
УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије

Вишемедијска уметност

Докторски уметнички пројекат:

Црни човек

вишемедијски уметнички пројекат

аутор:

Матеја Ристић

ментор:

др Александар Дунђеровић, ред. проф.

Београд, јун 2015. година

Садржај:

1. Апстракт	4
2. Уводне напомене аутора	6
3. Уводна разматрања	7
3.1. Вишемедијски перформанс “Црни човек”	7
3.1.1. Екстеријер - инсталација “Кјубрикова коцка в.1.” - А1.....	7
3.1.2. Ентеријер коцке - „Стварање Црног човека“ (Б).....	13
3.1.3. Сценарио перформанса „Стварање Црног човека“.....	19
3.1.4. Екстеријер - инсталација „Кјубрикова коцка в.1.” - А2.....	38
4. Поетски и теоретски оквир	40
4.1. Уводно разматрање о вишемедијској уметности.....	40
4.2. Коцка као вишемедијски израз.....	44
4.3. Дигитална уметност као вишемедијски израз данашњице.....	46
4.4. Утицај Кјубриковог „монолита“ на стварање просторне инсталације „Кјубрикова коцка“.....	48
4.5. Јесњин као поетска полазна тачка.....	50
4.6. Фантазија у перформансу „Црни човек“.....	54
4.7. Трансфорамтивни перформанс „Црни човек“.....	56
4.8. „Црни човек“ и учешће публике у позоришту.....	60
5. Методолошка разматрања	62
5.1. „Црни човек” као филмски сценарио.....	62
5.1.1. Сценарио за кратки играни филм „Црни човек ф.1“.....	63

5.2. Вишемедијска представа „Сликаp“	70
5.3. Сценски перформанс „Огледало”	73
5.4. Мултимедијална инсталација “Соба”	77
5.5. Просторна инсталација „Кјубрикова коцка в.1“	82
6. Анализа практичног рада	84
6.1. Видео продукција.....	84
6.2. Израда коцке.....	90
6.3. Софтверско решење.....	92
6.4. Рад са глумцем.....	93
7. Закључак.....	96
8. Списак литературе	99
8.1. Библиографија	99
8.2. Вебографија	101
9. Биографски подаци о аутору	102

1. Апстракт

Вишемедијски перформас „Црни човек“ представља докторску дисертацију на Универзитету Уметности у Београду, и резултат је дугогодишњег истраживања и бављења једномедијским и вишемедијским уметностима. Кроз различите уметничке медијске изразе пројекат представља унутрашњи процес стварања гриже савести. Користећи се Јесењиновом поемом и Кјубриковом вишеслојним филмским поступком, пројекат је постављен као просторна инсталација која у себи садржи сценски перформанс. Поред поетског приказа идеје, у овом пројекту се уз помоћ визуелне, звучне, просторне и извођачке естетике, изучава однос и деловање медијских линија у једној уметничкој целини.

У процесу рада на пројекту долази до стварања вишемедијског објекта „Коцка“, који је концептуални стуб самог дела. Због своје вишемедијске природе пројекат "Црни човек" је у реализацији расчлањен на видео продукцију, дизајнирање и конструисање просторне инсталације, звучну продукцију, дигиталну анимацију, рад са глумцем и сценску поставку целог пројекта.

Abstract

Multimedia performance "The Black Man" is the PhD at University of arts in Belgrade, which presents the result of many years of research and working on performance and multimedia art. Through different artistic media expressions, project represents the internal man`s process of creating guilty conscience. Using Yesenin`s poem and Kubrick's multi-layered cinematic poetics, the project is set as a spatial installation that creates a collage of audience interaction, live performance and multimedia visual experience. Besides the poetic ideas, the visual, auditory, physical and performing aesthetics, the project also examines the totality of media expression, booth live and recorded, and its relation and action in one artistic unit.

The working process on the project results with the multimedia installation "Cube", which is a conceptual pillar of the multimedia performance "The Black Man". Due to its multimedia nature, the project is divided into a video production, design and construction of space installation, sound production, digital animation, work with the actor and stage setting of the whole project.

2. Уводна напомена аутора

Писани део овог докторског рада бави се израдом вишемедијског уметничког дела и то из два основна аспекта, креативног и технолошког. Са креативног аспекта у овом раду детаљно је елаборирана симболика свих медијских уметничких линија, њихов висок ниво коресподентности са глумцем и публиком, и основна идеја самог дела. Технолошки аспект представља истраживање и примену различитих модела и техничких решења која су коришћена за креирање и приказ вишемедијског уметничког рада.

Уметничко дело приложено је у форми DVD-ја иако његова изведба подразумева вишемедијски формат са посебно припремљеном двораном у којој се изводи.

Уметнички рад из домена вишемедијске уметности на овом пројекту представља рад на писању сценарија, на осмишљавању уметничког дела, на раду са глумцима, режирању и снимању видеа, монтирању видео материјала, комплетном постпродукцијом видеа (обрада звука, сређивање слике, дигитална анимација) и постављање просторне инсталације.

Пројекат “Црни човек” не би могао бити реализован без помоћи појединаца и институција који су аутору омогућили да овај рад што квалитетније изведе.

Вишегодишња сарадња са дигиталним уметником Љубом Бркићем, музичарем Вуком Спасићем и продуцентом Ненадом Величковићем, и њиховом опредељеношћу за вишемедијским ставралаштвом, резултирала је и овим уметничким делом. Несебично откривање дигиталног начина размишљања, музичко техничких аспеката, видеа као форме комуникације, директно је утицало на реализацију и замисао овог вишемедијског рада.

Велику захвалност аутор дугује и уметничкој групи Енцикло, Шуматовачком културном центру, Airport city, „Станковић и синови“, без чије помоћи не би били обезбеђени адекватан услови и уметничко-техничка подршка. Хвала проф. Александру Дунђеровићу, који је увек говорио праве ствари у право време и без чије подршке и стрпљења овај рад никада не би био завршен. Хвала професору Владану Радовановићу од кога сам научио основе вишемедијске уметности, и који је несебично отворио врата бескрајном задовољству бављења овим послом. На крају хвала Марини Мијајловић која ме је трпела све ове године током рада на докторату.

3. Уводна разматрања

У уводном разматрању биће детаљно представљен вишемедијски перформанс „Црни човек“, да би читалац могао пратити и разумети остала поглавља ове дисертације.

Пројекат “Црни човек”, поред тога што је сачињен од више различитих медијских линија, састоји се и од две различите целине, од просторне инсталације “Кјубрикова коцка в.1.” (А1,2) и сценског перформанса “Стварање Црног човека”(Б), с тим што се инсталација “Кубрикова коцка в.1.” сама дели у две под целине (А1 и А2).

Тако да је распоред целина следећи:

1. А1(инсталација)
2. Б (перформанс)
3. А2 (инсталација)

Разлика између А1 и А2, је у поетско медијским променама и њиховом времену деловања.

Грубо говорећи овај пројекат се још може поделити на екстеријер и ентеријер. Стога, а и због комплексности самог пројекта, прво ће бити објашњени екстеријер и ентеријер пројекта, а затим њихово значење, идеја и сценарио перформанса.

3.1. Вишемедијски перформанс “Црни човек”

3.1.1. Екстеријер - инсталација “Кјубрикова коцка в.1.”- А1

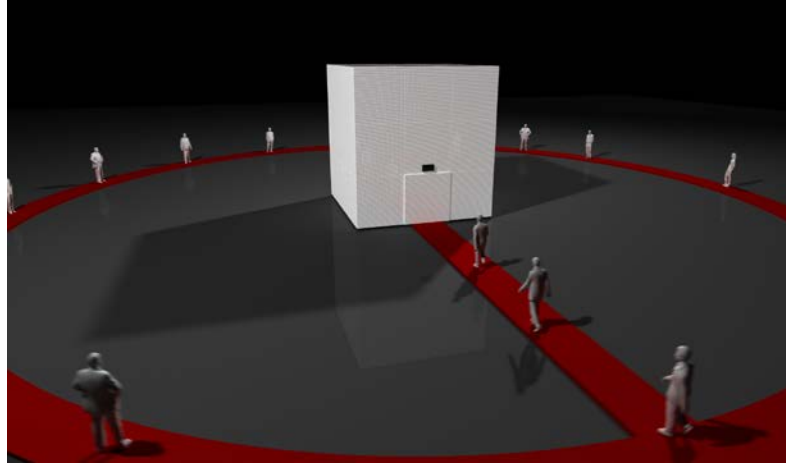
Димензије коцке, која се налази у изложбеном простору (нпр. музеју, хали или на отвореном), су 6х6х6м. Коцка има металну конструкцију, на којој је, са свих бочних страна, разапето бело платно. Тиме је коцка добила изглед четири екрана спремна за пројектовање, димензија 6х6м.



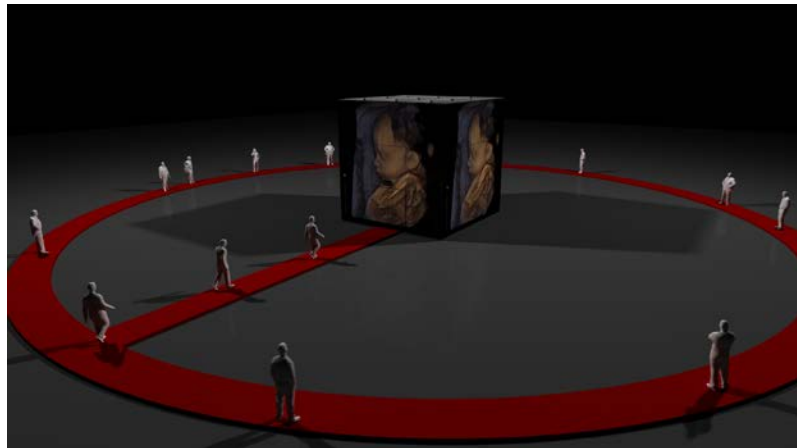
Слика бр.1 Фотографија коцке у простору

У простору изван коцке, постављена су четири пројектора (по један за сваку бочну старницу коцке). Пројекцијама се добија могућност мењања изгледа и деловања саме коцке у простору. Пошто је коцка постала површина за пројктовање, она својим светлосним зрачењем од пројектора расипа светлост по простору осветљавајући га , тако да нема потребе за дотаним расветним телима. Једна страна коцке је у функцију врата, која се по потреби отварају електричним мотором, на даљинско управљање.

Коцка током трајања инсталације емитује боје. Боје су дигитално анимиране тако да се њихове тонске промене мењају у задатом временском интервалу. Када боје достигну свој пун тон, оне се трансформишу у снимке ултразвука трудница (4д), тј. снимак беба које се развијају још увек у мајчиној утроби. Све визуелне промене на коцки су паралелно везане за звучну линију. Сва дешавања током трајање инсталације се пројектују на све четири стране коце.



Слика бр. 2 Дигитални приказ коцке у простору



Слика бр.3 Дигитални приказ коцке са снимком фетуса



Слика бр.4 Фотографија коцке са једене од проба

Четри звучника постављена у простору око коцке представљају звучни прстен који је у функцији просторне инсталације.



Слика бр.5 Приказ целе поставке - горњи ракурс

Звукове које емитује тај звучни прстен делимо на две звучне линије.

Звук оргуља на којима је одсвиран кластер у више регистара (промене регистара се највише одражавају на промену боје тонова), емитоваће се као прва звучна линија. Техничка карактеристика оргуља је да тон може да траје онолико колико је притиснута дирка на њима. Оргуље са својим карактеристичним звуком дају могућност да одсвиран кластер траје безгранично. Овим приступом добија се константно трајање звукова, који својим атоналним деловањем стварата одређену атмосферу благе напетости. Тако да је овај атмосферски кластер називан „Атмосфера“¹, и чини прву звучну линију.

Друга звучна линија која се преклапа са првом, тоналне је грађе, за разлику од прве. Користи се четвороглас сатстављен од баса, тенора, алта и сопрана (два мушка и два женска гласа). Пошто постоје четри звучника у прстену, тиме се и сваки звучник користи понаособ. Из првог звучника се чује мушки глас (бас) који пева тон (Де). Његово певање

¹ По узору на мађарског композитора Ђерђа Лигетија.

иде у луп, с тим што се рез између краја и почетка, намерно наглашава. Из другог звучника се поред првог гласа, чује и други мушки глас (тенор) који пева различит тон од првог гласа (Еф). Тиме се добија двоглас састављен из баса и тенора. У свим звучницима звукови које се емитују пуштају се у луп. Логичним следом из трећег звучника се појављује трећи, али сад женски глас (алт), (троглас), који пева опет различит тон од прва два гласа (А). На крају нам остаје четврти звучник, додаје се четврти глас исто женски (сопран) који пева тон (Це) - тиме се добија комплетни четворозвук тј. акорд - Де, Еф, А, Це (мали молски септакорд). Сетимо се, да док све то траје у позадини имамо константан звук „*Атмосфере*“, која са гласовима прави комплетну звучну замисао.

Замисао је следећа, када учесник стане код првог звучника он чује „*Атмосферу*“ као константу и један певајући глас. Глас има своју јачину, од најнижег до највишег степена гласноће, и назад. Овај поступак се понавља на сваком звучнику, само што сваки звучник са својим засебним гласом и „*Атмосфером*“ прави посебне звучне целине. Како време пролази звуци гласова се више не смањују, тако да се све више меша звук из сва четири звучника. Врхунац ове звучне линије је нагла промена у добини комплетних тонова који чине звук који се емитује. Звук и све његове нагле промене су везане и за визуелне варијације на коцки, тј. пројекције.

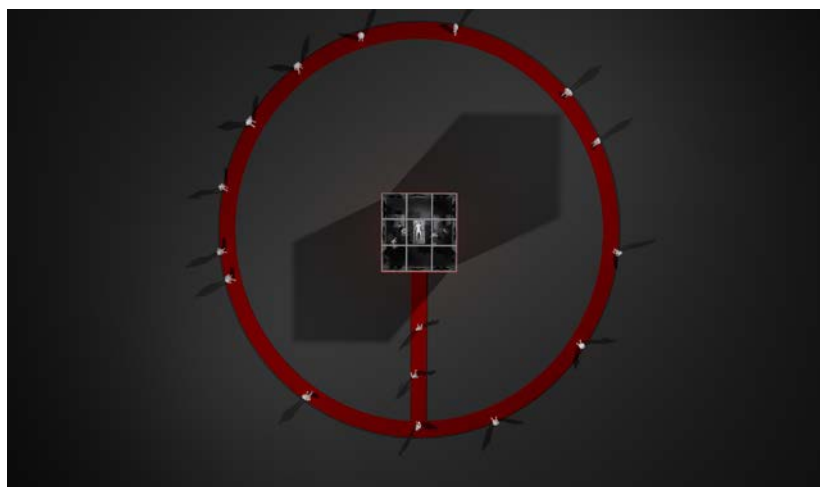
Веза између звука и слике, одређена је синестезијским поступком. Док се параметарском логичком аналогичком ускладило њихово паралелно трајање.

Када се звукови споје у једну звучну линију, све боје на коцки се стапају у видео приказ фетуса. На све четири стране коцке, тридесет секунди се емитује снимак фетуса. Након тога долази до нагле звучно-визелне промене атмосфере у простору, тако што се звук се трансформише у дубоке тонове који се понављају константно, а коцка постаје комплетно црна, сем на страни која је у функцији врата, на којима се пројектује црвени трептећи натпис Exit.



Сликабр. 6 Фотографија коцке са натписом EXIT на вратима

Са центром у коцки, оцртан је правилан круг на поду простора, који је у функцији стазе која води око коцке. Унутар круга (стазе), додата је трака, која праволинијски спаја врата и ивицу стазе.



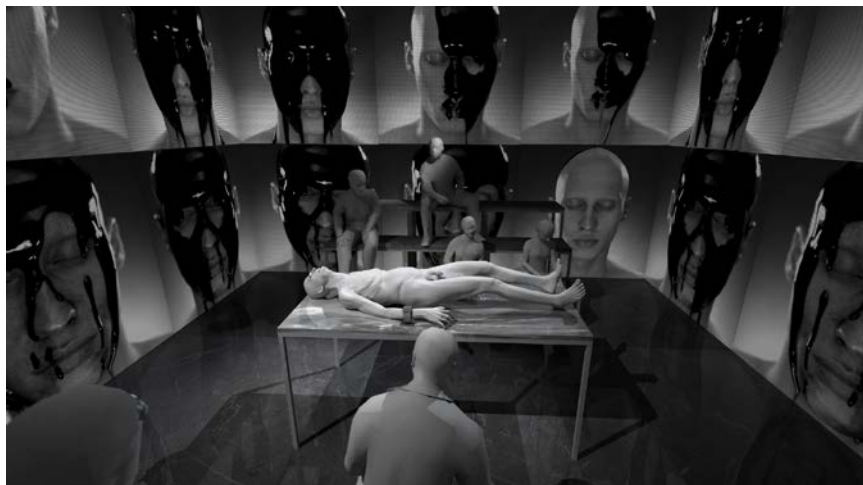
Слика бр.7 Дигитални приказ поставке инсталације из горњег ракурса

Отварањем врата коцке, на којима се пројектује EXIT, означава се крај прве и почетак друге целине. Звуци који се чују пре уласка у коцку, и видео који се пројектује на коцки, у функцији су припреме свести учесника за тај кључни прелаз из једног у друго, непознато стање.

Просторна инсталација „Кјубрикова коцка“ осмишљена је као омаж Стенлију Кјубрику и његовом филму “2001: Одисеја у свемиру”. Као што монолит код Кјубрика представља звездану капију (*star gate*), која је кључна у концептуалном схватању филма, тако коцка у вишемедијском пројекту „Црни човек“ представља просторну границу која одваја дешавање ван ње (атмосферска припрема учесника за улазак у коцку) и дешавања унутар коцке (извиђење перформанса „Стварање Црног човека“). Без коцке овај пројекат би се свео на уметнички перформанс који не би имао физичку монументалност, која овом делу даје концептуалну надоградњу и предигру самог перформанса.

