, врт посматра као скровито место у трећем виду представа¹²³. Овај симбол постаје егзистенцијално уточиште, али и место свих места у мистичком искуству вечног сада. Занимљиво је да у представи путовања кроз симболизам скровитог места, у седмом виду, оно постаје само тело. Духовно средиште, центар на који се усредсређују или *повлаче*, *враћају*, таоисти, будисти, али и исихасти, када медитирају или се моле, постаје предео срца, или испод пупка, или између обрва. „Истина, то место је само физички локус духовног средишта – скровито место је духовно средиште везано за одређен простор у телу, те би се могло рећи да дух самоме себи постаје скровиште“ (Д. Пајин, 1998: 138-139)

Тако базен у видео раду, лајтмотивом тела, мистично може да се доживи и као путовање у скровито место, средиште света, у срце, унутрашњост човека, јединке. Овакво место, настаје и у правоугаоном галеријског простору. Својим обликом амбијент у коме се креће реципијент, мистично се преображава у базен, а самим тим духовно средиште преноси се на целокупни простор, *тело посетиоца*

¹²³ Д. Пајин, 1998: Представа о скровитом месту се јавља у десет видова, а увек је повезана са представом о враћању. Док су прва четири вида скровишта привремена, скровита места у последњих пет видова истовремено су и коначна места (или одредишта) – иза њих нема других, бољих места. (стр. 138)

постаје тело пливача. Лице које се не види у Још једном прозору у базену, постаје наше лице. Доживљајем пројекта у пуноћи, галерија се као нешто спољашње, хладно и на дистанци, преобликује у унутрашњи простор, лично скровиште реципијента.



88. Приказ вишемедијске амбијенталне концепције *Још један прозор у базену*

Амбијентално уметничко дело не користи простор као пасивни део око изложбених предмета, већ га третира као интегрални део рада. Амбијентална уметност има одлике здруженог дела, јер се у њој повезују различити феномени, али и битни елементи/чиниоци – простор, звук, слика, објекти, кретање посматрача (интерактивност), као и различите (придружене) уметности – форме. *Још један прозор у базену*, рад је првенствено визуелно-просторног, а потом и проширено-медијског карактера, синтезијски због употребе и функције музичког дела и његове интервенције, контекстуализације и визибилности у концепцијско-функционалној структури. Постављен је пред реципијента у трајању, одређен трајањем изложбе, у нефиксираној линеарној перцепцији, а у могућности да се више

сегментарних констелација еманира амбијентима унутар амбијента (слике у слици). У односу према амбијенту у архитектонском ентеријеру, као просторном оквиру дела, поставља се амбијент унутар сликовно-звучно-кинестетског(ских) простора. Синхронизитету збивања иманентна је симултана активност рецепције публике, као чинилац у остваривању интерактивности у више паралелних перцептивних поља. Ову интеракцију додатно интензивирају генерисане, слојевито интегрисане слике, вишенаративним интермедијским кореспонденцијама. Синестезијски, амбијент уметничког дела постаје просторна визуелна поезија, синкретичка уметничка форма у којој свеукупни наративни склопови и међумедијске структуре поседују успињући (вертикални) карактер, одражавајући контекст места измештања, иницијације, уплива, градације, преображаја. Обраћајући се тоталном сензоријуму посматрача, настоји да оствари и тотални карактер уметничког дела, активирајући свим упсленим медијским структурама разноврсне когнитивне процесе, укључујући, поред основног визуелно-звучног аспекта, и кинетику, и светлост, и драмску сцену, и жамор, шум... што све у основи омогућује потпуност израза идеје, осећања и ауторовог погледа на свет.

Закључак:

Овим поглављем, размотрена је комплетна шема оствареног уметничког пројекта, постигнутих резултата, како медијских, тако и структура поетско-концепцијске садржине. Детаљном анализом и образлагањем и сегментарних и интегративних чинилаца дела: почевши од наративних склопова, до улоге медијске интервенције и ефеката примењених у изградњи проширене видео инсталације, као и освртом на претходна дела аутора и компаративном анализом адекватних уметничких пројеката, он позиционира своја уметничка начела у односу на ставове оних пракси и филозофија које су утицале на формирање личног поетског језика и изградњу кохерентног уметничког дела. Расветљавајући симболичка значења у њиховој међусобној кореспонденцији, аутор разоткрива антиномијске функције у супротстављању носећих наратива. Тиме успоставља својеврстан интерпретативни однос према затеченим уметничким садржајима и вредностима, које уноси у свој стваралачки корпус. Он их трансформише и уодношава у нове структуре, градећи наративне целине, конципиране на основу савремених поетичких принципа, добрим делом постмодернистичке провенијенције. Амбијенталном естетиком „Још једног прозора у базену“, у дефинисању феномена врта и базена као симулакрума слободе, дело бива постављено у нови контекст у коме онеобичени приказ еманира контемплативност, активирајући, проширено-медијском структуром, вишеканалне и вишеслојне когнитивно-опажајне процесе. Тиме остварује поетику и дело које има карактер „тоталне уметности“, постављене у интерактивни и дијалошки однос са, поглавито модерном, традицијом, публиком и читавим светом човекових стремљења (ка слободи).