3.1.2. Ентеријер коцке -- „Стварање Црног човека“ (Б)

Унутар коцке, на средини, смештен је сто чија је радна површина димензија 190x80цм. На столу лежи наг човек офарбан у бело (глумац), везаних руку за ивице стола. Механизам за везивање ради на принципу електронских брава. Када је закључанао, механизам држи пластичне траке које се налазе око ручних зглобова глумца. Пртиском на дугме на даљинском управљачу, механизам ослобађа траке, а тиме и руке глумца.

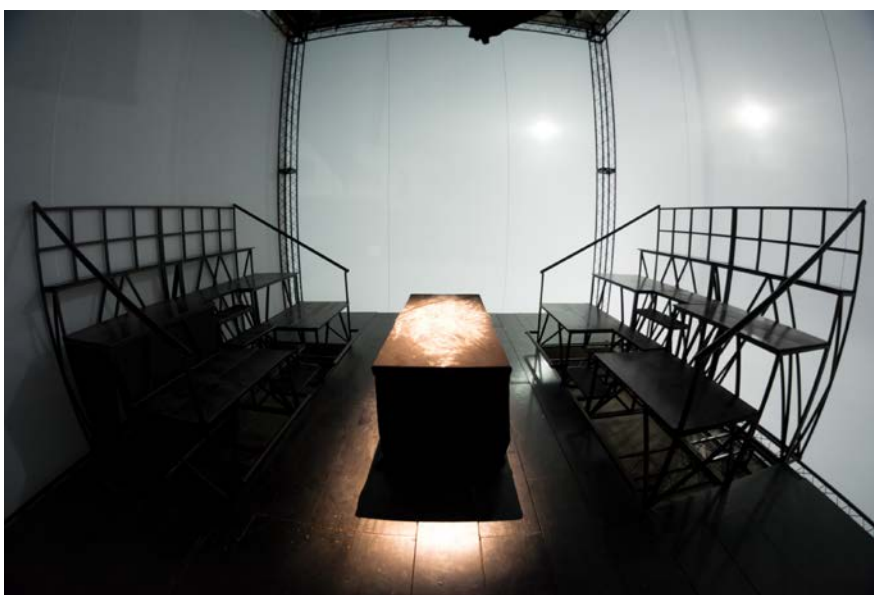


Слика бр.8 Дигитални приказ глумца на столу



Слика бр.9 Фотографија глумца са једне од проба

Са његове леве и десне стране налазе се трибине (3x2x3м) које могу примити по 15 људи (укупно 30).

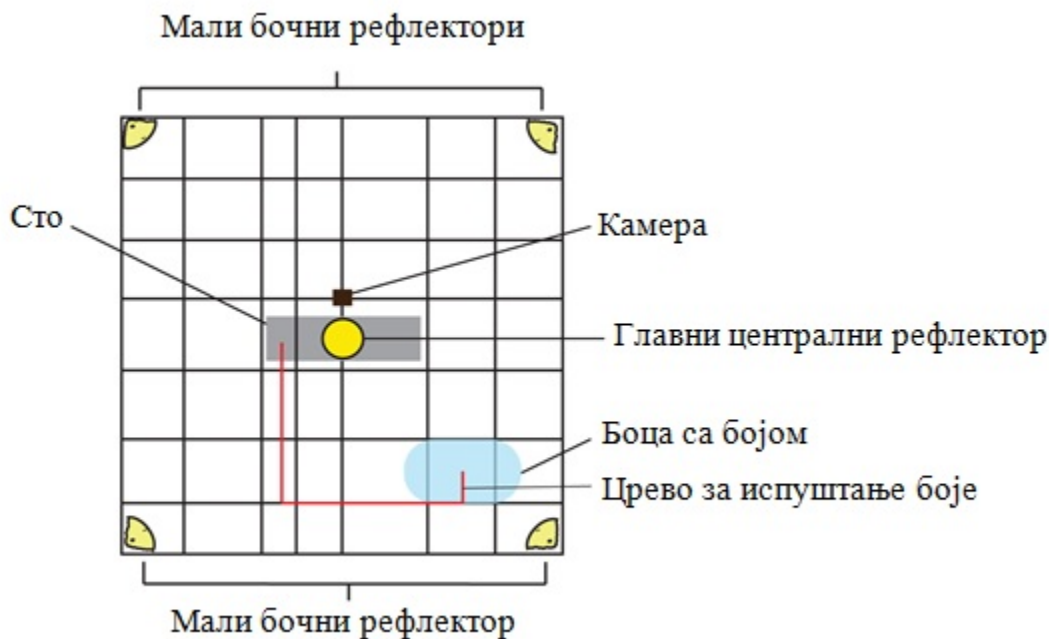


Слика бр.10 Фотографија унутрашњости коцке са трибинама

Странице коцке су платна на које се пројектује слика, тако да је унутрашњост коцке условљена пројекцијом која долази споља. У овом случају се користи контра пројекција, пројектор који баца слику налази се са спољне стране коцке, тј. платна за

пројектовање. Пошто су све четири стране покривене пројекторима, дигиталним путем се мења виртуална ставрност простора унуташњости коцке.

Горња страна коцке је у испреплетана челичном конструкцијом и врши функцију цугова. На угловима, на цуговима, постављене су четири парке са црвеним, жутим, плавим и зеленим филтерима. На средина цуга окачен је рефлектор са контролисаним извором светлости, који служи да директно осветљава сто и глумца на њему. У истом централном делу, где се налази и главни рефлектор, на једном од цугова постављена је камера², усмерена ка столу. На цугу који пролази тачно изнад глумца, виси шипка са металним тушем, који је спојен са боцом пуном боје. Боца је постављена у једном од углова где је конструкција цугова намештена да може да издржи тежину боце. Боца са бојом ради по систему компресора.



Слика бр. 11 Шема плафона коцке и распореда технике на цуговима

² Камера служи да се снимак који је направљен из птичије перспективе, искористи као блиц видео у тренуцима тоталног мрака. Камера је спојена са главним рачунаром који контролише све пројекторе.

.....

У психоанализи савест је једна од функција суперега. Савест се поставља изнад ега и суди му за рђаве и добре намере и поступке, кажњава га и награђује. Ако појединац изврши или само пожели зло дело, онда га она строго кажњава прекорима и осећајем кривице (страхом од савести), а ако учини добро дело, јавља се осећање поноса. Овај "унутрашњи судија" настаје услед страха од кастрације, интернализацијом забрана, тако да сада он осуђује, прети и свирепо кажњава его, баш као што су то раније родитељи чинили са својим дететом, каже С.Фројд³.

Тема перформанса је процес ставрања гриже савести у нашем несвесном.

Основна идеја перформанса би била прекор упућен човеку за његово занемаривање и потискивање савести, у жељи да што брже, вођен искључиво личним интересом, дође до циља, чије поступке отворено охрабрује савремено друштво вођено глобалним системом. Сличност Јесењинове идеје и основне идеје перформанса је очигледна. Разлика је у друштвеним уређењима Јесењиновог доба и садашњости, тј у томе да се ради о временском јазу између данашњице и Јесењиновог периода. У нашем периоду индивидуализам се фиктивно подржава све док је у функцији система и доноси му корист. Савремени систем директо утиче на човека и ослобађа га кривице до границе да угрожава људско постојање.

Јесењин у својој поеми говори о црном човеку који му долази сваку ноћ у собу и који му не да да спава. Сваке ноћи му прича о неком дечаку, некој жени, неком подлацу и хуљи, и сваку ноћ му прети својом књигом. У зору он нестаје и оставља ужасан бол и неред за собом. Пошто је уверење аутора да ће свако у једном тренутку да се суочи са својим црним човеком, онда тај црни човек има своју историју постојања. У овом пројекту описан је и показан унутрашњи процес у несвесном, где под утицајем наших поступака у животу, бели човек постаје црн, при чему нам исти тај црни човек, долази у посету као страшни судија.

³ http://www.psihoedukacija.rs/recnik_S.php - Речник психолошких појава, 03.06.2015.

У перформансу савест је човек обојен у бело (*Бели човек*), везан за сто, смештен у унутршњост коцке (*несвесно*). Савест-бели човек, у несвесном је мучен свим делима која чинимо као људи без мораланих начела. Сва лоша дела која може направити човек, као што су превара, лаж, уцена, убиство,..., претворена су у уметничке елементе (медије). Пошто коцка представља *несвесно*, а бели везани човек *савест*, онда су различити типови уметничких медија (који су се користили у пројекту) алат за мучење. Што значи да су једномедијски и вишемедијски изрази постали инструменти, који ће визуелним, аудитивним и тактилним деловањем вршити функцију одраза наших поступака током живота. На крају мучења Бели човек, испрљан „стилом“ живота, постаје црн⁴. Тако црног, подсвест га избацује свом снагом у свест, са задатком да гризе свога носиоца до краја живота.

Како белог човека „мучимо“, визуелним, звучним и тактилним алатима, тако публика поред њега, није више присутни очевидац нечије егзикуције, већ саучесник у нечијој патњи и болу. Овим поступком се мења улога публике. Они су ти који су мучени. Њихова сигурност је уздрмана тиме што су изложени свим медијима као и човек на столу, плус глумац као још један доминантан медиј (*осуђеник кога су дошли да посматрају у муци*).

Ако узмемо само један пример за звучну линију, којом ћемо високим фреквенцијама, константним понављањем непријатних звукова, брујањем и гласноћом нападати везаног човека, схватићемо да уједно исто тако нападамо и узнемиравамо и људе у публици који ће исте те звукове чути. Посматрањем реакција везаног човека на те звукове, појачава се још више утисак непријатности, тј. поистовећеност са везаним човеком.

Зашто мучити и публику? Пре свега не реди се о садиситчком мучењу публике из личног болесног задовољстава, нити је то „мучење“ које одлази у екстремизам тиме што се намерно људска чула бомбардује до границе идржљивости, да би се тиме извукла и добила нека емоција. Напротив ради се о свесно промишљеном деловању на публику, које

⁴ На карју перформанса глумца буде поливен црном течношћу из туша који се налази изнад њега.

би оставило, не трајне последице на учеснике, већ тренутне као опомену да унутар нас тај бели човек не мора да постане црн, или не бар толико црн. Ако бисмо свесно неговали савест, друштво у коме живимо било би сасвим другачије. Да би човек примио неку поруку она мора да дође до њега и остави јак утисак. Данашњем човеку, који живи у турболентном друштву, окружен милионима информација, медија, мора се приступити са свих могућих углова и напасти му сва чула, Јер једино таквим приступом се може доћи до њихових душа, које се све дубље скривају унутар модерног човека. Из тог разлога публика трпи исто оно што трпи у овом случају нечији бели човек. Публика није везана али зато види и осећа муке заробљеног човека који никако не може да устане и побегне, чиме се алудира на то да ни публика не може да изађе из коцке док је ми не пустимо.

Бели човек је наг. Сама помисао да сте везани голи за сто пред 30 људи вас приморава вас да осећате непријатност.

Медији који су коришћени су звук, слика, анимација, видео, тактилност, светло.

Перформанс унутар коцке „Стварање Црног човека“, састоји се од три приче, које ће медијским приказом и интерпретацијом бити оруђе за „мучење“. Прва прича је о детињству, друга жена-сексуланост и трећа прича је мајка-старица.

Приче и њихови токови, су објашњени у самом сценарију.

3.1.3 Сценарио перформанса „Стварање Црног човека“

Медијске линије и њихов ток кроз извођење перформанса унутар коцке.

МЕДИЈИ	Ц.1.	Ц.2.	Ц.3.	Ц.4.	Ц.5.	Ц.6.	Ц.7.	Ц.8.	Ц.9.	Ц.10.
Видео	В		В	В	В			В		В
Аудио	А	А	А	А	А		А	А		А
Глумац		Г	Г	Г	Г	Г	Г	Г	Г	Г
Дигитална Анимација			ДА		ДА					
Дрип										Д

Табела је подељена у временске целине (Ц), које се састоје од пет врста медијских линија.

В - Видео
А - Аудио
Г - Глумац⁵
ДА – Дигитална анимација
Д – Дрип⁶

Ц. 1. (В/А)

Публика је ушла у коцку и села на трибине која су балго осветљене. При уласку, у полу мрачном простору на сред коцке назире се објект у облику сандука. Тек кад почне прва пројекција имаће довољно светлости да виде да се испред њих налази правилни

⁵ Глумац као медиј

⁶ Дрип припада апстрактној уметности, прецизније акционом сликарству. Један од познатијих уметника који се бавио овим начином рада је Дзексон Полак. Пошто је глумца обојен у бело, а на крају перформанса га прскамо црном бојом, онда у том контексту га можемо посматрати као покретно живо платно по коме сипамо боју и тако правимо слику користећи Дрип технику.

квадар прекривен црним платном, који лежи преко целог стола на средини просторије, тј. коцке. Уз звукове пале се пројекције на зидовима.

В - Четири основна кадра:

- Старичино око - крупан кадар узнемиреног сузног ока које трепће;
- Шака која цеди сунђер натопљен црном течношћу - крупан кадар;
- Шака наслоњена на ивицу каде, види се бурма - крупан кадар;
- Старичина уста, у којима се по гримаси, искривљеним уснама, наслућује се да нешто ради са напором - крупан кадар, поред усана виде се и зуби;

-Сваки кадар се пројектује преко целог зида,.....нпр., када се пусти старичино око, оно ће бити величине пројекције бхбм-

Ова четири кадра ће се смењивати и вртети у задатом темпу на сва четири зида, тако да се сваки кадар пројектује бар једном на сваки зид.

А - Сваки кадар ће имати своју звучну подлогу. Пошто ће се сви кадрови пуштати у исто време, тиме ће се звукови преплитати и правити нову звучну линију са којом почиње прва целина.

В - Уводна сцена перформанса се завршава тако што се на сва четири платна пројектује узбуркана, прокључала црна течност. Однос видеа и звука паралелно је неорганизован.⁷ Звук је све тиши, екрани се полако гасе. Мрак⁸.

А – Звук кључалог уља.

Крај прве целине.

⁷ Видео је приказ кључале црне течност нпр. (машинског уља) у slow motion пројекцији, док је звук, који паралелно иде са видеом, звук кључале течности у реалном времену.

⁸ У мраку се диже црно платно којим је покривен глумац на столу.



Графикон бр. 1

Ц. 2. (А/Г)

Мрак.

А - Чује се звук који је константан.

Пар тренутака касније пали се рефлектор (ТОП), који је уперен одозго, тако да светлост пада само на глумца који лежи на столу.

-Први сусрет публике и белог голог мушкарца, везаног за сто. Наредних неколико минута је њихово упознавање. Ту се оставаруке неки вид визуелне комуникације између њега и публике. Страх који он показује је страх човека који не

зна где се налази и који не зна зашто је везан го за сто, и ко су ови људи који непрестано гледају у њега. У овом делу извођења то је био глумчев задатак.

Г – Бели човек се буди са изгубљеним изразом лица, као да не може да удахне.....Покушава да устане али види да је везан рукама за сто....Почиње паника да га хвата.⁹ Како паника расте код њега тако светло почиње да се мења унутар коцке (паралелно организовани однос глумца и светла, интерактивност коцке и везаног човека). Светла мењају боје, уз миксовање са строб светлом. Мења се комплетна атмосфера унутар коцке. Како се старац замара, тако и коцка јењава, тј. светла се све спорије мењају, а звук је све тиши, све се полако гаси¹⁰.

У коцки је мрак. Чује се само узнемирено дисање човека на столу. Пали се опет топ на њега.

Г – Бели човек има другачији израз лица. Није више толико преплашен, постаје љут. Почине да гледа директно у људе око њега (публику). Све што их више гледа, све је огорченији. Одабира једног и гледа га непрестано. Стреља га погледом, као да гледа у човека који одговоран за то шта му се дешава и за то где се налази¹¹.

Овај однос белог човека и публике, прекида се када паралелно са њиховом радњом, гледања једаних у друге, крену да се пале зидови (екрани).

В - Сва четри зида коцке се пале као стари телевизори којима је екран пред издисајем и треба му времена да се загреје да би избацио слику. Како се слика све више појављује на зидовима тако поблика све више почиње да обраћа пажњу на дешавање на екранима.

⁹ Паника се приказује кроз говор тела глумца и његовим не вербалним звуковима .

¹⁰ Током извођења оператер за светло има монитор преко кога прати реакције старца. Вођен реакцијама старца оператер контролише светло у коцки, тј. контролише визуелну реакцију коцке. За аудиотивну реакцију коцке користи се исти приступ. Бели човек је озвучен скривеним бубицама, тако је контрола јачине, боје и трајања звука који он производи, у рукама тонца. Тако да и оператер за светло и тонац, имају инетракцију са белим човеком. Ова сцена је бити изрежирана до неког нивоа, свесно се оставља део за живу импровизацију.

¹¹ Тражи кривца за оно што му се дешава, крајње људска реакција.

Публика је у ишчекивању да се нешто деси, промени, како би се прекинула напета и непријатна атмосфера у коцки, коју праве наг човек везан за сто офарбан у бело, и двадест-тридесет одраслих обучених људи, који немају где друго да гледају него у њега. Тек тада се бели човек укључује, тј. искључује из гневног посматрања човека из публике, и диже главу да би видео шта се дешава са зидовима. Као што је и претпостављено особа из публике која је била осуђена на гнев везаног човека, користити прву прилику која јој се понуди да може да гледа у нешто друго, а да то није лудачки поглед белог човека који јој се урезаје у лобању.

Г - Када “осуђеник” из публике почне да скалња поглед под изговором да се нешто дешава са зидовима, тада бели човек престаје да га гледа и окреће главу да види у шта овај гледа, и тада се први пут сусреће са пројекцијама.¹² Његова реакција је строго дефинисана.

Како су пројекције све јаче, светлије, тако се светлост од рефлектора која пада на белог човека, гаси. Остају да горе пројекције. Сви гледају у њих.

Крај друге целине.



Графикон бр. 2

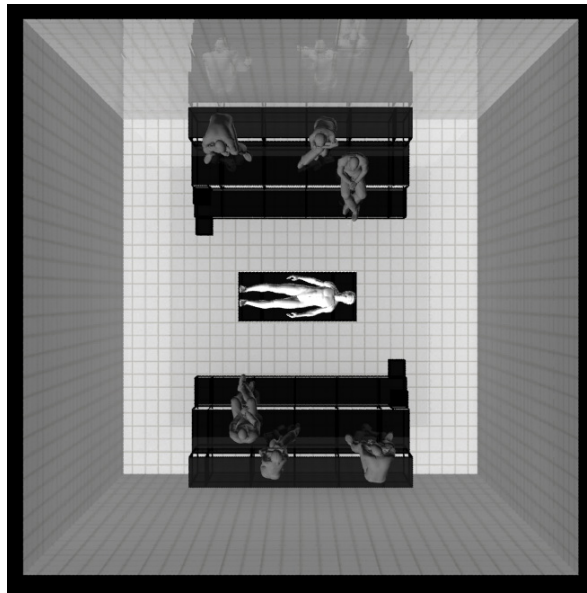
¹² Публика је упозната са пројекцијама на зидовима коцке још са самог почетка пројекта, док се старац први пут сусреће са њима. То је довољно оправдање за то што старац тако бесан и осуђивачки напоран према једном човеку, престаје то да буде и за што се мења његово стање..

Ц. 3. (В/А/Г)

Дечак-детењство

Пројекције на сва четири зида праве виртуалну просторију која визуелно представља велику собу прекривену керамичким плочицама. Ово је виртуелни простор у коме се све одиграва.

Унутар коцке публика седи уз два паралелна зида, и између њих је смештен сто са старцем. Са њихове леве и десне стране налазе се паралелни зидови који су у функцији примарних зидова за пројекцију. Ови зидови су примарни пре свега јер су отворени за целу пројекцију.



Слика бр.12 На леви и десни зид се пројектују примарне пројекције.

Што би даље значило да публика када седи, са своје леве и десне стране има пројекције где се могу пројектовати паралелне радње.

1. Кадар **V1-V2**¹³ – Тотал - статичан

Дупла пројекција - на оба примарна паралелна зида иде иста пројекција.

V1-V2 – Дечак1-2¹⁴ окренут леђима седи на поду, у виртуленој просторији, и гледа у зид испред себе. На зиду је насликана апстрактна форма у веселим и позитивним бојама (*доминирају топле боје*). У првих двадестеак секунди Дечак 1-2 не мрда и у кадару је све статично.

A – Звук.....

V1-V2 - **ДА** – Уз пратњу музике слика на зиду почиње да се помера (анимација). У почетку споро да би се временом убрзавала паралелно са звуком. Анимација је лепршава, позитивна као и музика која је прати. Све време током анимације (покретна *слика на зиду*) дечак седи и гледа у њу.

На паралелном зиду коцке је иста пројекција.

V2 – На другом зиду коцке, Дечак2 устаје и узима мали балон напуњене црном бојом са пода, и баца право у зид на коме траје анимација. У тренутку када балон удари о зид и направи црну мрљу, исто тако се на првом зиду **V1** појави таква црна мрља на истом делу зида.

V1 – Дечак1 се препадне, скочи на ноге и окрене се.

2. Кадар **V2**

Преко целог екрана се појављује Дечак2 који се злобно смеје. Смеје се пар секунди, окреће се и наставља да гађа балонима све више у зид.

¹³ V1 представља видео пројекцију која иде на један зид, док је V2 видео пројекција која иде на други, паралелни, зид. Када су спојени то значи да су на зидовима исте пројекције, исте радње.

¹⁴ Дечак 1 и Дечак 2 су један исти дечак само у две различита стања. 1 је добар док је 2 зао.



Слика бр.13 Фотграфија спољне пројекције

Кадар је исти.

В1 – Кадар 1 још увек траје. Дечак1 дотрчава до екрана(тј. камере), са гримасом запрепашћења оним шта ради Дечак2. Он виче да престане (нема текста, по реакцији видимо да је у питању негодовање због онога шта ради дечак2).



Слика бр. 14 Фотографија пројекције сцене са Дечаком1 на једном од примарних страна

Док на првом зиду коцке видимо Дечака1, на другом зиду коцке видимо Дечака2 како баца црну боју на зид са анимацијом.

В2 – У једном тренутку током бацања Дечак2 нестаје и остаје само зид са кога се разлива црна боја.

В1 – Дечак1 престаје да виче, окреће се и иде према свом зиду, који је исто тако упрљан као зид који је гађао дечак2. Црна боја почиње да се креће својеволно (анимација)по зиду. Дечак стаје испред зида и почиње да плаче.

3. Кадар –крупан

В1-2 - Крупан кадар дечака1 како плаче. Камера иде у круг око његове главе. Овај кадар се пушта на сва четири зида. Миксује се са Кадром 2. - Дечак2 који се смеје.

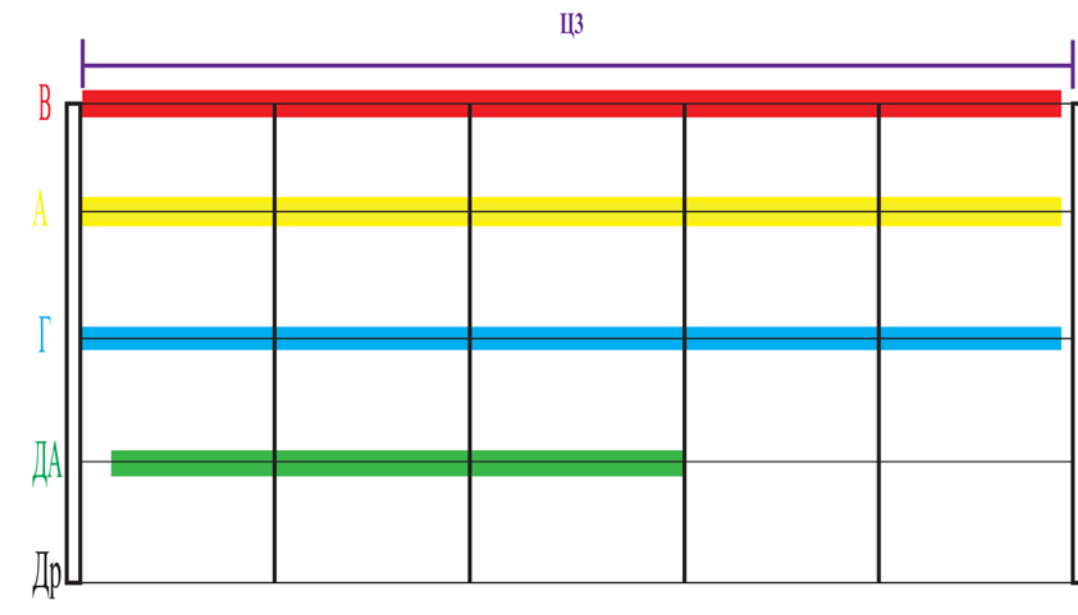
ДА - После њиховог појављивања, на сва четири зида се пушта анимација како црна боја једе слику на зиду уз дечији плач и смех. Анимација је тешка и насилна. Црна боја јури остале топле боје и гута их уз страшне звуке. Топле боје су у паници и покушавају да побегну прелазећи са једног зида на други. Анимација се завршава када све постане црно.

А – Звукови: Дечији плач и смех. Звук црне боје и звук топлих боја. Борба.Тишина.

В1-2 – На оба зида коцке се из црнила, преко целог зида отварају очи. Све је црно само се очи виде због беоњача. Кадар се шири и видимо дечака целог обојеног у црно у истој просторији која је исто тако запрљана црном бојом. Дечак стоји у месту и гледа у старца и публику.

Крупан кадар. Видео се полако гаси.

Крај треће целине.



Графикон бр. 3

Ц.4.(В/А/Г)

Видео се завршио, екрани су отишли у црно.

Мрак.

Г - Чује се само смејање белог човека, које је у почетку тихо, да би се како време пролази, тај смех појачавао до хистерије.

Ово стање се прекида видеом и звуком.

В –Пале се сви екрани тј. зидови коцке. На сваком зиду се појављује црни дечак који се виче на белог човека. Крупан кадар главе црног дечака како вришти. Направљена су четири различита тејка дечака како виче и пуштена су у исто време на сва четири зида.

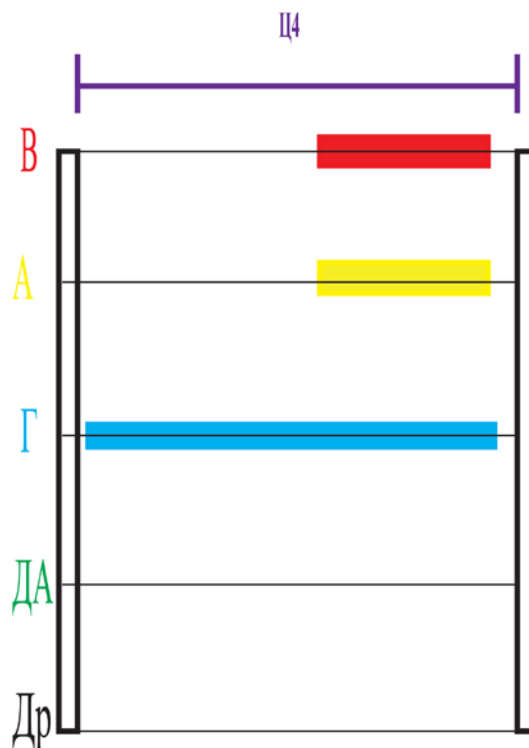
А – Четири различита вриска дечака у исто време.

То треба експлозивно да делује, колико на глумца тако и на публику. Тиме се прекида хистерични смех белог човека у потпуном мраку.

А - Тишина

Ово је поновна реакцију коцке на његово понашање које га опомиње.

Крај четврте целине.



Графикон бр. 4

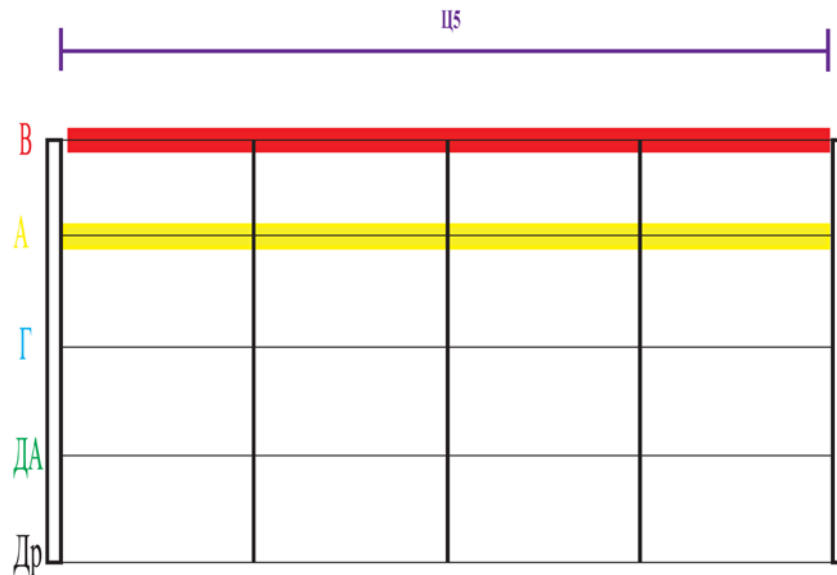
Ц. 5. (В/А/Г)

В - Понављају се кадрови из прве целине, *Ц.1.*, са новим кадровима у којима се види старица седе косе како у кади купа дечака из пређашње пројекције. Дечак плаче док старица покушава да га опере од црне фарбе. Старица га упорно пере са све већом хистеријом. Течност којом покушава да га опере је такође **црна**. Ова сцена се пројектује на сва четири платна.

А - Измешани звукови додатно подижу тензију. Поред тензије, радња која се приказује на екранима, треба уз помоћ звука да буде тешка, потресна.

Екрани се нагло гасе и пали топ на белог човека.

Крај пете целине.



Графикон бр. 5

Ц.6.(Г)

Видео се завршио, топ је опет упаљен на белог човека који овога пута само лежи и плаче. Не гледа више у публику. Чује се само његово јецање и види његово грчење тела при плачу. То ради тихо и тужно.

Крај шесте целине.



Графикон бр. 6

Ц.7.(А/Г)

Г – Бели човек плаче и кида се од туге и страха на столу.

А - Из off-а креће мелодична, пријатна и нежна композиција.

Први пут коцка испољава другачији карактер. Као да теши старца.

Музика га смирује, не јеца више. После два минута трајања музике укључују се зидови и креће пројекција.

Крај седме целине.



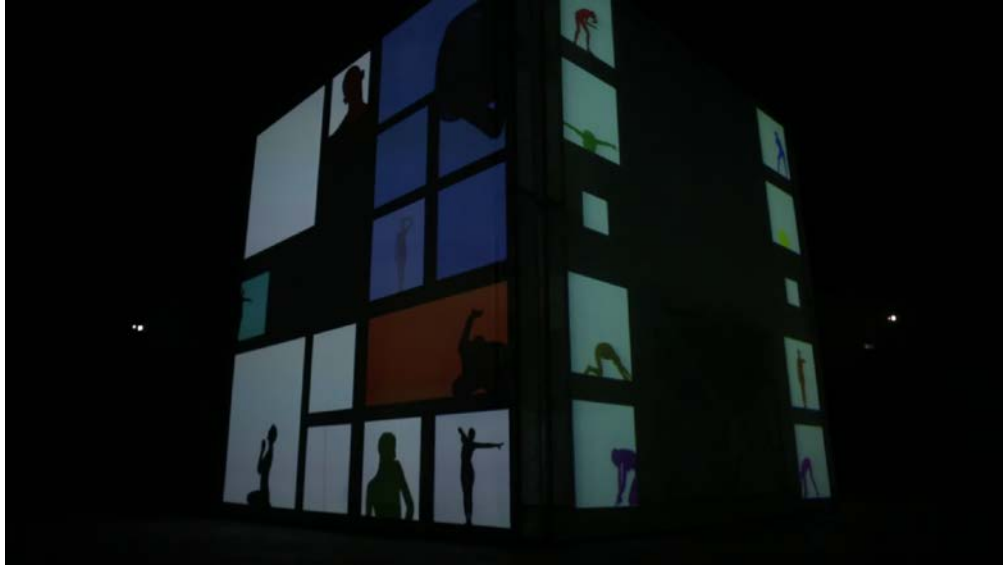
Графикон бр. 7

Ц.8.(В/А/Г)

Жена - сексуалност

В- На екранима у виду колажне видео пројекције почиње прича о девојци-жени.

На сва четири екрана ће се у форми видео колажа приказивати искадрирано наго женско тело, као примарно дешавање у видеу. Поред нагог женског тела појављиваће се кадрови женске силуете у разним покретима (у виду неког плеса), снимци ултразвука у 4д формату бебе у стомаку и порођај, где ће се видети како дете излази из мајчиног међуножја,....



Слика бр. 15 Фотографија1 пројекције колажа



Слика бр. 16 Фотографија2 пројекције колажа

A - Звукови су у почетку пријатни. Смех девојке, дубоко пријатно уздисање. Како се видео форма све више компликује, тако се звукови све више деформишу. Почиње да се чује дечији плач, који се претвара у плач девојке.

B - Ова видео инсталација се завршава тако што се на свим екранима појављује иста девојка која сада лежи везана за кревет. Кревет је натопљен црном течношћу. Црно

почиње да прелази на њу. Пошто не може да се помери јер је везана она у паници почиње да вршти. Њен врисак се звучно појачава и модификује у један висок тон који траје све до краја ове целине. Девојка, прекривена црном бојом, лежи укочена са отвореном вилицом од вриска, који још увек траје у виду непријатне ноте.

ДА – Црна боја прекрива кревет. Када се девојка укочи, црна боја прелази и на њу.

Екрани се гасе.

А - Непријатни тон вриска траје до краја целине.

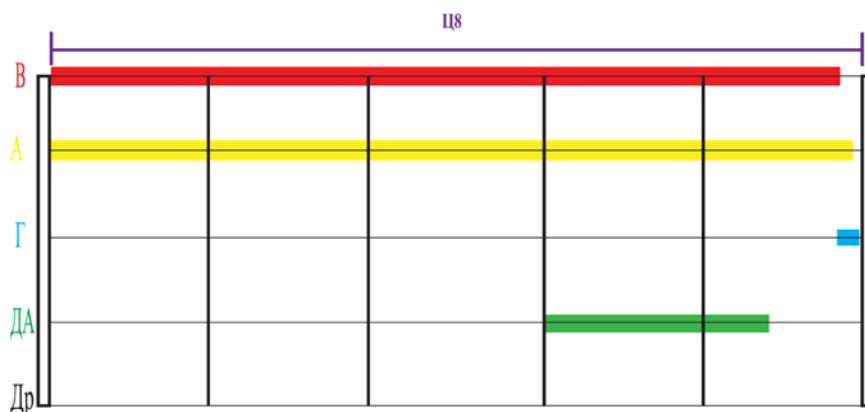
Г – Бели човек је непокретан, као да је залеђен.

В - На екранима у виду блицева трепери слика исте старице из предходних пројекција, која сад покушава да опере девојку прекривену црном бојом, а везану за кревет. Девојка је у истој укоченој пози. Старица понавља исту радњу као са дечаком. Покушава да их спасе од црне боје које има свуда све више.

Овде је коришћена брза монтажа у форми строб приказивања видеа. Звук прати блиц пројекцију, тако што се пушта испрекидано.

Гасе се екрани, звук вриска нестаје у даљини. Топ на глумца.

Крај осме целине.