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Реализован као фото и видео инсталација, у контексту амбијенталне уметничке праксе, иновативног и проширеног медијског карактера, пројекат *Још један прозор у базену*, као синтезијски рад савремене, концептуално-поетске форме, преиспитује однос између интерпретације и рецепције уметничког дела, постављеног пред публику као вишеслојна визибилна структура. Прелама се, и разумева кроз истраживање теме искуства слободе, представљајући њену квалификацију у симболичко-метафоричкој генези базена као мотива. Перцепција поетског арсенала, како од стране реципијента, тако и код самог уметника, који се ауторефлексивно представља и идентификује, бива превазиђена оствареном катарзом, екстатичним и дубоким емотивним доживљајима. *Искусство слободе*, или бар назнака прекорачења у том искуству, ревалоризује се остварењем пројекта у његовој пуноћи, представљајући могућност отварања за „отворено“ у којем се *бивствујуће* нуди, и као такво омогућује исказивање *истине*.

Сагледавајући вишемедијску уметничку форму пројекта, аутор закључује да, његова комплексна структура, која укључује скоро сва чула у рецепцију дела, као интегрисаних вишенаративних целина, омогућује вишеструко-слојевиту комуникацију публике са делом и процесуално-отворено разумевање његовог смисла. Тиме анализа пројекта прераста у сложен и деликатан процес, а однос перцепције реципијента са конотативним и денотативним линијама које чине кохерентност оригиналног и аутентичног поетичког рукописа, бива надограђен међупрожимањима више интегрисаних визуелних целина симултаним догађањем.

Интермедијска констелација *Још једног прозора у базену* проистиче из употребе вишеструке паралелне пројекције видео слике, у испитивању просторно-временских структура, стварањем виртуелних (сликовних) простора кроз активну игру између гледаоца и видео и аудио записа, настојањем да се одређени конвенционални клишеи и медијски оквири превазиђу. Допринос вишемедијском карактеру дела, уметник остварује синтезом нових, пре свега, дигиталних медија, са традиционалним уметничким праксама (фотографија, видео-арт, инсталација, амбијентална уметност), проширујући њихове границе кроз измену визура, уводећи различите облике видео пројекције и придружених медијских синтеза, у виду процесуалних, сегментарних поступака и фрагментарних целина, у излагачки простор. Интервенција унутар амбијента галерије, његова, у извесном смислу, трансформација (сценско усклађивање амбијенталне целине), доприноси једном виду и интерактивније и отвореније форме која укључује и синхронизитетност збивања, симултано око и интегралну структуру, узимајући у обзир и кретање публике у „простору дела“.

Као интимистичка поставка у карактеру посвећеног *простора призива*, у коме се активирају феномени *форме-мистике* и *форме-зова*, лирски интонираном формом *Још један прозор у базену*, позива на авантуру гледања и контемплативни доживљај пројектованих површина аудио-визуелног амбијента у коме контекстуализовани документарни записи (фотографске и видео слике) постају запечаћени тренуци „измештене стварности“. У покушају да се одгонетне симболна конструкција, упливом у неизрециво, метафизика слободе, која се овим уметничким делом претпоставља, позива посетиоца на разоткривање њене метафоре, представом путовања тела и његовог “бекства” у неизрециво. У том смислу, слобода као основна тема пројекта треба да се побуди као суштинска чињеница егзистенције, као чињеница њеног смисла, а изложба, као „слободни позив на слободу“, испоставља се као њен својеврсни симулакрум.

Базен, као довољно референтан симбол, одражава идеалну симулацију природне, а затим и духовне слободе, у коме се тело налази, лишено своје “стварне” тежине, у илузији (како кинестетској, тако и ликовној). Планетарни “диктат телесности” толико је нарастао да представља упоришну тачку обездуховљења и немогућности успостављања онтолошке базе која би живот савременог човека иоле приближила изворима хармоније (заједништва). Тако зид који дели и онемогућава да се слобода оствари, представља у визуелном слоју дела – зид базена, а у звучном – ефекат грешке, “промашаја” који “кваре” арију Јохана Себастијана Баха. Њено савршенство у драматургији видео-рада бива нарушено звучним ефектима, све док представљено тело које плива не доспе у простор “апсолутне слободе”. Природа зла, као и отуђење о којем говори Нанси у *Искусву слободе*, у *Још једном прозору у базену* се оприсутњује кроз ометајући фактор који онемогућује пуноћу остварења (највиших могућности егзистенције) или остварења највише пуноће бивствовања - савршенства.