Графикон бр. 8

Ц. 9. (Г)

Бели човек лежи на столу непомично. Сем дисања не показује знаке живота.



Графикон бр. 9

Ц. 10. (В/А/Г/Д)

Старица - мајка

Старац непомично лежи. Екрани су црни.

А - Чују се спори кораци како прилазе, неко тешко хода.

В - На једном од примарних екрана, почиње да се види стругање боје са стакла.

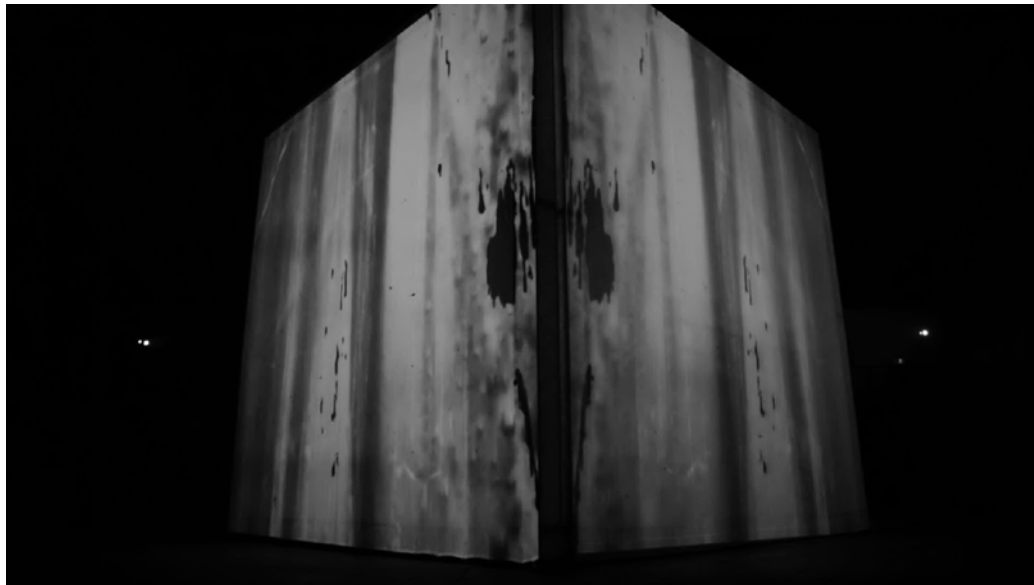
А – Чује се стругање боје са стакла....звук прати видео.

В - Све што се више скида боја, то се више отвара кадар у коме видимо старицу како са напором, шпаклом, чисти екран. Када очисти један прелази на други, онда трећи па четврти. Сваки екран који је очишћен отвара кадар тако да се види просторија у којој су се одиграле прве две приче са дечаком и девојком. Просторија је цела у црној смеси која је жива (анимација). Има је по зидовима, поду, плафону, кади, кревету...Када старица очисти

последњи екран, она одлази и узима цево са водом које усмерава ка зидовима просторије. Водом испира црну смесу са зида просторије.



Слика бр. 17 Приказ стругања црне боје



Слика бр. 18 Фотографија пројекције стирања боје

A - Боја испушта животинјске звуке, звуке **ЦРНЕ** боје.

Док се боја скида и шкрипи, у истом тренутку, кроз цев која је инсталирана изнад старца, почиње да цури црна течност по глави и телу старца. Овде је паралелно организован однос. Све време док старица пере просторију на екранима, исто тако све време цури црна боја по белом човеку.

A - Све је пропраћено страшним звуковима црне боје и звуковима старца које испушта током ове радње (као да се сипа киселина по њему).

B - Старица је завршила са прањем, спушта црево и одлази у угао просторије и седа на столицу.

Све је стало. Видео је замрзнут, фотографија, човек лежи као да је мртав.

G - Човек испрљан црном бојом, се још увек не помера.

Тишина. На екранима стоје замрзнути кадрови просторије и старице која седи у једном од углова.

A - Чује се снажан звук мехничког откључавања браве.

G – Сада Црни човек више није везан. Подиже прво руке, затим после одређеног времена полако устаје и седа на сто. Израз лица, као и емоција од малопре су исти. Нема емоција.

B - На платнима се појављују Дечак¹ и девојка, чисти и уредни. Прилазе до екрана и ту стају. Гледају у унтрашњост коцке. Гледају старца и публику.

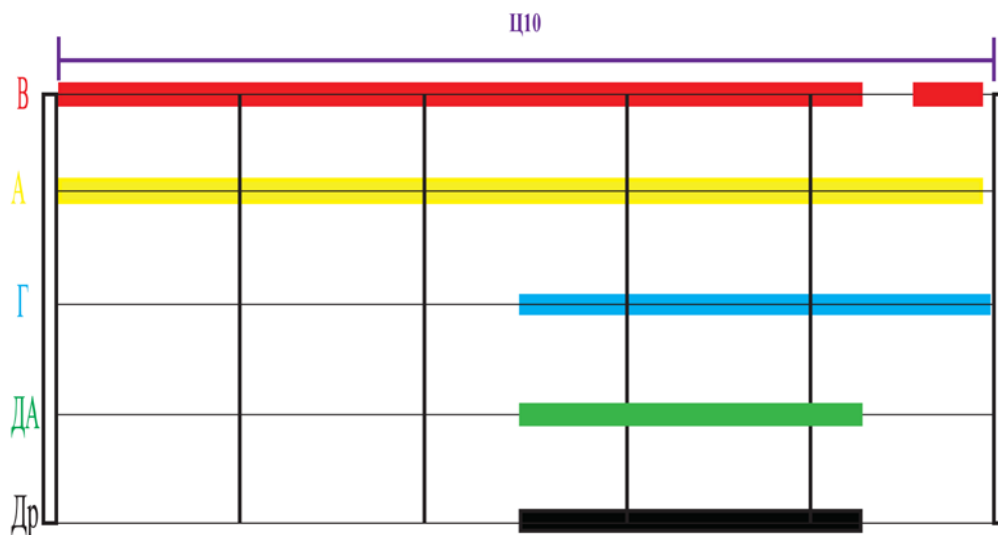
G – Црни човек полако силази са стола и као човек без душе изађе из коцке.

B - Дечак и девојка стоје још 15 секунди и полако нестану.

Кад они нестану сва четри екрана се гасе у исто време, доста споро. Када се угасе, и када све оде у тотални мрак, пали се знак изнад врата на коме пише „ENTER“. Он трепери сам неколико секунди, и онда се пали топ који сад осветњава умрљан сто, где је лежао старац. Звукови наглашавају да публика треба да изађе из коцке.

А – Звуци који се чују и који наглашавају да је време да се изађе из коцке, су варијанта неког модификованог пожарног аларма. Чују се док последњи учесник не напусти коцку.

Крај десете целине.



Графикон бр. 10

3.1.4. Екстеријер - инсталација “Кјубрикова коцка в.1.”- А2

Трећи део пројекта, тј. друга целина инсталације, је опет у виду просторне инсталације. Разлика између прве и друге целине инсталације, је пре свега у идеји, тј. поруци коју шаље, а тиме и у видео-аудитивном изарзу и атмосфери. У првом делу инсталација је у форми припреме гледаоца за улазак у коцку, и састављена је од специфичних вишеслојних звучних линија, и сведених видео пројекција. Док је други део концептиран као приказ *наде* и *опомене* у исто време. *Нада*, или симбол да никад није касно за веровање у лепоту живљења, и да није све тако **црно**, у виду је звука. Композиција која се чује као звучна подлога је валцер „На лепом плавом Дунаву“ Јохана Штрауса. Валцер који у себи садржи покретачку и ритмичку енергију, која зове на

усхићење, треба да изазове код гледаоца контрастну реакцију осећања. Ако узмемо у обзир да су упрао изашли из коцке у којој су присуствовали чину мучења и трансформације човека, „весела“ музика је дефинитивно нешто неочекивано. *Опомена* је у виду визуелног приказа. На спољним зидовима коцке, у виду пројекција смењују се портрети људи који се смеју, разних животних доба, полова, изгледа, националности, класне припадности....Сврха тих портрета је да нас подсети да се унутршњи процес стварања „црног човека“, може одиграти у сваком од нас.

„Св’јет је овај тиран тиранину, а камо ли души благородној!“

Петар Петровић Његош

4. Поетски и теоретски оквир

4.1. Уводно разматрање о вишемедијској уметности

Gesamtkunstwerk, Рихарда Вагнера¹⁵ је први дефинисани облик вишемедијске уметности. Његова тежња да склопи уметничку целину сачињену из више различитих уметничких-медијских израза, први је корак ка изучавању појма и стваралаштва вишемедијске уметности. *Gesamtkunstwerk* означава спајање више различитих медијских линија у једном уметничком делу. Вагнер је уочио да музика, која је до тада била примарна медијска линија у опери, баца у други план остале медијске линије као што су драма, глума, костим, сценографија, који по Вагнеру носе исто тако важну улогу у извођењу опере. Тиме он остале, до тада занемарене медије, диже на ниво музике и стапа их у целину - тотално уметничко дело. Вагнер сматра да је тотално уметничко дело оно дело које истовремено и подједнако делује на сва чула посматрача.

Његова главна револуција у опери, за разлику од свих осталих револуција, је постављање музике и драме у прави однос. (Michael Tanner, „Wagner“, Paperback, 2002.)

Термин „вишемедијска уметност“ први је употребио и дефинисао Владан Радовановић¹⁶. (Владан Радовановић, „Синтум - синтеза уметности, синтезијска уметност, синтезијски ум“, Књижевна реч, 1993.)

¹⁵ Вилхелм Рихард Вагнер је био немачки композитор, песник, есејиста и музички теоретичар. Вагнер је личност од пресудног значаја за историју музике; као један од највећих стваралаца на подручју опере (или „музичке драме“, како је волео да зове своје сопствене радове), у својим делима је поставио основу озбиљне музике 20. века, нарочито у „Тристану и Изолоди“, где се обилно користи хроматозмом и где можемо наћи корен атоналаности. У својим есејима је теоријски поставио основу „тоталне уметности“ (нем. *Gesamtkunstwerk*), теорије по којој је музичка драма најсавршенији облик уметничког израза јер обухвата све остале гране уметности, а има потенцијал да „искупи свет“, због чега су га још за живота многи оновремени критичари прогласили за мегаломана.

¹⁶ Владан Радовановић руководиоц Електронског студија Радио-Београда, авангардиста је на подручју музике, сликарства и књижевности. Ствара у области музике, пластичких уметности, вишемедијске синтезе и нових медија. Независно од авангардних збивања у уметности педесетих година у свету, истраживао је у сличним смеровима и различитим медијима (воковизуел и пројекти 1954, полимедиј и тактилна уметност 1957....). Централно место у његовој уметности заузима синтезијска уметност и у оквиру ње *vokovizuel*.

По Радовановићу уметност се дели на једномедијске уметности, дуалне и вишемедијске. Он сматра да је увођење ове класификације неопходно да би се обезбедило место свим бројним уметностима у којима се комбинују медији. (В. Радовановић, op.cit.)

Пошто се овде разматра вишемедијска уметност нема разлога набрајати нити дубље залазити у једномедијске и дуалне уметности.

Радовановић разликује фиктивну вишемедијску уметност или синестезијску транспозицију, и реалну вишемедијску уметност. (В. Радовановић, op.cit.)

Фиктивна вишемедијска уметност настоји на стварању у једном медију који реално делује само на једно чуло, при чему изазива низ сложених фиктивних осећаја која треба да настану у другом „унутрашњем чулу“. Док је реална вишемедијска уметност склоп повезивања више медија у распону од пуке истовремености до стапања у једну целину.

При чему се реална вишемедијска уметност дели на вишемедијску уметност са медијском-уметничком доминантом (опера - у којој је музика доминантна, филм - у коме је доминантна фабула испољена кроз покретне слике) и медијски једнаковредне вишемедијске уметности (балет, *gesamtkunstwerk*, интермедији). Но, кад желимо да све медијске линије делују подједнако дешава се да ипак нека медијска линија избија у први план због својих природних карактеристика. Што значи да у делу у којем се тежи подједнаким дејством медијских линија, може доћи до смењивања доминација самих медија. Са таквим смењивањима то дело не спада у вишемедијску уметност са медијском доминантом.

Спајање медијских линија је двојако. Могу бити паралелно организовани или паралелно неорганизовани. У вишемедијском изразу више су заступљени организовани односи као што су функционално комплетирање (природно спајање *визуелно-кинетичко-звучно*, ударање лопте о под као узрочна доминанта, са звуком као последицом), привидно функционално комплетирање (када се узрочна доминанта делимично склапа са последицом, а на ударце лопте се синхронизује звук који само ритмично одговара

визуелном ритму), и пареметарска логичка аналогија (грађење односа између медијских линија засновано на личној логици¹⁷).

Најбољи пример за природност вишемедијске везе између два различита медија спојена у једну целину, и њихову организованост, су звук и слика.

У дијалектичкој међузависности слике и звука, музика захтева друкчије вредновање које произлази из логике и законитости њеног спрезања са драмом или сликом. Из овога произлази и естетика која примењену музику сагледава у сложености њене функције у оквиру аудио-визуелних структура позоришта, филма, радија и телевизије, изналазећи оно што им је заједничко у логици сажимања звука, слике, покрета и смисла. (Боранијан Вартекс, „Музика као примењена уметност“, Универзитет уметности Београд, 1981.)

Ако поставимо две медијске линије, фотографију (*визуелно*) и видео без звука (*визуелно-кинетичко*), једне до друге, веза између њих се може успоставити путем директног знаковно-симболичког приступа, или повезивањем естетских вредности које носе оба визуелна приказа. А ако поставимо звук и слику, при чему се ова две медијске линије разликују чулно, веза између њих је таква да се сама формира у целину у којој се медији међусобно допуњују или појачавају. Слика задаје и даје смисао звуку, док та иста слика без звука не би више имала исти смисао. У таквом једном склопу однос се гради до те мере да раздвајањем та два медија, медији губе своју почетну тачку, из које су кретали ка спајању са другим медијем. Они су тим спајањем постали зависни једно од другог, тако да би њихово раздвајање водило до нестанка суштине постојања та два медија. Из тог разлога композитор Мишел Чион¹⁸ тврди да када доживимо аудиовизуелни склоп као

¹⁷ Параметарско логичка аналогија примењена је у *Мултимедијалној инсталацији „Соба“*, која је детаљније објашњена у поглављу *Методолошка разматрања*.

¹⁸ Мишел Чион је композитор експерименталне музике. Предаје на неколико институција у Француској и тренутно обавља функцију ванредног професора на University of Paris III: Sorbonne Nouvelle, где је теоретичар и наставник аудио-визуелних односа. Књига под насловом „Аудио-визија. Звук и слика у биоскопу“, првобитно објављена у Француској 1990. године, разматрана је од стране критичара као књига о односима између звука и слике, који су описани као два различита језика у мултимедијалној уметничкој форми.

вишемедијску целину, ми потписујемо аудиовизуелни уговор.(Michel Chion, “*Audio-vision: Sound on Screen*”, Columbia University Press, 1994.)

У зависности од тога каква је ауторова замисао, тј. које емоције жели да изазове код конзумента, однос између звука и слике може бити у функцији појачавања или ублажавања емоције. Што указује да се овај вишемедијски склоп, дели у два поља деловања, емпатијом и анемпатијом. Коришћењем емпатије, звук је у логичној конекцији, тј. у паралелно организованом односу са деловањем слике, и такво деловање појачава доживљај. Док коришћењем анемпатије ствара осећај цепања тј. музика је у „паралелном неорганизованом односу“ са оним што приказује слика, при чему ствара ефекат напетости и не одговара имагинарном.

Валтер Мурч, амерички дизајнер звука, монтажер, редитељ и теоретичар за разлику од Чиона тврди да ми не видимо и не чујемо филм или позоришну представу, ми је видимо/чујемо. Мишел Чيون у својој књизи „Аудо-визија“ уводи термин „додата вредност“. Овај термин означава изражајну и информативну вредност којом неки звук обогаћује дату слику, до те мере да нам се у тренутку гледања, или у нашем накнадом сећању, чини да та информација, или израз „природно“ проистичу из онога што видимо и да се већ садрже у самој слици. (M. Chion, op.cit.)

Што говори да су визуелна медијске линија и аудитивна медијска линија, ако су презентовани заједно, природан склоп за човека, који захваљујући развоју технологије, живи у свету мултиинтерактивности и вишемедијског израза.

Паралелно неорганизовани однос медијских линија је ретка појава у вишемедијској уметности.

4.2. Коцка као вишемедисјки израз

Да би коцку у овом пројекту приказали и дефинисали као вишемедисјки израз, прво је треба представити као уметнички медији. Што даље захтева да се направи пре свега разлика између медија и уметничког медија.

Медиј се као појам најчешће помиње у значењу масовних медија, и по теорији масовних комуникација одређује се као материјално средство које повезује појединце и групе, преносећи поруку. По томе у медије спадају говор, писмо, штампана реч, телевизија, радио, телефон, интернет.

Док медиј у уметности дефинишу врста чула и материјала у односу на простор, знак са деловањем и значењем, и врста технологије и технолошких поставки.

Медији се по врстама чула деле на звучни, визуелни, кинетички, тактилни и мирисни. Ако се узме у обзир врста материјала у односу на простор, тих чулних медија, онда долази до разазнавања, нпр. слике од скулптуре у визуелним медијима. Из тог разлога се не може ослањати само на чулна деловања без укључивања материјала у односу на простор у коме се налазе. У том случају да би се направила разлика између ликовног и текстуалног у визуелном, и музичког и говорног у оквиру звучног, морају се узети у обзир и врсте знакова. И на крају да би се уочила разлика између медија графике и компјутерске графике, вокалноинструменталне и електронске музике, мора се нагласити и утицај технологије и технолошких поставки. (Владан Радовановић, *“Синтум - синтеза уметности, синтезијска уметност, синтезијски ум”*, Књижевна реч, 1993.)

Оваквим дефинисањем уметничког медија, током рада на пројекту „Црни човек“, појавила су се занимљива решења која чак залазе у иновативне сегменте вишемедијске уметности и њене структуралне поделе на медије.

Сам концепт диктира медијску дебату у виду ставрања новог медија и његовог вишемедисјког израза.

Коцка као концептуални и физички стуб „Црног човека“, састављена од гвоздене конструкције опасане платном за пројектовање, сама је по себи, као савршено просторно геометријски тело, довољна да има свој задатак и функцију као самостални медиј. Ако је посматрамо као архитектонску просторну инсталацију она својом величином, обликом и

формом, испуњава све услове да опстане као самостални медиј. Њена функција може бити део самосталног уметничког израза, или примењена као део неке целине у виду сценографије, и тиме бити део неког вишемедијског склопа.

Али ако коцку саставимо од екрана који могу да емитују слику (у овом случају пројектори бацају слику на платна), онда она искаче из своје форме физичке инсталације. Она овим поступком добија вишемедијски форму, која у себи садржи скуп више медија који визуелним, просторним, естетским и знаковним деловањем дижу „коцку“ на засебан ниво постојања, и где сама „коцка“ постаје вишемедијски објекат. Ирелевантно је у овом тренутку говорити о томе шта се емитује на тим екранима, или у ком је простору смештена коцка као инсталација, тј. који се уметнички приступ користи кроз овај новонастали медији. Дијапазон могућности је толико широк да је немогуће и непотребно набрајати и улазити у све његове уметничке могућности. За реализацију такве анализе и њеног теоретског дефинисања, потребно је доста времена и истарживања на самој „коцки“.

Пошто је коцка шупља, она представља у физичком смислу простор који је ограничен зидовима. Сам простор даје могућност коришћења за разне видове позоришне продукције, извођачке уметности и просторног деловања унутар затвореног простора. Ако су унутрашњи зидови од екрана, онда се поново као и за екстеријер, отвара пандорина кутија могућности у вишемедијском изразу. Улажењем у коцку, гледалац улази у медиј где интеракција природно намеће симбиозу човека и коцке.

Спајањем њеног спољашњег деловања и њене интерактивне унутрашњости, добија се не само вишемедијска целина која је сачињена од самих медија (коцка-архитектура, дигитална уметност, ликовна уметност, музичка уметност, извођачка уметност...), већ и концептуални вишедимензионални израз у вишемедијском изразу.

Главна медијска линија којом коцка као вишемедијски објекат располаже, сем њене визуелне физичке пространости, јесте дигитална уметност.

4.3. Дигитална уметност као вишемедијски израз садашњице

Дигитална уметност је термин који покрива различите врсте уметничких радова где се примењују дигиталне технологије. Дигитална технологија има све већи утицај не само на креирање нових уметничких форми, већ даје нови живот постојећим, па тако и отвара потпуно нови медијски простор за реализацију уметничког дела. Нове технологије нису само створиле нове медије за уметничко стваралаштво већ су значајно утицале на природну еволуцију класичних уметничких форми. Ова тврдња посебно се односи на дигиталну уметност која не само да ствара могућности за потпуно нове формате већ има изузетан креативни утицај на готово све постојеће уметности али и на комбиновање различитих уметничких форми.

Чак и велики број класичних уметника као што су сликари, вајари, дизајнери, музичари користе рачунар као основно или помоћно средство у свом процесу стварања. Тако да их можемо сматрати и дигиталним уметницима иако они често не желе да представе своја дела као продукт дигиталне уметности. Са друге стране уметници који теже да могућности дигиталне технологије искористе до крајњих граница у реализацији свог уметничког израза, јасно наглашавају тренд, који је присутан још од Жакаровог раздобља¹⁹, да се технологија и уметност развијају паралелно у синтези која је потпуно природна и неминовна.

Иако смо свесни опште присутности дигиталне технологије, не само као средства за бржи пренос информације већ и њеног неоспорног утицаја на еволутивни развој уметности, поставља се питање како дефинисати дигиталну уметност. Њена интердисциплинарност, која не мора увек бити присутна, не дозвољава да се дефиниција дигиталне уметности једноставно постави. Може се рећи да дигиталну уметност представља свако уметничко дело у чијој реализацији се користи дигитална технологија али тиме се не види у потпуности колики она утицај има на уметност и културу уопште. Дефиниција која се налази на сајту Музеја дигиталне уметности у Остину можда на најсвеобухватнији и најбоље структуриран начин илуструје присуство дигиталне

¹⁹ Жозеф Мари Жакар 1801. године патентирао је разбој за производњу тканине који се може сматрати првом програмираном машином.

технологије у сфери уметности. Амода дефинише дигиталну уметност као уметност која користи дигиталну технологију у било којој од три начина: као производ, као процес, или као предмет²⁰.

Управо дело *Црни човек* у потпуности припада дигиталној уметности, што потврђује и сама дефиниција и као продукт и као процес. Дело је очигледно креирано употребом дигиталне технологије, различитим поступцима генерисања покретне слике и звука, што потврђује и сам процес. Као продукт, оно има своју дигиталну репрезентацију на четири дигитална дисплеја која контролише посебно развијен софтвер.

Овде је интеракција веома битна, интерактивност у делима дигиталне уметности углавном подразумева интеракцију посматрача са медијем или пак са више њих. Такође, и процес дигитализације покрета у коме се користи дигитална камера и хардверско-софтверска подршка јасно одређује контекст интерактивног мултимедијалног производа дигиталне уметности. Управо укључивањем интеракције у поступак реализације или процес перцепције уметничког дела отварају се потпуно нове могућности.

Па тако у овом раду интерактивност се јавља на нивоу медија, између глумца и дигиталног дисплеја (коцка), као и између слике и звука, глумца и публике, публике и дисплеја. Интерактивност у поступку реализација дела подразумева чвршћу везу између различитих медија, звук утиче на слику, аналогно условљава дигитално, слика на глумца и публику, у суштини то је један микс медија који узајамно утичу и делују једни на друге.

Познати примери интерактивности у процесу реализације дела датирају са почетка 20. века. Аутор анимираног филма “Gertie the Dinosaur”, Винзор МекКеј²¹ још 1914. године симулирао је интеракцију глумца и анимираног филма. Овде нема праве интеракције јер је анимирани филм тако измонтажран да оставља довољно времена глумцу да изговори текст али посматрач то не перципира као симулацију већ као потпуну интеракцију.

²⁰ Austin Museum of Digital Art - <http://www.amoda.org/about/>, 03.06.2015.

²¹ „Gertie the Dinosaur“ је анимирани кратки филм америчког карикатуристе и аниматора Винзора МекКеја из 1914. МекКеј први употребљава снимак пред публиком као интерактивни део његовог водвиљ акта;

4.4. Утицај Кјубриковог „монолита“ на стварање инсталације

„Кјубрикова коцка в.1“

Кјубрик је отворено рекао да је створио филм „2001: A Space Odyssey“, са тенденцијом да свесно прескочи рационалну комуникацију са публиком и да директно утоне у њену подсвест²². Инсталација “Кјубрикова коцка в.1” представља омаж тој идеји.

Зашто је монолит у филму у облику квадрата? На земљи људи живе по законима Еуклидове геометрије, док ван наше планете владају не-Еукилдови закони или сферна геометрија. Два потпуно различита сета закона који једни друге руше све основе математике и логике. Људска перцепција не може да прихвати ни један други скуп закона већ онај по коме живимо. Да ли је човечанство полазећи од услова које имамо на земљи, поставило погрешна питања универзуму (природи у целини)? Као што постоји мишљење да су основи физике и математике, који трагају за постојањем честице, погрешно постављени, тако постоји и научно веровање да закони по којима ми живимо овде на земљи нису једини. Кјубрик је очигледно поставио себи таква питања и размотрио однос наше перцепције и стварности која нас “окружује”. Из тог разлога ставља монолит као извор разума и интелигенције, који је дошао из дубоког свемира, у облику квадрата. Ако је у свемиру све у виду лоптасте форме онда је “логично” да ће један правоугаони геометриски облик представљати нешто узвишено и другачије. Држећи се овог резона Кјубрик цео филм разлаже управо на две супротне геометрије, преко којих покушава да продре до наше подсвести. Ако погледамо филм из визуелног, фотографског угла, увидећемо да је већи део филма представљен у сферним и кривим формама. Стављањем правоугаоног геометријског тела у такво окружење, постиже се јасан визуелни контраст који сам по себи истиче још већу важност самог монолита и његове сврхе у филму. Ако пођемо од тачке гледишта из приче, да соба (која је постављена по законима на Земљи), у трећем делу филма, у којој се један живот завршава и ствара нови, заправо представља унутрашњост самог монолита, онда можемо слободно рећи да се тим чином, из свакога

²² 2001: A SPACE ODYSSEY Meaning of the Monolith Revealed PART 1 by Rob Ager, https://www.youtube.com/watch?v=MSofs_xrj4c, 05.06.2015.

угла, оправдава Кјубриково коришћење правоугаоног геометријског тела као монолита. Поред тога како монолит визуелно делује на гледаоце, Кјубрик је направио мисаону замку тиме што је монолиту дао димензије биоскопског филмског платна. У том смислу ако филмско платно представља монолит, а монолит у филму је представљен као звездана стаза еволуције, онда је филмско платно иста она звездана капија кроз коју Дејв Боумен²³ пролази на крају филма. Што би значило да ми гледајући преко два сата овај филм, путујемо у сопствену будућност, тј. подсвест. Кјубрикова игра са монолитом је директно утицала на стварање инсталације „Кјубрикова коцка в.1“, што у геометријском, што у концептуалном, дименизиалном смислу.

Специфично у филму је да се исти део музике Лигетијевог “Requiem” појављује сваки пут кад се направи еволуциони корак у филму. Чујемо ову музику када се мајмуни први пут сретну са монолитом у првом делу филма „Dawn of the man“, када се астронаути сусрећу у кратеру на Месецу са другим монолитом и када астронаут Дејв Боумен, наилази на трећи монолит путујући око Јупитера. Постоји озбиљна тврдња да је музика коју чујемо певајући глас самог монолита. Он пева једино кад помаже свом домаћину да евоулира. Значи сваки пут када се монолит појави на екрану и када чујемо музику ми у ствари присуствујемо еволуцијом скоку и настанку нове ере, како је то приказано у филму. Ако се сетимо нумере „Атмосфере“ и црног екрана, са самог почетка филма, у кој нас Кјубрик тако смело приморава да гледамо скоро пуна три минута, увидећемо да не гледамо у црни екран већ у видео инсталацију, која представља сам монолит. Ова видео инсталација нам убацује семе нове свести, у нади да ће се можда примити код некога од нас, и тиме отворити капију подсвести и поћи на филмску одисеју, чинећи мали „еволуциони“ скок (у Кјубриковом духовитом смислу).

У филму сваки пут када је у кадру монолит у пратњи Лигетијеве музичке композиције „Requiem“, ми у ствари присуствујемо еволуцијом скоку у људском развоју. Код инсталације, Кјубрикова коцка в.1, супротно је томе. Све време док чујемо звукове и видимо коцку, ми смо у позицији припреме за тај “еволуциони скок“. Док

²³ Дејв Боумен је главни лик филма „2001: A Space Odyssey“, Стенлија Кјубрика

шетамо око коцке ми се уствари припремамо за улазак у несвесно, као што нас Кјубрик припрема за гледање филма тако што нам прво приказује засебну видео инсталацију.

Поред звукова и визуелног исијавања боја на коцки, пред крај инсталације, на екранима-страницама коцке, појављује се снимак фетуса у мајчиној утроби. Снимак фетуса траје тридест секунди и након њега појављује се натпис на вратима коцке EXIT. Кјубрик на крају филма приказује фетус ÜBERMENSCH-a²⁴, као новонастали највиши облика еволуционог развоја човека, док у инсталацији фетус представља почетак животног циклуса, који у том облику представља чистоту и невиност живог бића, и чије ће се даље формирање у зависности од средине, а касније и од његових личних поступака у животу, одредити какав ће крај имати. EXIT на вратима, поред тога што представља концептуалну игру тиме што наговештава улазак у коцку, он у инсталацији везано за приказ фетуса представља и излаз, тј. порођај. Са једне стране крај једног развојног дела новонасталог живота, и крај саме инсталације, док са друге стране наглашава почетак тог истог живота и почетак перформанса „Стварање Црног човека“. У перформансу на бочним странама коцке у делу приказивања приче о девојци, приказује се снимак порођаја који траје исто као и приказ фетуса на екранима ван коцке, и представља везу једину везу са инсталацијом „Кјубрикова коцка в.1“.

4.5. Јесењин као поетска полазна тачка

Дугогодишњи рад и размишљање на тему Јесењиновог „Црног човека“, навео је да се вишемедијски пројекат „Црни човек“ претворити у аутобиографски израз и тиме одступи од презентовања саме поеме „Црни човек“.

Читањем и анализирањем поеме лако се пада под њен утицај, јер “Црни човек” - јесте једно од најзагонетнијих и најтеже разумљивих дела Јесењина. Поема се може посматрати из различитих тачака и углова, и може јој се исто тако прилазити са тешком критиком приказа тежине и суровости човека, или доживљавати је као приказ крхкости људске душе.

²⁴ Übermensch или надчовек, како га је називао Ниче, је човек који је успео да се отргне религији и земаљским законима, правћи нову врсту човечанства. Занимљиво да су нацисти током Другог светског рата имали идеју, да створе Уберменсх-а. Наравно то нема никакве везе са Ничевом филозофијом, сем у погледу термина.

Поема је први пут објављена у часопису „Нови мир“, у јануару 1926. године, убрзо после Јесењинове смрти. Јесењин је дуго времена провео радећи на поеми и постајало је више верзија. Верзија поеме коју је Јесењин рецитовао својим пријатељима била је много таргичнија и тежа од коначне верзије коју данас познајемо²⁵.

„Човек суочен са злом у драматичном тренутку пред огледалом и у њему, врхунац је Јесењинове песничке уметности. Поема „Црни човек“ је страшна као израз Јесењинове личне драме и још страшнија као симболично овоплоћење човекове титанске борбе против себе као свог сопственог непријатеља“. (Љ. Вукадиновић, *op. cit.*)

Чврсти ритам дактила (врста стиха) појачавају мрачне интонације монолога црног човека, а узнемирени хор потпомаже исказивању дијалогске форме мисли и приповедања. Метафора разбијеног огледала чита се као алегорија промашеног живота. Ту је изражена и поражавајућа туга за одлазећом младошћу, и схватање своје непотребности и осећај подлости живота.

Ипак, тај “прерани умор” бива савладан: у финалу поеме ноћ бива замењена јутром – спасавајућим добом отрежњења од кошмара таме. Ноћни разговор с “гостом страшна соја” помаже песнику да проникне у дубину душе и да уз велики бол стресе са ње тамне слојеве. Можда ће, нада се лирски јунак, то довести до очишћења.

“Свако уметничко дело изражава неку идеју”(Хуго Клајн, *“Основни проблеми режије”* – Београд: Универзитет уметности, 1979.)

Идеја је управо та разлика између уметности и реалног живота. Тако да је први задатак био налажење основне идеје дела, при чему је јако пажљиво одвојено и направљена разлика између тога шта је тема, а шта основна идеја.

²⁵ „Као да сада гледам: на средини собе сто. Седели смо за столом. Јесењин је стајао и читао своју последњу поему – “Црни човек”. Увек је дивно читао своје песме, али је тога пута било страшно. Читао је тако као да никога од нас није било и као да се црни човек налази овде, у соби. Видела сам да му је тешко, лоше, да је усамљен. Схватила сам да сам крива и ја и многи цењени и вољени његови. Нико од нас није му помогао у правом тренутку“. - Августа Миклашевска (Љуба Вукадиновић, *„Трагом Јесењина“*, Paperback, 1997.)

Пошто је тема предмет о коме се говори у делу, а основна идеја ауторова мисао коју својим делом о том предмету жели да искаже, онда је тема овог дела грижа савест која прогони свог носиоца, а основна идеја, грижа савест (*тема*) стављена у контекст друштва у којем „морал“ постоји само као унапред дефинисана ствар у функцији политичког апарата за управљање, у систему који директно уништава индивидуалност.

Са становишта политике и идеологије, у поеми је скупљено све што је у то време означавано као декаденцију и туђе совјетском друштву. Она је чак обележена као опасна за млади нараштај. Тиме што су банлизovali, тј. заменили *тему основном идејом* поеме, пришивајући јој декаденцију, индивидуализам (а тада се славио колективизам), пијанство, клонуће душе, неверицу у живот, друштво и систем само су још чвршће истицали Јесењинову снажну поруку.

„Поема је толико субјективна и јавно патологична да је „из тога материјала“ било тешко добити значајније уметничко дело. То је агонија не само песника него и човека“. писао је П. Медведев. (Љ. Вукадиновић, op.cit.)

Врло брзо уз „Црног човека“ је почела да се помиње реч лудило, што је навело Јесењинове пријатеље да објасне јавности појам двојника у уметничком стварању. Настојали су да докажу да „Црни човек“ није Јесењиново бунцање или халуцинација, како се писало и тумачило, већ прототип црног човека који постоји у делима великих писаца, Пушкиновог „Моцарта и Салијерија“, Шекспира, Едгарда Алана По, Чехова, Гогоља. Оваквим исказима трудили су се да скрену пажњу са директног повезивања црног човека са самим Јесењином, што је све време био наменски задатак да се једно такво дело које заступа супротности систему и његовој идеологији, убије оптужбом да је сам уметник луд и да се тиме уништи сваки уметнички дојам који излази из ње.

А. Воронски је писао *„Песник је болестан, он је у гробу!“*, мислећи на Јесењинове последње песме, означивши их као материјал за психијатра и клинику. (Љ. Вукадиновић, op.cit.)