Конститутивно присуство антиномија у делу, налази своју сврху остварујући кулминацију у представљању разрешења (ослобађања). Слобода није слобода ако није *апсолутна*: одатле борба за небо као простор метафизике; зато се видео-рад завршава небом, а Бахова алт-арија у свом финалу – кулминацији, у метафоричком простору апсолутне слободе, бива акцептирана у савршено неокрњеној пуноћи. Тиме, у постмодернистичком поигравању, и сам наслов постаје парафраза Пинк Флојда – *Another brick in the wall* –

Josh jedna cigla u zidu, у иронијској опозицији према Баховој музици, те продор из света симулакрума и симулација, у простор ек-систенцијалне могућности слободе: *Another window in the pool – Josh jedan prozor u bazenu*.

Тема слободе, и насупрот њој, отуђење и нужност (нужност отуђења?), представља принцип дијалектичке супротности, довољан да генерише нове квалитетске јединице овог слојевитог рада. Остварење дубљег разумевања поступака савремених уметника који се такође баве овом тематиком, постигнуто је применом одговарајуће теоријске платформе, компаративним приступом њиховим делима, уз осветљавање дубљих структурних (више него генетичких) веза са сопственим уметничким пројектом.

Као дигитални видео-арт, *Josh jedan prozor u bazenu* конципира се на истраживању семантичких и паранаративних потенцијалности постмодернистичке електронске слике, као одраз тежњи савременог човека и његовог огледања у свету урбаног, отуђеног и десакрализованог. Кроз синтезијску видео форму, рад поставља питање савремене слике и њеног контекста, у улози проширених медијских оквира стварања сликовних простора виртуелне стварности, као што је компјутерски генерисана слика (изложена у облику инсталације), вишеканална видео пројекција и интегрални фото-принт, стављајући акценат на онтологију слике и функцију прозора (иницијације). У савременом теоријском оквиру, прозор добија и своје ново читање – као место екрана, где простор слике/prozora, успоставља нову парадигму исте. На тај начин, појављује се могућност окретања посматрача од простора у којем се налази и његовог измештања ка месту које се налази с оне стране мембране. Оно што доприноси карактеру проширене видео слике, јесте вишеслојна пројекција водене површине базена, као централног мотива, мултипликованог на више поља (*prozora*), претварајући урбани амбијент галерије у мистификовани простор виртуелног догађања, кроз више медијских кореспонденција и „дијалектику“ фракталности односа између фото, видео и звучних садржаја. У складу са тим, свака емитована слика, путем видео пројектора произведена на површини зида, платна, постављеног објекта или пода, или приказана на компјутерском монитору, представља базен/prozor са погледом (призивом) у иницијацију. Према таквом виђењу стварности које захтева и свест о виђеном, мења се и перцепција према слици која постаје интегративно поље симултаног у оквиру којег појединачна видео слика или фото инсталација медијски нема финалну спознају свеобухватног, већ се исто доживљава и разумева у дејствима проширене слике, у интегралним

наративима, симултаним појавама и фрагментисаним целинама, које у међуодносима са другим представама и наративним везама указују на нова значења, вишеконтекстуалност, метапозицију, тоталитет и слично.

Пуно дејство доживљаја дела остварује се у сфери односа између духа и форме, а не у усаглашавању једне форме са другом, због чега и поетски говор постмодернизма којим се аутор служи тежи једној објективности вишег реда од оног модернистичког, редукованих и сужених перспектива. Иако индивидуализам у потпуности осваја просторе актуелног стваралаштва, мисао савременог уметника у *Joш једном прозору у базену* превасходно се бави не собом, већ *светом*. У том смислу, и мисао визуелног, као и звучног, призора или појаве, не открива се на прави начин њиховим трансформацијама или деформацијама (иако јесу битне за сам контекст дела), јер искривљени угао гледања у извесном смислу одузима појави богатство значења и исказује ограничену перцепцију, већ се потпуни мисао открива тек у дискурсу, релацијом једног призора – појаве са другим сродним или различитим призорима – појавама. На тај начин, савремена стваралачка поетика аутора бива суперпонирана у посебној есхатолошкој датости света, јер су елементи структуре дати као онтолошка база и антиномична интерполација теоцентричног доживљаја света у духовној поруци која ставља акценат на глорификацију природе и живота у садејству химничне лепоте и љубави. Овакав гест аутора издваја их из обиља визуелног света и доводи у међусобну релацију (цигла – прозор, Пинк Флојд – Ј.С. Бах, базен – врт, пливач – небо и друге), чиме открива аутономни мисао до сада непосматраних веза, из чега се може закључити да нису елементи структуре дело аутора, већ је то њихов однос који успостављају, а сам стваралац остаје истовремено и присутан и одсутан, и у часу свог самосвојног одгонетања аутентичног смисла.