Међу пријатељима се нашао и Максим Горки, који пише белгијском књижевнику Францу Еленсу 1926.године: *„Кад бисте ви знали, драги мој, какве је чудесне, искрене и*

дирљиве песме написао пред смрт, како је величанствена његова поема „Црни човек“ која се управо појавила из штампе. Ми смо изгубили великог руског песника“ (Љ. Вукадиновић, *op.cit.*). Озбиљном и проницљивом анализом „Црног човека“ Горки је уочио високе уметничке и филозофске одлике поеме, што и данашња руска књижевна критика узима као највеће вредности овог Јесењиновог ремек-дела. У Јесењиновој драми Горки је видео дубоко поучну социјалну драму.

Тема болесне душе, раздвојене личности – традиционална је за руску класичну литературу. Почевши са Пушкиновим „Каменим гостом“, она је остварена и у “Двојнику” Достоевског и у “Црном монаху” Чехова. Али ни једно од дела, у којима се сусреће такав поступак, не носи са собом тако тежак терет усамљености, као Јесењинов “Црни човек”. Трагизам осећања лирског јунака налази се у схватању сопствене судбине: све што је боље и светлије остало је у прошлости, будућност се чини застрашујућом и мрачно безнадежном.

Читајњем поеме нехотице се поставља питање: је ли црни човек – смртни непријатељ поете или део оне силе, која вечно жели зло, а вечно чини добро. “Двобој” са црним човеком, ма каква да је његова природа, послужио је за својеврсно духовно преиспитивање, поставши повод за безпоштедну самоанализу.

Кад модерни критичари сматрају да демистификују књижевност, у суштини тада књижевност њих демистификује. Међутим, пошто се то нужно догађа у облику кризе, они су слепи за оно што се одиграва у њима самима. У тренутку када тврде да су се ослободили књижевности, књижевност је свуда око њих; оно што они називају антропологијом, лингвистиком, психоанализом, није ништа друго него књижевност која се поново појављује као глава хидре, управо тамо где се веровало да је савладана. (Пауел де Ман „Проблеми модерне критике.“ Београд: Нолит, 1975.)

У покушају да се демистификује Јесењинов „Црни човек“, настао је сценарио за филм као визуелни приказ поеме. Временом тај сценарио је прерастао у вишемедијски перформанс који је поставио своје засебне потске оквире без потраге за Јесењиновим Црним човеком.

4.6. Фантазија у перформансу „Стварање Црног човека“

Фантазија, као што је и сам Лакан²⁶ одређује, у овом вишемедијском делу је само откриће оног што човек, тј. главни јунак утврђује у несвесном. У овом делу приказана је константна борба несвесног и свесног, игра разума и савести. Користећи метафору разбијеног огледала (глумац се појављује на сва четири платна са осмехом на лицу) приказује се, са једне стране освешћење јунака који схвата да је заправо имао монолог сам са собом, тј. са својим несвесним, односно са својом савешћу, а опет са друге стране приказује се да живот треба прихватити као тежак али уједно и леп.

У Лакановој теорији језика²⁷ претпоставља се да је језик предуслов постанка свести о себи као засебном ентитету, односно да је знање света, других и себе тј. селфа, детерминисано језиком. Да је писмо и његово означитељско дејство, онај материјални ослонац који конкретна беседа или дискурс, позајмљује од језика. Значи писмо као значењско, са својим означитељским дејством, јесте тај материјални ослонац који дискурс позајмљује од језика. Лакан сматра да текст не може имати недвосмислено значење, а да аналитичар мора непосредно да се бави несвесним, што значи да мора да практикује језик несвесног.

Овај пројекат суштински испитује и бави се нашим несвесним, и тиме утиче и покреће самоанализу у посматрачу, тј. учеснику перформанса. Па тако, ово размишљање се може пренети и на све врсте уметности, и на свеукупну област људског живота.

Лаканов став је да се човек и као субјекат и као друштвено биће, конституише тек кроз језик. Не постоји раздвојеност између селфа и друштва, и да се самим тим и његов став заснива на једном специфичном споју феноменологије, истицања свог слободног селфа, тј. субјекта, и структурализма, који наглашава језички детерминизам и омогућава бављењем системима интерпретације. Лакан је користио структурализам али никад није

²⁶ Жак Лакан „Žak Lakan i izazov psihoanalize“, Centar za kvir studije, Beograd, 2011.

²⁷ Žak Lakan, „Funkcija i polje govora i jezika u psihoanalizi, u: Spisi“, Prosveta, Beograd, 1983.

одбацио субјекат, као што се дешава у структурализму. Он се залаже за психоанализу као метод интерпретације, што онда психоанализу на неки начин повезује са наставком херменеутичке традиције и указује да је задатак друштвених наука да разумеју, а не да објасне. Исто тако, важно је истаћи да Лаканова теорија почива на једном непомирљивом антибиологистичком закону, мишљењу да личност није само ум већ целокупно биће са својом личном причом, тј. да органицизам не може да објасни лудило, јер је лудило дискурс, напад на комуникацију коју треба разумети и интерпретирати.

По Лакановим стадијумима: артикулације селфа, односно ЈА, и та прва артикулација ЈА одиграва се у стадијуму огледала²⁸. Стадијум огледала је када се ЈА седиментује у првобитном облику, пре него што се седиментизује у тој дијалектици поистовећивања са другим и пре него што му језик путем универзалија не успостави његову функцију субјекта. То самоспознавање у огледалу се дешава негде између шест и осамнаест месеци живота. Пресимболички стадијум у коме је беба стопљена са остатком света и у коме се из перспективе бебе одраза у огледалу испрва стапа са одразом одрасле особе која држи ту бебу, а затим се конституише као слика и схвата да одраз није стварно биће и на крају предочава да је његова сопствена слика различита од њега као другог. Овај Лаканов стадијум је видљив у самој поеми, када лирски јунак схвата да је заправо сам, да комуницира са собом и својом подсвешћу тј. са својом савешћу. Јесењин, управо користи појам огледала што можемо видети у стиховима:

„Умро је месец.

Свитање у окну дрема.

Ах, ти, ноћи!

Шта испреде, као ала?

Под цилиндром сам.

²⁸ Richard Webster, *The cult of Lacan, Freud, Lacan and the mirror stage*,

<http://www.richardwebster.net/thecultoflancan.html>, 09.06.2015.

Никога са мнош нема.

Сам сам... и парчад огледала...“²⁹

4.7. Трансформативни Перформанс “Црни човек”

Прелажењем из из једног уметничког израза у други, у оквиру једног уметничког дела, и проблематика која се ствара током те трансформације, је суштинска основа сваког вишемедијског дела. Овај пројекат је, поред разних медијских линија које се преплићу и спајају у целину, сачињен и из две различите концептуалне целине (инсталација и перформанс). Чин прелажења једне целине у другу, ово дело ставља у оквире трансформативног перформанса.

Перформанс “Црни човек”, говорећи језиком чувеног канадског редитеља Роберта Лапажа (видети А. Дунђеровић, *The theatricality of Robert Lapage*, McGill – Queen’s University Press, 2007), натопљен је театраским трансформацијама, које су у срцу ритуала везаних за предпозоришни вид експресије. Уз низ поетских ритуала, датих кроз просторну инсталацију и видео материјал, гледаоци су сведоци преласка из једног стања свести главнога јунака у друго.

Mise en scene у перформансу „Црни човек“ показује како представа може бити неконцентрисан и нестабилан процес, који негира било који систем или метод рада или контроле (А. Дунђеровић, *op.cit.*). Што се у потпуности уклапа у општу дефиницију дизајнирања перформанса, кроз процес колективне креативности која ослобађа потенцијал појединаца и група, омогућујући им да створе своју сопствену причу у оквиру перформанса. И то, никако унапред задату причу, већ пре откривену током стварања и перцепције перформанса (*loc. cit.*).

²⁹ Сергеј Јесењин, „Црни човек“

У тренутку отварања коцке, учесници, не знајући да се унутар коцке било шта дешава, групно постају део перформанса, где својим поступцима креирају и диктирају темпо његовог извођења. При уласку у коцку учесници су сви ушли као један, без оклевања, док на крају перформанса, кад је требало да напусте коцку, група се разбија, где неки од учесника одлучују да остану а неки да је напусте истог тренутка када су се врата поново отворила. Тиме што су неки остали у коцки а неки је напустили, перформанс добија сасвим нови ток који дозвољава да га учесници креирају.

Као што је то заступала Алисон Оди („*Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*“, Routledge, 2013.) : улога писца комада замењена је колективном креацијом (у случају „Црног човека“, пре свега еклектичком). (наведено према А. Дунђеровић, *op.cit.*). То је очигледна алтернатива литерарном театру, базираном на тексту, алтернатива која омогућава коришћење интуиције, спонтаности и акумулацију идеја. Или како је то Лапаж формулисао „политика ума је замењена политиком тела“ (цитирано према А. Дунђеровић, *op.cit.*).

Но, „Црни човек“, који је базиран на тексту поеме Сергеја Јесењина, који се чује на почетку перформанса, на оригиналном (руском) језику у позадини догађања на сцени, показује да, исто као и код Лапажа, влада и вештином интерпретације текста у представи, сматрајући га једним од аспеката креативног процеса у стварању перформанса.

Пре саме реализације перформанса, направљена је видео инсталација³⁰ као тест, за уклопање текста поеме у сам перформансу. Видо инсталација је састављена од визуелног приказа младог ћелавог човека по коме се просипа црна течност, где текст поеме константно пролази са обе стране његове главе. Звучна линија је рецитовање поеме паралелно са исписаним текстом. Поетичност и емоције које су проистекле из те вишемедисјке инсталације, су потврдиле да интерпретација текста јесте, у овом случају важан аспект креативног процеса у стварању вишемедисјког перформанса „Црни човек“, без кога ово дело не би имало своју комплетност.

³⁰ Видео инсталација под називом „Црни човек в.1“, је изведена у оквиру манифестације „Калемгдански културни кругови“ у Павиљону Цвјете Зузорић.

Баш, као и у ширем контексту Лапажовог рада, у „Црном човеку“ се јављају референце на подсвест, и то не само на Фројдовску, већ, као ехо модерне театарске праксе, на Јунговске теорије креативности и несвесног, јер „уметник, кроз несвесну активацију архетипских слика“, разрађује и обликује одређену представу уносећи је у своје дело (loc.cit.).

У складу са тиме, лежај и поклопац из кога излази глумас на средини сцене и у који се на крају враћа, представља референцу на примордиална искуства, која конфронтирају силе смрти и поновног рођења. При том се перформанс ослања на глумчеву личност, интуицију и спонтаност. Видимо концентрацију на случајну, несвесну креативност у контексту колаборационог театра („Devising Theatre“, видети А. Дунђеровић, op.cit.). Појављују се кругови значења који обухватају разне аспекте представе налик на рад Ане Халприн, RSPV³¹ кругови (loc.cit.), насупрот линеарној форми приказа материјала, понављају се главни мотиви уз додаток варијација, као у музичкој композицији.

Било која дискусија о Лапажовом позоришном изразу мора имати укључено коришћење мултимедије уживо у позорштуру. За Анди Лавендер „Лапаж је пионир миксмедиског перформанса, посебно укључујући видео и фото пројекције у својим представама“. „Црни човек“ је заснован на овим принципима коришћења нове технологије и живог извођача, чинећи симбиозу која представља засебан израз у живом извођењу. У „Црном човеку“ међусобно допуњивање између технолошких медија, који сами носе свој уметнички задатак и функцију, и живог извођења глумца, као медија, улази се у домен Лапажовог *mise en scene* који он креира између различитих медија – од фотографија и луткарства до дигиталног видеа и робота. Разлог томе је што театарност истражује

³¹ RSPV циклус је систем креативне методологије за сарадњу. Развили су га Анна ХАЛПРИН, њен супруг Лоренс Халприн и архитекта Џим Бернс. Ову методологију Халприн је представила 1969. у књизи RSPV циклуса: креативне процесе у људском окружењу (ХАЛПРИН 1970).

Име се састоји од њене четири компоненте:

Средства: Све што може да се користи у процесу, укључујући време, физичке материјале, друге људе, идеје, ограничења и сл.

Скор: Упутство за рад. Ово се може идентификовати дуж градијентске скале од отвореног или затвореног резултата.

Вредност: Процес динамички као одговор на рад заснован на вредностима.

Перформанс: Подешавање рад у покрету.

мултимедије и нову технологију као још већи креативни стимуланс. Лапаж у својим представама, визуелним и звучним записима омогућује живој акцији да интервенише и, у симбиози, повеже хуманост и машине. У „Црном човеку“ глумац је све време у кореспонденцији са звучним и видео записима, где његово живо извођење креира њихов однос.

За Лапажа, позориште комуницира кроз више различитих уметничких форми.

Према Лапажу (А. Dunderović, op.cit.), нове технологије које се користе у вишемедијским пројектима као што је „Црни човек“, морају бити употребљене као креативни стимуланс. *Mise en scène* „Црног човека“ смештен је између различитих медија. При том су коришћени *медијски екрани* из Кјубрикове коцке. Како Dixon (према А. Dunderović, op.cit.) каже „Медијски екрани омогућавају вишеслојне тачке гледишта на исту појаву, варијацијом углова гледања камере“. Но, читајући Лапажа ми потврђујемо своје непосредно искуство да је транспозиција идеја између разних медија има своје проблеме и да је процес „преласка“ тежак, нарочито између језика филма и театра. Јер, примећује Лапаж (loc.cit.), „кад радите с филмом, ви радите са другом врстом поетског система, који се заснива на реалности, те је филм интересантан кад је хиперреалистичан – кад радите реалистичан филм, ви морате да идете иза тог реализма... ту се управо ради о крупном плану. Театар, напротив, сав је у гурању даље од себе, у приказивању ансамбла, јер су људи (у публици) далеко од објекта и дејства. Ради се о посматрању ствари на даљину. Биоскоп је сав у гро плановима.“

„Црни човек“ би могао бити посматран као комбинација живе и снимљене сликовности (А. Dunderović, op.cit.), тј. заједно са Лапажовим поступком његов колаж те две сликовности (живе и снимљене) могао би бити назван *techno en scène*. Наиме (loc.cit.), *techno en scène* је хибридна театралност, која комбинује живи перформанс са филмском сликовношћу, видео и слајд пројекцијама и учитавање дигиталних технологија и радова уметника разних дисциплина.

4.8. „Црни човек“ и учешће публике у позоришту

„Постоји само неколико ствари у позоришту које су више презрене од учешћа публике у представи“ (Gareth White, *Audience Participation in Theatre*, PALGRAVE MACMILLAN, 2013). Могућност учешћа публике у представи плаши људе, али је, често неизбежна у савременом театру. У перформансу „Црни човек“, већ својим прилажењем Кјубриковој коцки, па потом улажењем у њу, публика је укључена у представу, те јој непосредан контакт с глумцем који лежи на столу у средини коцке и узвраћа јој погледи, већ изгледа као природна ствар. То је одговор на питање: „Шта чини учешће публике узбудљивим за једну публику, а застрашујућом за неку другу“? (Gareth White, *op.cit.*)

Катвинклов приступ (*loc.cit.*) би могао да се упореди са перформансом „Црни човек“ због његове употребе авангардног плеса (у перформансу то је „мелодијски третман“ варијација на одређену тему), искустава пантомиме, све до психолошке драме. То омогућава рад који бележи учешће публике, не чинећи га главним предметом представе.

На то се природно надовезује приступ заснован и исказан преко субјективности (G. White, *op.cit.*), која је способна да доспе до самосвести, преузимајући одговорност за себе и за неке своје акције (Кавел, 2006, цитиран према G. White, *loc.cit.*) „Бесан сам, разјарен и лети палица моја право у њушку, да му нос размрска...“³². Јер тако гледалац из низа ликова понуђених у току перформанса бира свој главни лик, постајући коаутор представе (*loc.cit.*), не знајући то.

„Неко дејство постављено на позоришну сцену прилично је неприродно, очигледна илузија; јер за разлику од свакодневног живота, ништа стварно или реално не може се десити приказаним ликовима – мада на другом нивоу, наравно, нешто реално и стварно може се десити репутацији извођача ако су професионалци“ (Goffman 1969., *navedeno prema G. White, op.cit.*).

³² Сергеј Јесењин, „Црни човек“

„Црни човек“ је подложен горе наведеним конвенцијама, више него већина других позоришних радова, јер је илузија умногостручена тиме што се ради о вишемедијском делу. Но, како у театру који укључује публику има увек делова који су окренути ка стандардном театру, већина публике „Црног човека“ остаје у потпуности несвесна свог учешћа у перформансу (loc.cit.). Ипак постоји један део публике који прихвата позив за учешће у перформансу и то радикално мења њихову перцепцију. Питање које се у том случају поставља јесте: Како изгледа бити публика, извођач и представа истовремено? Прихватање позива на учествовање подразумева прихватање измењене социјалне улоге, назовимо је улогом истовремено публика и извођач. Јер кад постанемо публика учесник, ми не престајемо да будемо чланови публике (G. White, op.cit.).

Према G. White, op.cit, то је двоструко тачно, јер ми долазимо на представу као неко ко нормално иде у позориште, те постајемо чланови публике, која ће „уживати“ – „конзумирати“, „примити“ догађај као такав. Институција позоришта изграђена је око члана публике и његовог уживања - усвајања, прихватања онога што се изводи, те било шта што се накнадно догоди почиње са том структуром. Осим тога, свако од нас ће оставити иза себе члана публике који је учесник у представи и осврнуће се уназад на искуство организовано нашим увлачењем у представу.

5. Методолошка разматрања

Уметничко истраживање за овај пројекат је почело 2006. године када је по мотивима Јесењинове поеме „Црни човек“, написан сценарио за краткометражни играни филм „Црни човек ф.1“.

2009. године, под утицајем вишемедијског пројекта „Сликаp“, на коме је рађено у то време, сценарио „Црни човек“ је прерађен у вишемедијски перформанс, тј. у форму театра мешаних медија. Током вишегодишњег студирања на интердисциплинарним студијама, плански су подношени пројекти који су били у функцији истраживања проблематике односа медијских уметности у форми вишемедијског дела. Кроз пројекте „Огледало“, „Соба“ и „Кјубрикова коцка“, испитивао се однос различитих медијских линија и перципијената у једном уметничком делу, и на крају су сва искуства преточена у завршни испит, уједно и докторску десертацију „Црни човек“.

Хронолошки ће бити образложено шта је то што се кроз наведене пројекте проучавало у доменима тероијских претпоставки и практичних искустава, која су директно утицала на стварање пројекта „Црни човек“.

5.1. „Црни човек“ као филмски сценарио

Сценарио за кратки играни филм „Црни човек ф.1“, који је настао 2006. године у подруму³³ ПМФ-а у Крагујевцу, први је иницијални корак у креирању и реализацији овог пројекта. На основу анализе поеме и истраживања о Јесењину и његовом кратком али бурно креативном животу, сценарио је написан као филмски приказ поеме „Црни човек“.

³³ Подрум-просторија од шест квадрата, укопана испод нивоа земље - мој први атеље, који је уједно требало да послужи и као локација за снимање поменутог филма.

Пошто је сценарио написан у функцији екранизације поеме, тиме су теме филма и поеме исте. Жанровски сценарио је писан у форми драме са наглашеним елементима хорора.

5.1.1. Сценарио за кратки играни филм „Црни човек ф.1“

1.Сцена ент/ноћ, Ходник подрума

Трештен пијан, младић се тетуром кроз ходник до своје подрумске собе. Тешким корацима улази у малу влажну просторију, у којој се поред старог болничког кревета налазе иструлели сто са полуфункционалном столицом за љуљање. Успева да се довуче до кревета и са видном гримасом се смешта у њега, лежући на ледја. Уз нагле, грчевите покрете главе бори се да дође до даха.

2. Сцена ент/ноћ, Соба

Из перспективе младића.

Поглед младића прелази преко целе собе у покушају да се фокусира на једну ствар која би га успавала и ослободила мучнине. Полако му се слика успорава, успева да задржи поглед на сваком предмету у соби. Преко пута њега, на зиду се налази напрсло огледало које рефлектује малу количину светлости право у младићево лице. Почиње да тоне у мрак, при чему му се пулс полако успорава.

Из полу сна који није трајао ни читавих 10 с буди га груб кркљав, али тих глас. Нагло отвара очи, гледа у плафон, и рад срца је све јачи.

3. Сцена ент/ноћ, Паркинг испред младићевог подрума

Из перспективе Црног човека. Црном човеку припада глас, који се знатно појачао

променом кадра. Ц. човек прилази белим вратима у подножју огромног дрвета, корачајући при том ситним, несигурним корацима.

-реплика је на Руском-

Црни човек:

„Пријатељу мој, пријатељу мој,
болестан сам много, много!
Сам не знам откуда дође сав тај бол.
Ваљда што ветар пишти над пустим пољима,
ветар изнемого,
ил сто ко он шуму у септембру,
пустоши и мозак-алкохол.“

Полако пролази кроз улазна врата и истим ходником којим је младић ишао долази до врата собе. Отварањем тих врата завршава се његова реплика.

4. Сцена ент/ноћ, Јесењинова соба

У тренутку уласка Ц. човека у собу, младић нагло помера поглед према вратима на којима стоји овај.

Из перспективе Ц. човека

Црни човек стоји на вратима и посматра младића како непомично лежи и гледа у правцу њега. Полако му прилази и седе на његов кревет. У седећем положају полако осматра собу и неприметно вади стару кожну књигу коју ставља на колена.

Кадар иде са стране и у првом плану хвата ноге и књигу Ц. човека, а у другом плану на јастуку главу младића која је окренута ка књици (и камери). Ц. човек ставља руку на књигу и изговара речи.

-реплика је на Руском-

Ц.човек: „МНОГО ЈЕ У КЊИЗИ МИСЛИ БЕЗ МАНА“

Изговарањем реплике кадар се мења и гледа се из перспективе младића. Младић узнемирен речима Ц. човека, исправља главу и гледа у плафон са истим напором дисања и убрзаним лупањем срца.

Промена кадра, из перспективе Ц. човека. Посматра младића који изгубљено гледа у плафон. Лаганим покретом главе поглед му прелази са младића, преко стола, до зида наспрам њих двојице.

5.Сцена ехт/дан, недефинисан простор и време

Из перспективе Ц. човека

Кадар креће од зида и наставља се пролазећи кроз њега у недефинисан простор и време. Ц. човек стоји непомично и гледа у слике своје давне и лепе прошлости, које се кружно крећу и стапају једна у другу. Слике које се крећу праве правилан кружни зид у којем је он центар.

Током посматрања пролазећих слика Ц. човек погледом издваја малог локнастог црвенокосог дечака који трчи кроз све пролазеће слике. У тренутку посматрања дечака долази до поклапања њихових погледа.

Из перспективе дечака.

Дечак настављ своје кружно кретање у склопу зида од слика и при том сагледава Ц. човека (који стоји у центру) са свих страна.

Направивши пун круг, кадар се мења и опет се гледа из перспективе Ц. човека.

Ц. човек мирно наставља да посматра пријатност боја и тематике слика.

ПОЗИТИВНУ, СНАЖНУ И ПРИЈАТНУ ВИЗУАЛНУ ЕМОЦИЈУ ИСТИМ
ИНТЕЗИТЕТОМ ПОДРЖАВА МУЗИКА ТОКОМ ТОГ ДЕШАВАЊА.

Међу бројним позитивним сликама које се смењују и пролазе на трен ће се појавити слика младићеве оронуте собе.

Сцена се завршава кад се на врхунцу визуелног и музичког набоја, лепог и сигурног осећања у даљини зачује зајдељиви и саркастичан смех младића. Први звук смеха помућује слику и деформише звук, а други још јачи смех све уништава и враћа кадар у реалност (на исти зид где је све почело).

6.Сцена ент/ноћ младићева соба

Из перспектива Ц. човека

Враћањем у реалност јаким трзајем (Ц.човек) и брзим погледом са зида прелази на младића. Гледајући га како се смешка баца се на њега и уноси му се у лице.

Из перспективе младића

Младић види само црну површину из које избијају модре, закрвављење, бесне очи Ц. човека.

Из перспективе Ц човека.

Ц. човек гледа у упалшене, болесне, сиве очи младића.

Из перспективе младића

Поново видимо застрашујући поглед Ц.човека, али сада знатно мутнији од суза у младићевим очима. Гледа га још 4-5 секунди и затвара очи уз благо јецање и убрзано

дисање. При затварању капака на очима мрак траје 4с док се још увек чује младићево јецање.

Полако и несигурно отвара очи и види само плафон изнад свог кревета. Брзо трепне још пар пута да би био сигуран да нема више крвавог погледа. Полако се смирује, дисање је у све нормалнијем ритму као и откуцаји срца.

Кад се већ примирио мислећи да је све то био сан, тргне га опет онај исти глас изговарајући:

Ц. човек:

“Пријатељу мој, пријатељу мој,
болестан сам много, много!
Сам не знам откуда додје сав тај бол.“

При првој речи Ц. човека младић опет пада у паничано стање. Полако и упалшено пребацује поглед са плафона у правцу долазећег гласа. Поглед стаје на силуети Ц. човека који се налази поред кревета љуљајући се на столици.

Промена кадра, из перспективе Ц. човека

Док изговара реплику Ц. човек посматра уснулог младића. Изговарањем задње речи (БОЛ) подиже поглед са младића на зид који се налази уз сам кревет овога.

7. Сцена ент/ноц недефинисан простор и време

Из перспективе Ц. човека

Кадар креће од зида код младићевог кревета и наставља се кроз њега у недефинисан простор и време. Кадра је јако мрачан и реалистичан.

Ц. човек се налази у истом кругу испуњеном сликама, али сликама његове мрачније и страшније прошлости. Круг мрачних слика се креће одређеним темпом око Ц. човека.

Пролажењем времена и градацијом слика темпо окретања се постепено убрзава. Целу сцену са тематиком и темпом кретања, тј. убрзавањем слика прати у истом духу и музика.

На средини сцене где се слике већ крећу неким средњом брзином, Ц. човек поново види истог дечака. Дечак је овај пут уплакан у мрачној огромној просторији. Слика младићеве собе се појављује два пута када је брзина кретања слика једва пратљива за људско око. Стање Ц. човека током ове сцене је прожето позмешаним осећањима. Страх га ломи до те границе да из њега избија очајни уздах који на крају прелази у бес.

Сцена са мрачном прошлошћу завршава се неконтролисаном брзином слика које праве светлу правилну линију кружнице. Линија на врхунцу брзине пуца и враћа Ц. човека у младићеву собу, пред зид одакле је и кренуо.

8. Сцена ент/зора Јесењинаова соба

Из перспективе Ц. човека.

Вративши се у реалност, бесан и разјарен, Ц. човек дрско посматра Јесењина који непомично гледа у плафон са видљивим сузама на лицу. Посматрајући га веома кратко, брзим покретом пребаци поглед на огледалце које лежи на столу поред кревета. У још увек истом психичком стању, он га једним одлучним и љутитим ударцем руке разбија. У тренутку ударца погледа Јесењина који од треска чврсто затвара очи и од страха се не помиче.

Настаје тишина. Јесењин још увек жмури док се Ц. човек ударцем смирује. Лагано са Јесењина Ц. човек пребацује поглед на разбијено огледало на столу. Споро узима највећи комад огледала и полако га привлачи ка себи. Ставља га испред свог лица и у одразу види младог, јаког и лепог Јесењина.

У тренутку појављивања Јесењиновог лица у огледалу, кадар се пребацује на Јесењина који нагло отвара очи.(из Јесењинове перспективе) Скаче из лежећег у седећи

положај и угледа преко пута на зиду огледало и свој лик. Види себе знојавог, старог, пропалог, пијаног и јадног.

Кадар се одвија у потпуној тишини. Већ је свануло и просторија је доста светлија.

Јесењинов поглед са огледала прелази преко целе собе, кратко се задржава на столици, столу и огледалцету које лежи цело. Поглед опет враћа на велико огледало и наставља да се посматра, поражен.

„У олуји, у бури,
кралк недаћа свих,

уз тешке губитке
и уз тугу клету
бити насмејан, природан тих-
највећа је уматност на свету.“

.....

Човека у тешком психичком и физичком стању прогони црна људска фигура, која му сваку ноћ изнова прича живот који је проживео. Ако то пребацимо у филмски језик, сценарио се бави тренутком појављивања те црне фигуре у подруму, у којем младић беспомоћно лежи, и приказом њиховог дијалога током једне ноћи.

Пројекат је стао оног тренутка када је дошао до проблематике извођења, тј. снимања.

Две године од настанка сценарија и његовог неславног завршетка, кренуо је рад на режирању и постављању позоришне представе „Сликаp“ у продукцији СКЦ-а Крагујевац. Сарадња са дигитални уметником проф. Љубом Бркићем, који је са дигиталним сегментом пројекта „Сликаp“ магистрирао на Универзитету ументости у Београду, на групи за дигиталну уметност, директно је утицала на проширење креативне перцепције и пребликовање филмског сценарија у вишемедијски перформанс „Црни човек“.

5.2. Вишемедијска представа “Сликар”

Вишемедијски пројекат „Сликар“ је реализована позоришна представа са интеракативним мултимедијалним сегментима, која се завршава изложбом реалних слика. Мултимедијални део се састоји из анимираних и аудио-визуелних сцена; снимљених и играних сцена које су монтиране поступком нелинеарне аудио-видео монтаже. Анимираних сцена су реализоване дигиталним поступком, и имале су задатак да симулирају рад сликара на реалним сликама. Пројекција дигиталне слике пројектована је на три платана, димензија 2x2 метра, која су у функцији сценографије распоређена по сцени.

„Сликар“ је рађен по тексту списатељице Беке Савић и замишљен је како класична позоришна представа (дуодрама) са крајње сведеном сценографијом у виду затегнутих сликарских платана. Током представе глумац би повремено сликао по платнима, тако да до краја представе платна буду осликана у минималистички, испуњена једноставним цртежима са унапред одређеним боејним површинама.

Представљање процеса стварања кроз животна дешавања која окружују уметника, (у овом случају његов однос са девојком) и приказ самог процеса сликања, основна је идеја ове представе.

Постојала је могућност да се до неког одређеног нивоа научи глумац да повуче одрђене потезе на платнима, али је исто тако постојала могућност да квалитет радова не буде задовољавајући. Иако глумац научи неке потезе четком то не значи да је сликар, нити да размишља као он, и тиме би вероватно уметнички ниво његове репродукције био јак низак и крајње непредвидив. Пошто је идеја представе процес стварања уметничког дела, онда је овакав концепт избачен из опције решавања. Тако је концепт приказивања стварања уметничког дела у ликовној уметности окренут дигиталној уметности. Дигиталном технологијом сликарско платно врло лако је замењено платном на која се пројектује дигитална слика. Анимацијом графичких елемената са потпуном контролом креативног стваралачког процеса и уметничким квалитетом завршног рада, симболично је представљен процес сликања, тј. стварања слике.



Слика бр. 19 Дигитални приказ завршног рада-слике

Поред дијалога који се изводи уживо, постоји и видео дијалог између глумаца. Снимљене сцене (видео дијалог) су пројектоване на бочним платнима. Тако да је комуникација која постоји између ликова приказана кроз два различита медија у функцији једног истог дела. Видео комуникација и комуникација уживо глумаца³⁴, која се разликује у самом медију, а самим тим и у њиховом временском аспекту, врши драмску функцију, тј. приказује паралелу унутршњег сукоба између ликова и њихове свакодневнице. Што значи да је мултимедијалност омогућила три паралелне приче у представи: процес стварања ликовног уметничког дела (*дигитална анимација*), унутршњи сукоб ликова (*видео дијалог*) и дневни, реални однос ликова (*уживо извођење глумаца*).



Слика бр. 20 Приказ видео дијалога

³⁴ Глумци који уживо изводе представу су исти глумци који се налазе на видео пројекцијама.



Слик бр. 21 Уживо извођење глумаца



Сликабр. 22 Процес дигиталног стварања слике

Захваљујући упознавању ових могућности миксовања медија, сценарио за филм „Црни човек ф.1“, трпи драстичне медијске промене. Са друге стране поетско размишљање о покушају и реализацији приказа процеса стварања уметничког дела, исто је тако утицало да се сама прича „Црног човека ф.1“, тј. приступ причи, трансформише у приказ стварања *црног човека* - антагонисту који мучи и прогони протагонисту у

сценарију за филм. У ново насталом сценарију протагониста је *црни човек*, што помера сам концепт у један сасвим супротан угао сагледавања.

Подрум се претвара у коцку од платана, у којој се налази сто са голим човеком на њему и људима који седе око њега. На платана се баца пројекција, која у виду анимације и видео форме, врши функцију антагонисте, медија који приказује различите симболичне визуелне приче разних сегмената једног човечијег живота.

Ово медијско и концептуално тумбање је довело до нових решења и могућности у виду комуникације и преноса информација, тј. саме приче дела.

5.3. Сценски перформанс „Огледало“

Код Кариба (*индијански народ пореклом са Малих Антила*) победа се над неким завршавала канибалистичким обредом, тако што би победник јео срце пораженог и тиме би преузимао његову храброст и душу. Поседовање нечије душе је поседовање самог човека, било то сујеверно гледање Индијанаца или савремено схватање данашњег човека кроз религију и филозофију. Ако погледамо уметност кроз историју, њено развијање током свих ових векова, њено испитивање споственог постојања и константног тражења оправданости у својим поступцима, видимо да се на крају све врти око човека и његове душе. Оптерћеност поседовања некога и нечега, уткана је у ген човечанства. Разлика је само у приступу како поседовати некога, све остало је исто.

Данас не једемо туђа срца да би некоме узели душу али зато правимо, измишљамо и деформишемо туђе животе, вероватно суровијим поступцима него наши преци.

Појавом *reality show* и експлоатацијом електронског информативног медија у корист ове приче, једноставно су отворена нова врата колективне манипулације и моралне деградације. Такав вид “забавно-информативног програма” приморава нас да постанемо део масе која себи даје право да осуђује, омаловажава и исмејава животе људи које никада

нису упознали. Кад човеку омогућиш да слободно може управљати са свим што пожели, он ту могућност оберучке присваја и самим тим она постаје саставни део његове личности. Таквим процесом се генерацијски деформишу међуљудски односи, при чему реч “међуљудски” почиње да губи своју конотацију.

Опита површиност друштва се огледа у томе што већ сви унапред све “знају”.

Ако уживаоце³⁵ те нестварне моћи поседовања, доведемо на перформанс “Огледало”, у којем ће свако од њих несвесно добити улогу и постати део радње, добијамо јако занимљив експеримент колико њих може издржати интерактивност самог перформанса а да то не схвате као лични напад.

Платно, које се налази испред публике, представља дигитално огледало пројицирањем слике публике. Снимањем камером публике како улазе строго један по један, и њихово седање до последњег на своје место, добија се снимак чијим пројекцијом слике на платну почиње перформанс.

Са обе страна платна дизањем светла појављују се и два глумца који седе у столицама.

Интерактивни скеч у форми дуо драме

Лик “Онај који зна” (у *осталом делу текста први*) и лик “Онај који не зна”(у *осталом делу текста други*) су дошли да би овај први научио овог другог како се проучавају туђи животи. Приказ скраћеног *школског часа* био би други део перформанса који је још директнији и провокативнији јер крећемо да користимо публику као реквизит у настави, чиме се интерактивност драстично повећава. У публици се налази један учесник преформанса који у тренутку када глумци директно крену да анализирају људе из публике, демонстративно устаје и одлази. Овим поступком донекле охрабрујемо гледаоце да ако се осећају непријатно могу отићи, а не седети ту јер је такав ред. Такав неочекивани пресек може још више да их узнемири јер им се директно отвара могућност одлучивања да ли треба трпети или не.