Саобразивши се аудио-визуелној представи коју одабира (Бахова музика, простор базена, зид, решетке, пливач, прозор и небо), остварујући конкретне визибилитете у представљеном, аутор имплицитним присуством успоставља релације, остављајући пред публиком утисак аутентичног призива на полисемичну егзегезу. Слика модернизма стварао је слику тако што је визуелно биће света „прилагођавао“ себи и свом говору, као што је речено да је Бог створио човека према свом обличју. Отпор према свету који му није био близак уметник је изражавао његовом декомпозицијом, док савремени аутор *Joш једног прозора у базену* говори о свету у коме живи с аспекта губитника коме једино предстоји покушај аутентичне *рестаурације* тога света. Да би успео у таквим намерама, пре

свега је морао изнова да открије законитости тога света кроз, његовој делатности примерено, одгонетање морфолошких загонетки, тако да се у овом пројекту не ради о неким новим и невиђеним ликовним или музичким елементима, већ о њиховој измењеној функцији и инвокацији теолошког дискурса у апологији љубави као човечанској, али и божанској.

Свестан сопствене немогућности да свет сведе на своје константе, као и семантичког и естетичког плуралитета његових појавности, говор дела није и не сме бити једнозначан, јер стварање није *стална потврда*, мултипликација једнозначног говора, јер би у том случају биле угрожене и његове виталне особине. Зато се у новом ликовном систему, као и визуелном и вишемедијском смислу, које поставља *Још један прозор у базену*, дефинитивно раздваја улога уметника истраживача и уметничких произвођача. Из тог разлога, истински уметник тражи, али и добија, уколико је његов циљ управљен према екстатизацији профаног, постизању узвишеног и досезању духовно-сакралног.

И на самом крају, можемо ли закључити да ли имамо упориште да правимо критеријум на основу кога разликујемо да ли нешто јесте или није уметничко дело? Ауторов став је да се истинска уметност не може свести на коментар, реплику, реакцију. Онтичка разлика чини да нешто јесте уметничко дело, а нешто то није. Иако бројна дела у себи носе различите вредности, од изванредних етичких или политичких истина, или новина, али то их не чини и уметничким делом. Ауторово становиште је да уметност припада сфери посебног догађаја остварења бића и у том смислу је треба прихватати. Уосталом, да не би било потпуне произвољности, морамо веровати у темељне постулате остварења уметничког дела. Важно је остварити критеријум разликовања, иако је он негде, ипак, наш производ, да се не би расточио систем вредности и култура.

За културу је задатак да се учи вредностима, да их препознаје и да ужива у вишим. У том смислу, задатак образовног система је да учи шта су носиоци тих вредности. Такође, уметност има вредност по себи, самим тим, што остварује простор слободе. Уметник је слободан када ствара. Дело је производ слободе уметничког стваралаштва и самим тим измиче идеологији, моћи и репресији сваке врсте, па и насиљу наших оцена и судова.

Независно од тога какви су социјални аспекти учинили да *Још један прозор у базену* постане уметничко дело, интермедијална пракса вишеструко је обogaћена актуелизацијом, у новом кључу, свагдашњих питања и осећања (теме), али и доприносом разумевању

проблема који доминирају савременом цивилизацијом. Тиме се овај докторски уметнички пројекат смешта у поље својеврсног призива слободи, као више задатој него датој, могућности и вредности.

БИБЛИОГРАФИЈА И ВЕБОГРАФИЈА

- Art Institute Chicago, *About This Artwork, Bill Viola*, Gift of Society for Contemporary Art, 1983.277, доступно на интернету <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/108765> (приступљено 2016)
- Babac, Marko, *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*, Naučna knjiga – Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1993.
- Babac, Marko, *Snoliki film*, Institut za film, Prometej, Beograd, 2004.
- Bart, Rolan, *Svetla komora*, IP RAD, Beograd, 2004.
- Bašlar, Gaston, *Poetika prostora*, Kutura, Beograd, 1969.
- Бауер, Марина, *Мистична метафора живота*, Култура, Политика, 2010, доступно на интернету <http://www.politika.rs/scc/clanak/152751/Kultura/Misticna-metafora-zivota> (приступљено 2012)
- Boch, Jessica, *Bill Viola, a critical essay* 2006, доступно на интернету <http://people.wcsu.edu/mccarneyh/fva/V/ViolaEssay.html> (приступљено 2016)
- Bodrijar, Žan, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
- Bodrijar, Žan, *Simbolička razmena i smrt*, Dečije novine, Gornji Milanovac, 1991.
- Bourbon, Fabio, *Drevne civilizacije, Velike kulture svijeta*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2004.
- Benc, Ernst, *Vizije u hrišćanstvu*, Čigoja, Beograd, 2006.
- Bin, Piter, *Tri generacije grčkih pisaca: uvod u delo Kavafisa, Kazancakisa, Ricosa*, Karpos, Beograd, 2006
- Bogdanović, Kosta, *Poetika vizibilnog, Vizibilno kao spoznaja u kulturi*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2007.
- Contemporary artobsession, *The reflecting pool – Bill Viola*, 2012, доступно на интернету <https://contemporaryartobsession.wordpress.com/2012/06/09/the-reflecting-pool-bill-viola/> (приступљено 2016)
- Ćorić, Marko, *Prokrustova postelja*, Posavski vremenplov, 2011, доступно на интернету <https://www.posavski-vremenplov.com teme-i-dileme/prokrustova-postelja/> (приступљено 2015)

Discovering art, Pojmovi, *Transmedijska umetnost*, 2016, доступно на интернету

<http://www.discoveringart.eu/sr/pojmovi-odrasli/43/transmedijska-umetnost/> (приступљено 2017)

Dufrenne, Mikel, *The Phenomenology of Aesthetic Experience (Studies in Phenomenology and Existential Philosophy)*, Northwestern University Press, Evanston, 1973.

Džonson, T. Vida i Petri, Grejem: *Filmovi Andreja Tarkovskog, vizuelna fuga*, Ars Libri, Beograd – Besjeda, Banja Luka, 2007.

Ђурић, М. Александар, *Симултано око*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2001.

Edited by Ken Parry, David J. Melling, Dimitri Bradi, Sidney H. Griffith & Jonh F. Healey, The Blackwell Dictionary of Eastern Christianity, MA: Blackwell Publishing, Malden, 1999.

Eko, Umberto, *Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka*, Svetovi, Novi Sad, 1992.

Eliot, T.S, *Izabrani tekstovi*, Prosveta, Beograd, 1963.

Elitesecurity Forumi, *Речник аудио израза и скраћеница*, доступно на интернету

<http://www.elitesecurity.org/t97973-0> (приступљено 2014)

Епштејн, Михаил, *Филозофија тела*, Геопоетика, Београд, 2009.

Ерчевић, Миодраг, *Саће*, Скрипта, Београд, 2010.

Флоровски, В. Георгије, *Источни оци IV века*, Братство Св. Симеона Мироточивог, Врњачка Бања, 1997.

Florovski, Georgije, *Metafizički preduslovi utopizma*, Moderna, Beograd, 1991.

Focht, Ivan, *Tajna umjetnosti*, Biblioteka Suvremena misao, Školska knjiga, Zagreb, 1976.

Freeland, Cynthia, *Art theory: A very short introduction*, OUP, Oxford, 2001.

Gregor, Ulrih, Patalas, Eno, *Istorija filmske umetnosti 1, 2, 3*. Institut za film, Beograd, 1977.

Хајдегер, Мартин, *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenologija duha*, Naprijed, Zagreb, 1987.

- Хелдерлин, Фридрих, *Хлеб и вино*, Српска књижевна задруга, Београд, 1993.
- Hockney, David, *A retrospective*, Лондон, Thames and Hudson, 1988
- Hockney, David, *My early years*, Thames and Hudson, London, 1988
- Нокни, Дејвид *Слика, цртежи, графика 1960-1970*, Музеј савремене уметности, Београд, 1970.
- Јанарас, Христо, *Метафизика тела*, Беседа, Нови Сад, 2005.
- Јанковић, Александра, *Постом до љубави, (О греху и посту као очишћењу од греха)*, Портал Саборне цркве у Београду, предавање психотерапеута, Ј.А., марта, 2005, доступно на интернету http://www.saborna-crkva.com/index.php?option=com_content&task=view&id=428 (приступљено 2016)
- Janković, Ivana, *Sintezijska umetnost Vladana Radovanovića*, доступно на интернету www.vivasabac.edu.rs/materijali/.../Sintezijska_umetnost_Vladana_Radovanovica.doc (приступљено 2016)
- Kami, Alber, *Mit o Sizifu*, Paideia, Beograd, 2008.
- Kavafi, Konstantin, *Sabrane pjesme*, Svjetlost, Sarajevo, 1988.
- Lazić, Radoslav (prir.), *Tarkovski*, Prometej, Novi Sad, 1992.
- Levinas, Emanuel, *Drugi me se tiče*, Delo, Beograd, 1989.
- Louisiana channel, *Bill Viola Cameras are Soul Keepers*, (interviewed by Christian Lund, Louisiana Museum of Modern Art, in London, 2011), Louisiana Museum of Modern Art, 2013, доступно на интернету <http://channel.louisiana.dk/video/bill-viola-cameras-are-keepers-souls> (приступљено 2016)
- Лудовикос, Николас, *Личност уместо благодати и наметнута другост: Коначно богословско становиште Јована Зизијуласа*, Светосавље, Београд, 2010, доступно на интернету <https://svetosavlje.org/licnost-umesto-blagodati-i-nametnuta-drugost-konacno-bogoslovsko-stanoviste-jovana-zizijulasa/> (приступљено 2013)

- Лукић, Александра, *Шелингова умна митологија*, Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за филозофију, 2015, доступно на интернету
file:///C:/Users/User/Downloads/Aleksandar_Lukic_tema_FZF.pdf (приступљено 2016)
- Lynch, Richard, *The adobe photoshop layers book*, Elsevier, Waltham, MA 02451, USA, 2012.
- Lipovecki, Žil, *Doba praznine, Ogledi o savremenom individualizmu*, Književna zajednica Novog Sada, 1988.
- Ман, Томас, *Чаробни брег*, Просвета, Београд, 1956.
- McNay, Ana, Studio international, *Bill Viola: I was always interested in the inner life of the world around me*, 2015, доступно на интернету
<http://www.studiointernational.com/index.php/bill-viola-interview-moving-stillness-mt-rainier-blain-southern-yorkshire-sculpture-park#>
(приступљено 2016)
- Melia, Paul, Lickhardt, Ulrich, *DAVID HOCKNEY, Paintings*, Prestel Verlag, Munich-London-New York, 2000.
- Moison, Stéphanie, Interview given in Paris, to the *Cahiers du Cinéma*, February 1984, доступно на интернету
<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=15000000034590&lg=GBR> (приступљено 2016)
- Moji tragovi, blogspot.rs, *Tragovi ka sopstvenosti, Neka se ostvari sve što je planirano*, Iz filma *Stalker* (1979), Andrej Tarkovski, 2013, доступно на интернету
<http://moji-tragovi.blogspot.rs/2013/02/neka-se-ostvari-sve-sto-je-planirano.html> (приступљено 2016)
- Nansi, Žan Lik, *Iskustvo slobode*, Čigoja, Beograd, 2008.
- Pajin, Dušan, *Filozofija umetnosti Kine i Japana (Druga zemlja drugo nebo)*, BMG, Beograd, 1998.
- Pajin, Dušan, *Filozofija umetnosti (Ogledala i maske /Teorija novih medija)*, Specijalističke studije, Modul 1/2, FLU, Beograd, 2006/2007.
- Pejović, Danilo, *Nova filozofija umjetnosti, antologija tekstova. (Martin Hajdeger: Izvor umjetničkoga djela)*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972.
- Petrić, Vlada, *Razvoj filmskih vrsta: Kako se razvijao film*, Umetnička akademija u Beogradu, 1970.

Platon, *Država*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1976.

Попов, Василије, *Православље и слобода (Зборник радова)*, Светигора, Цетиње, 2006.

Proz.com, The translation workplace, *Enciklopedijski rječnik medicinskog nazivlja*, Zg, 2006, доступно на интернету

http://www.proz.com/kudoz/english_to_croatian/psychology/1729854-acting_out.html (приступљено 2016)

Психоедукација, *Речник психолошких појмова*, 2016, доступно на интернету

http://www.psihoedukacija.rs/recnik_I.php (приступљено 2016)

Radovanović, Vladan, *Teorija i modeli višemedijske umetnosti I* (skripta za interdisciplinarne doktorske studije UU), Beograd, 2009.

Radovanović, Vladan, *Vokovizuel*, Nolit, Beograd, 1987.

Ricoeur, Paul, *Živa metafora*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1981.

Rush, Michael, *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames and Hudson, London, 1999.

Савковић, Бобан, *Жртвовање – Андреј Тарковски*, Pulse, 2009, dostupno na internet

<http://pulse.rs/zrtvovanje-andrej-tarkovski/> (приступљено 2015)

Sivč, Molnar, Milotka, *Hajdegerov pojam „tubitak“ i temeljni pojmovi tradicionalne ontologije*, Filozofski fakultet, Novi Sad, 2008, доступно на интернету

<http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0353-5738/2008/0353-57380803273M.pdf> (приступљено 2017)

Стаматис, Склирис, *У огледалу и загонетки*, Православни богословски факултет Универзитета, Београд, 2005.

Stojanović, Dušan, *Film kao prevazilaženje jezika*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva- Institut za film-Univerzitet umetnosti, Beograd, 1984.

Свето писмо, (прев. Ђ. Даничић и В. С. Караџић), Александрија, Београд, 2010.

Шекспир, Виљем, *Хамлет*, Рад, Београд, 1986.

- Šeling, Fridrih Vilhelm Jozef: *Filozofska istraživanja o suštini ljudske slobode i o predmetima koji su s tim povezani*, Moderna, Beograd, 1990.
- Šestov, Lev Isakovič, *Duša i egzistencija*, Sfairos, Beograd, 1989.
- Šlezer, Boris, *Uvod u J.S. Baha, Ogled iz muzičke estetike*, IK Zorana Stojanovića, Novi Sad, 1996.
- Шмеман, Александар, Протојереј, *Евхаристија*, Тајинство царства, Манастир Хиландар, 2002.
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011.
- Тарковски у огледалу*, (Зборник текстова, уредник Александар Драгољубов), Светлост и сенке, Простор, Нови сад, 1994.
- Тарковски, Андреј, *Вајање у времену*, Уметничка дружина Аноним, Зухра, Београд 1999.
- Tarkovska, Marina (prir.), *Tarkovski*, Prometej, Novi Sad, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1998.
- Terzić, Predrag, *Skrenuti pogled*, Proart, Beograd, 2012.
- Townsend, Chris; Bill Viola: *The art of Bill Viola*. London: Thames and Hudson, 2004.
- Vajšedel, Vilhelm, *Sporedni ulaz u filozofiju*, Plato, Beograd, 2004.
- Vels, Liz (prir.), *Fotografija*, Clio, Beograd, 2006.
- Вернадски, Владимир, *Биосфера и ноосфера*, Логос, Београд, 2012.
- Vlajić, Ada, *Priča o slici, (Džon Everet Mile: Ofelija, 1851.)*, 2012, доступно на интернету <http://www.tmg.org.rs/v370211.htm> (приступљено 2017)
- Windelband, Wilhelm, *Povijest filozofije*, ИТП Naprijed, Zagreb, 1988.
- Вучинић, Срђан: *Андреј Тарковски: Скица за једну филозофију уметности*, Повеља, Краљево, 1/2007.

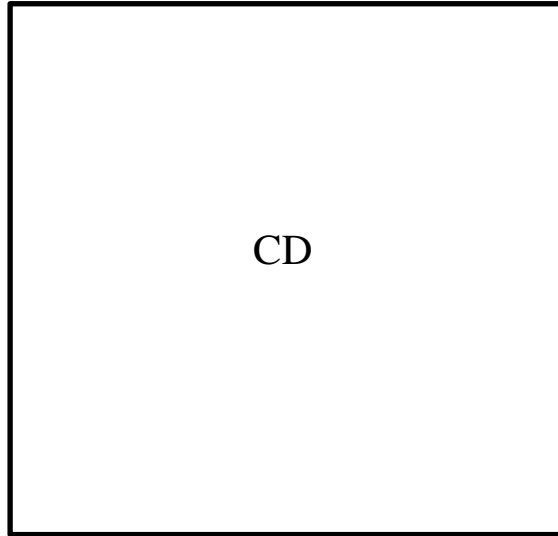


Фото и видео материјал ДУП-а

БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ О АУТОРУ



02. октобар 1974, Београд

Адреса: Бранка Крсмановића 1, 11400 Младеновац

Е-mail: milorad.b.djokic@gmail.com artdjokic@gmail.com

Веб сајт: www.artdjokic.com

Милорад Ђокић

Филмски редитељ, филолог и вишемедијски уметник. Аутор, предавач и учесник бројних културних манифестација, интермедијских пројеката, уметничких колонија и фестивала. Пише филмске, ликовне, и књижевне критике за Културни додатак *Политике*, *Вечерњих новости* и *Нови филмограф*. Сарадник је Библиотеке града Београда и више културних институција у земљи и иностранству (Универзитет Британска Колумбија UBC Okanagan, Келоуна, Канада / KulturKontakt и Art Point, Беч, Аустрија).

ОБРАЗОВАЊЕ:

- **Универзитет уметности у Београду**

Докторанд на интердисциплинарним студијама / вишемедијска уметност

- **Филолошки факултет у Београду**

Дипломирао општу књижевност и теорију књижевности (2009)

- **Академија уметности у Београду**

Дипломирао филмску режију (2008) / Мајсторске класе уметности (2004)

- **Педагошка академија у Београду**

Средња школа, звање: Сарадник у настави

- **Музичка школа „Станковић“ у Београду**

Основно музичко образовање / одсек: соло певање

УДРУЖЕЊА:

- 2005. Члан УФУС-а
- 2006. Српски огранак ФИПРЕСЦИ
- 2009. Члан НУНС-а
- 2016. Члан Удружења Музичара Џеза, Забавне и Рок Музике Србије

НАГРАДЕ И ФЕСТИВАЛИ:

- 2014. Међународни фестивал једноминутних филмова, top ten, *The last minute of dance*, Пожега, Хрватска
- 2013. Међународни Фестивал *L'Europe autor de l'Europe*, филм *The hidden artist*, Париз, Француска
- 2012. Међународни фестивал документарног филма *Белдокс*, филм *Уметник из сенке*, Београд, Србија
- 2010. *Artist in Residence*, као мултимедијални уметник, KulturKontakt, Беч, Аустрија
- 2000. Међународни фестивал *Златни витез*, филм *Кротка*, Москва, Русија

МУЛТИМЕДИЈАЛНИ ПРОЈЕКТИ И ИЗЛОЖБЕ:

- 2017. Мултимедијална презентација, Културни центар Зрењанина
- 2016. Фотографска инсталација, Центар за културу Лазаревац
- 2013. Колективна изложба ликовних радова, Дворац Мојмировце, Нитра, Словачка
- 2013. Филмска презентација и ликовна изложба, Галерија СКД „Просвјета“, Удбина, Хрватска
- 2013. Мултимедијална поставка, Модерна галерија, Лазаревац
- 2012. Вишемедијска изложба *Another window in the pool*, Галерија ОЗОН, Београд
- 2011. Фото-есеј *Forgotten tracks*, University of British Columbia, Келоуна, Канада
- 2010. Мултимедијална изложба *Alienated Realities*, Галерија ARTPOINT, Беч, Аустрија
- 2010. Изложба фотографија *Луча и мед*, Центар за културни развитац, Београд
- 2010. Изложба фотографија *Саће*, Галерија ЛИКУМ, Центар за културу Младеновац
- 2003. Фотографије у склопу ретроспективне изложбе Милана Четника, Галерија УЛУС, Београд

ФИЛМОГРАФИЈА:

Редитељ документарних филмова:

2013. *Уметник из сенке (The hidden artist)*, (80' - дугометражни), продукција Милорад Ђокић & Vitagraf

2007. *Путовање*, (25'), продукција Long Hope

2006. *Кад свет обљутави*, (45') продукција Кинестезија, Београд

2006. *Фуга*, (15'), продукција Кинестезија, Београд

2006. *Преображај*, (40'), продукција Long Hope, Београд

2005. *Како живети*, (35'), продукција Long Hope, Београд

2004. *Отац*, (35'), продукција Кинестезија, Београд

Редитељ кратких и средњеметражних, експериментних и играних филмова:

2014. *The last minute of dance*, (1), независна продукција, Београд

2010. *Public Transport*, (9,5'), KulturKontakt, Беч

2010. *Lady World* (9'), KulturKontakt, Беч

2003. *Инстант-Проза*,(16'), независна продукција, Београд

2000. *Трг*, (7'), независна продукција, Београд

1999. *Кротка*, (16мм) (25'), ФРЗ, Београд

1998. *Бели дан*, (15'), Академија Уметности, Београд

1995. *Хаику*,(15'), независна продукција, Београд

УРЕДНИК И РУКОВОДИЛАЦ ПРОГРАМА:

2014. Радионица фотографије и видеа *Простор и оквири*, Центар за културу Младеновац (Секретаријат за спорт и омладину, Београд)
- 2010/ 2011/2013. Радионица креативног писања, Центар за културу Младеновац
2012. Вишемедијска радионица *Трагови идентитета*, Центар за културу Гроцка, (Секретаријат за спорт и омладину, Београд)
2012. Радионица филмске режије, Центар за културу Лазаревац, (Секретаријат за спорт и омладину, Београд)
2012. Мултимедијална радионица и изложба *Нови амбијент града*, Центар за културу и образовање, Раковица,
- 2011/2012. Летња школа филмске режије, Центар за културу Сопот, (Секретаријат за спорт и омладину, Београд)
2011. Мултимедијална радионица и изложба *Трагови мога града*, Центар за културу Младеновац
- 2004– 2009. Модератор филмских програма *Уметност филма*, у сарадњи са центрима за културу и Библиотеком града Београда;
(гости: академик Владета Јеротић, Милан Влајчић, Мирољуб Стојановић, Горица Поповић, Небојша Дугалић, Саша Радојевић и др.)
2008. Модератор позоришног фестивала *Театар у једном дејству*, Младеновац

КРИТИЧАРСКА ДЕЛАТНОСТ:

- 2016/2017. Члан жирија Српског огранка ФИПРЕСЦИ на 44. и 45. Међународном филмском фестивалу ФЕСТ , Београд
- 2014-2016. Члан Савета позоришног фестивала *Театар у једном дејству*, Младеновац
2013. Критичар билтена 49. позоришног фестивалу *Јоаким Вујић*, Лазаревац
- 2009-2011. Члан жирија позоришног фестивала *Театар у једном дејству*, Младеновац
2008. Председник жирија Српског огранка ФИПРЕСЦИ, Нови фестивал ауторског филма, Београд
2007. Члан жирија Српског огранка ФИПРЕСЦИ на I филмском фестивалу Србије, Нови Сад
2007. Председник жирија ФИПРЕСЦИ на 37. Интернационалном фестивалу Молодист, Кијев, Украјина

Изјава о ауторству

Потписани-а Милорад Зокић
број индекса A2/14

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Још један прозор у Базену
ПРОЦИРЕНА ВИДЕО ИНСТАЛАЦИЈА

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

У Београду, 29.06.2017

Потпис докторанда

Милорад Зокић

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

Име и презиме аутора Милорад Ђокић

Број индекса А2/14

Докторски студијски програм ВИШЕМЕДИЈСКА УМЕТНОСТ

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

ЈОШ ЈЕДАН ПРОЗОР У БАЗЕНУ
ПРОШИРЕНА ВИДЕО ИНСТАЛАЦИЈА

Ментор Др АЛЕКСАНДРА ДУЛИЋ, ванр. проф. Коментор: Др Ум ИВАНА ПРАВДИЋ

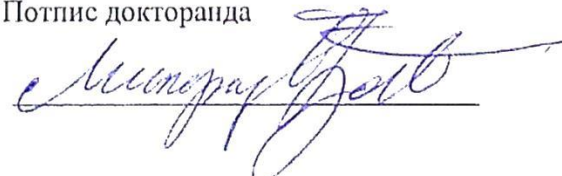
Потписани (име и презиме аутора) Милорад Ђокић

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

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

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

Потпис докторанда



У Београду, 21.06.2017

Изјава о коришћењу

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

ЈОШ ЈЕДАН ПРОЗОР У БАЗЕНУ

ПРОШИРЕНА ВИДЕО ИНСТАЛАЦИЈА

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 29.06.2017

Потпис докторанда