³⁵ Мисли се на људе уопшетно.

Драмски заплет је у томе што њих двојица никако не могу да се сложе око тога шта виде у тим људима (*публици*). Први демонстрира своју лажну моћ и њом хоће Другог да научи како се улази у тај зачарани круг. Други прилази томе из сасвим другог, логичног угла посматрања људи које први пут види, а да, при том, сам јако жели да буде део тог јединственог круга. Први има улогу учитеља а Други ученика. Такав однос још више појачава утисак погрешног у друштву где свако има право да нешто предаје и да некога нешто учи.

Дијалог између глумаца се завршава сукобом при ком Први у наступу беса казни и отера Другог са сцене. Видно узнемирен Први покушава да се смири тако што ће наставити да посматра публику. Издвојиће неку женску особу са којом ће почети да остварује неки вид једностране сексуалне комуникације. У тренутку када откопча шлиц да би “онанисао” на изопачену фанатазију везану за жену из публике, светла се гасе. Гашењем светла поново се пушта тупи звук и од 5 до 10с касније на платну иде исти онај снимак са почетка али само сада уназад (*тј., њихов одлазак!*).

Цео преформанс врши функцији подстицања осећаја који имате кад вас неко посматра и проучава. Текст који је написан за овај перформанс је намерно једноставне форме и израза, јер се тиме директно казује порука, која још директније изазива публику. Сексуална оперећеност друштва се свесно провлачи кроз цео текст.

После сваког извођења добија се снимак публике, на којем се могу видети комплетне њихове реакције (*све што је на платну у исто време се преко камере записује на рачунар*). На том снимку би се донекле могла видети успелост самог перформанса и добити одговори на питања: Колико њих је оптерећено тиме што све време може да види себе као у огледалу? Колико њих је узнемирено тиме што имају утисак да их остатак публике гледа? Шта ће се десити ако некога од њих увеличамо на платну или их глумци узму за пример у перформансу? И на крају колико њих ће уопште пропатити скеч и схватити поруку перформанса?!

Питање је да ли ћемо ми анализирањем реакције људи који су присуствовали извођењу једног вишемедијског дела, узимати у неком облику њихове душе, и да ли ћемо као “они који знају” то искористити и тиме показати сопствену надмоћ?!

Перформанс „Огледало“ је у функцији пројекта „Црног човека“, тиме што се бави анализом публике као учесника у перформансу, и утицаја друштва на њено деловање током извођења. У „Црном човеку“, човек го лежи везан за сто, а на 1,5м око њега седи 20 обучених људи, затворених у коцку. Интерактивност глумца на столу и публике неизбежна је због самог концепта.

Публика у „Црном човеку“ је у форми је сведока при извршењу казне осуђеном. Током људске историје јавне егзикуције су више него често извођене. Некада су то били јавни скупови на трговима, где се пред великим бројем људи одузима, на овај или онај начин, нечији живот. Данас је то софиситицираније решено, некако интимније, што још више наглашава тај тренутак прекида нечијег живота. Морбидност која се крије у тим лепо обученим људима који у потпуној тишини иза заштитних стакала, пажљиво гледају последње трзаје умирућег човека, јесте исконска потреба човекова да велича свој живот над нечијим који одлази. У овом пројекту је намештено да све буде представљено као егзикуција неког грешника који заслужује да плати за своје злочине.

У следећем пројекту, који је претходио перформансу „Црни човек“, мултимедијалној инсталацији „Соба“, испитује се однос звучне и визуелне уметности, тј. спајање теорије музике и теорије ликовне уметности, у жељи да синестезијским³⁶ путем приближи разноликости две различите медијске линије. Такав процес је примењен у „Црном човеку“ кроз приказ анимације и звука који је прати у инсталацији „Кјубрикова коцка в.1“. Поред односа звука и слике, истаржује се и простор као место извођења уметничког дела.

³⁶ Реч синестезија преузета је из психофизиолошке и чулно-аутоматске појаве осета или секундарног осета који настаје када (спољашња) побуда једног чула, поред одговарајућег осета, истовремено изазива реакцију, осет, и неког другог чула, уз кореспондентност бар у погледу ритма и интензитета. На једном вишем, духовном нивоу, читаве структуре срочене у једном медију могу изазвати представе сложених структура заснованих на неком „унутарњем“ чулу.

5.4. Мултимедијална инсталација “Соба”

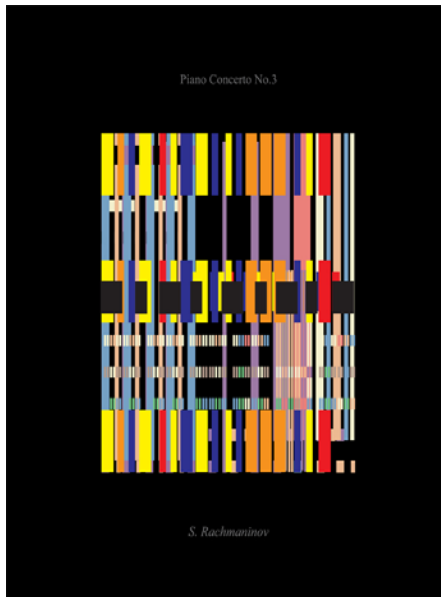
Пројекат “Соба” има за циљ да учеснику пружи комплетни доживљај музичког дела, реализован из две медијске линије (аудитивне и визуелне).

Соба, облика коцке, димензија 6м^3 , офарбана је у црну боју сем једне вертикалне странице која је бела и пода који је је у белим плочицама. У центру собе се налази фотеља окренута ка белом зиду. Са њене десне стране налази се мали црни сто на коме се налазе бежичне слушалице и црвени тастер. Пројектор је закачен на сталак који виси са плафона и објектив пројектора је окренут ка белом зиду, који је уједно и зид за пројцирање слике. Ова инсталација се састоји из две целине.

Прву целину можемо назвати PAX3. Она је сачињена од две медијске линије (аудитивна и визуелна). Визуелна медијска линије је у виду екрана $6\text{х}6\text{м}$ (пројекција на бели зид) који емитује синестезијски визуелни приказ 3. клавирског концерта у д-молу, Сергеја Рахмањинова³⁷. Боје које се налазе на пројекцији све време трепере пуним интензитетом тонова.

Замисао овог дела инсталације је да учесник осети енергију и ауторов лични доживљај Рахмањиновог концерта, који је спакован у синестезијску треперећу пројекцију и компресовани звук, који представља чисту динамику самог концерта.

³⁷ Сергеј Рахмањин је био руски пијаниста, диригент и композитор почетком XX века.



Слика бр. 23 Синестезијски приказ Рахмањиновог 3. клавирског концерта у д-молу

Када посетилац уђе у собу он је под дејством инсталације PAX3. Под тим утиском је све док не седне на фотељу, која се налази на средини собе, стави слушалице на главу и притисне црвено дугме на столу. Притиском црвеног дугмета гаси се звук и пројекција на зиду и тиме се завршава прва, а креће друга целина пројекта

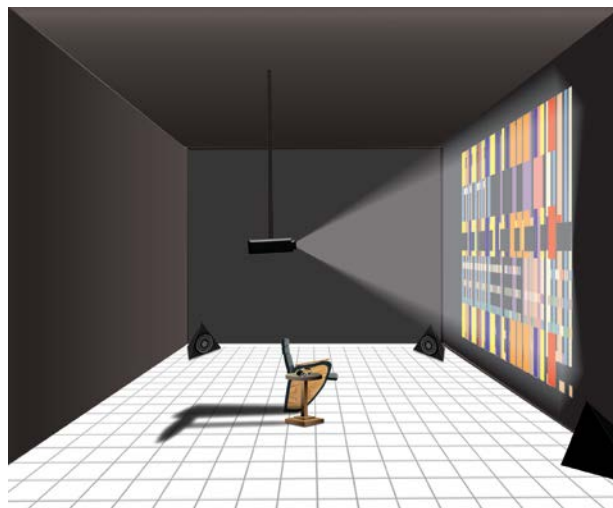
Посматрач седи неких петнаест секунди у потпуном мраку и тишини, до тренутка док не крене синтезијски однос снимка 3. клавирског концерта у д-молу (у извођењу Ланг Ланга-а, диригент Ст.Петербуршке Филхармоније Јуриј Темриканов, The Royal Albert Hall, London) који се чује у слушалицама, и његовог визуалног приказа у облику партитура од боја, које се појављују на зиду као пројекција. Визуелна партитура се чита (посматра) исто као нотна партитура (временско трајање). Партитура је у синхронизује са снимком концерта. Преко површина сачињених од мноштва бојених површина, визуелне партитуре, налази се вертикална невидљива линија, кроз коју када прођу боје оне засветле јаче, чиме указују на тачано место (боју, ноту) која се у том тренутку чује.



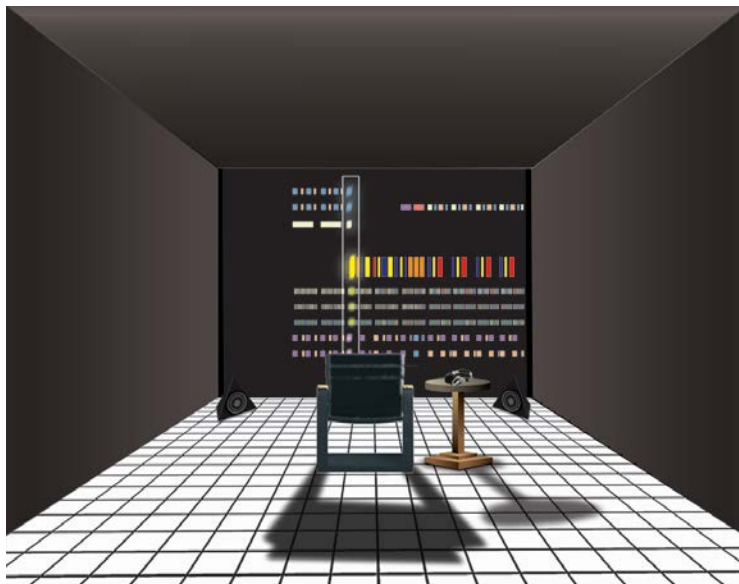
Слика бр. 24 Имитација ефекта померања боја (пројекција)

3. клавирског концерта у д-молу

Када се заврши емитовање концерта и визелних партитура које га прате, све се враћа у првобитно стање. Прва целина је опет на снази и траје све до тренутка док се не напусти соба.



Слика бр. 25 Богични дигитални приказ Собе



Слика бр. 26 Фронтални дигитални приказ Собе

Поступак стварања визуелне партитуре концерта

Када напишемо ноту Де ми означавамо који је то тон. Људима, који нису музички школовани да могу аудитивно да распознају различите тонове, тј. онима који се ослањају само на визуелни доживљај, писана нота Де је само знак који нпр. означава основни тон у Де-молу (што опет за њих не представља ништа). Значи за овакву популацију нота, тј. ноте у нотном сиситему, тј. партитуре једног музичког дела, представљају мноштво знакова који имају своја одређена теоретска значења. Али зато људи који су развили вештину да могу препознати аудитивно тон Де (и све остале тонове), када им напишете ноту Де или им дате партитуру неке композиције, они је читањем могу чути у глави и тиме бити предмет деловања тих нота. Тако да у овом случају писана нота представља морфон - знак који значи, јер и њима она исто одређује своје место у теорији музике, и актон који делује. Ако актоном називамо било који тон који кад се одсвира нема значење већ својим трајањем само делује на слушаоца. Актон исто тако представља боја, јер боја сама по себи нема значење, већ дејство.

Што би значило да људе у овом случају можемо поделити на оне за које нота представља само знак, и на оне којима је иста та писана нота морфон.

Подстакнут таквим размишљањем аутор је узео прву страну партитуре првог става 3. клавирског концерта у Де-молу С. Рахмањинова, и претвотрио је у визуелни приказ, приказ који својим бојеним површинама делује на гледаоца. Свесно је знак (нота) претворен у актон који делује (боја). Поред тога је задржана и функција знака, јер је по личном нахођењу одређено да та нота јесте та боја, и тиме је боја претворена у знак. У овом случају боја је актон који делује, плус знак (та боја значи та нота) - морфон. Тако да за људе којима је писана нота само знак, сада је изведено да је та нота, тј. боја постала у смислу деловања, *исто* што и другој популацији која чује и распознаје тонове-морфоне.

*Посматрачу је у склопу пројекта доступан податак која боја је који тон.

У самом пребацивању из нотног система у визуелно дводимензионални систем поштована је разноликост тонова, трајање нота и наравно распоред инструмената у оркестрацији. Узео сам ноту **Це** и одредио да је то по личном нахођењу **црвена** боја. Нота **Де** је **жута**, **Е** је **плава**, **Еф** је **наранџаста**, **Ге** је **зелена**, **А** је **браон**, **Ха** је **љубичаста**. Трајање нота је пропорционално распоређено на одређене дужине бојених површина. Цела нота је приказана као одређена висина и дужина правугаоника који се, за потребу трајања нота, дели на половине, четвртине, осмине и шеснестине.... Параметарском логичком аналогијом³⁸ тако је замењена прва страна партитуре концерта, што омогућава да се цео концерт претвори у визуелни приказ.

У „Црном човеку“ се овај поступак користи у два сличаја. Први је повезивања гласова и бојених површина у саставу просторне инсталације, а други је смештен у извођењу перформанса, где се боје које се крећу, у анимацији, представљају визуелизација мелодије која иде уз њу. Анимација је визуелни синестезијски приказ музике која је специјално компонована за тај део перформанса.

³⁸ Параметарска логичка аналогија настаје када се однос између медијских линија гради на основу лично засноване логике.

Последњи пројекат који ће бити образложен је уобличио и тиме дефинисао целокупни пројекат „Црни човек“.

5.5. Просторна инсталација “Кјубрикова коцка в.1”

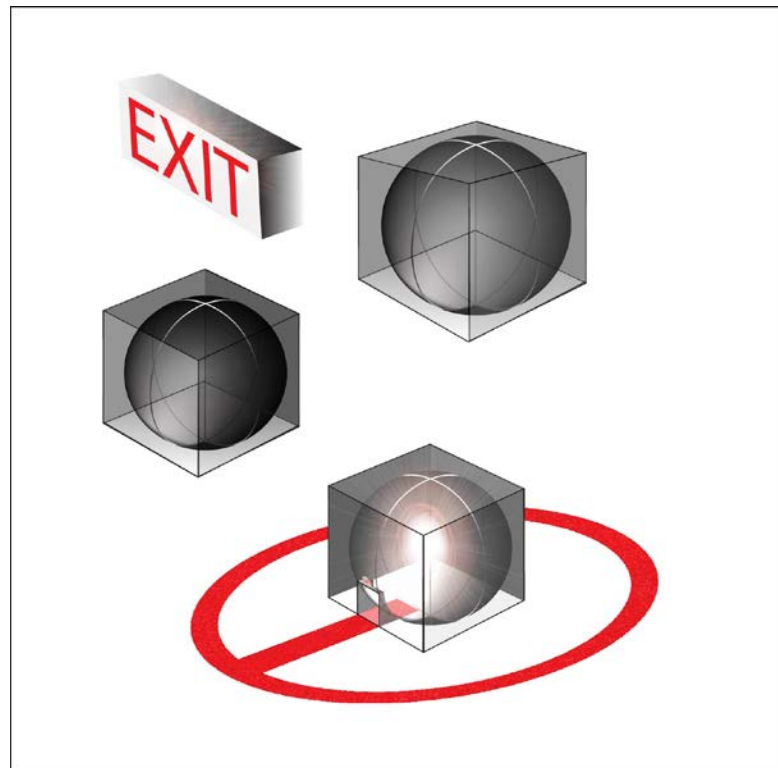
Инсталација “Кјубрикова коцка” представља омаж Стенлију Кјубрику и његовом филму “Одисеја у свемиру:2001”. Дешифровање савршено визелних покретних кодова, коришћење семиологије и стеганографског поступка, суштина је Кјубриковог стваралаштва и његове унутршње жеље да опомене и скрене пажњу. Ова инсталација је покушај да се додирне и подржи Кјубриков семиолошки начин изражавања у уметности.

Димензије коцке, која би могла да се нађе у затвореном излагачком простору (нпр. музеју), су 6x6x6м. Састављена од дрвених плоча, споља би била офарбана у црну лакирану боју. У простору у којем би се налазила, поставила би се четири извора светлости (по један за сваку бочну старницу коцке). Са једне бочне стране коцке била би постављена врата на којима би црвеним словима писало ЕХИТ.

Са центром у коцки, направио би се правилан круг од црвене чоје на поду простора, који би био у функцији стазе која би водила око коцке (ширина чоје је 1,5м). Пречник круга (стазе) који се налази око коцке је 15м. Унутар круга (стазе), додала би се трака (од исте чоје), која би праволинијски (постављена под правим углом у односу на коцку) спајала врата и ивицу круга. Стаза, која спаја врата и круг, је дужине 5м и исте је ширине као кружна стаза, 1,5м. Ако се крећете стазом у круг, посматрајући коцку, у једном тренутку ћете доћи до једине стазе која води од круга до саме коцке, тј. врата на којима пише ЕХИТ.

Унутар коцке је смештена лопта пречника 6м, изливена у плексигласу. То би значило да би требало направити лопту димензија које сам навео, и око ње поставити коцку, тако да се спољашност лопте и унутрашњост коцке додирују у шест тачака.

Лопта би се лила из четири једнака дела и накнадно спајала у целину. На транспарентне зидове лопте, који су од плексигласа, поставили би се, од споља ка унутра, рефлектори (бела дифузна светла). Рефлектори би се палили путем сензора и осветљавали унутрашњост лопте. Што би значило да, када нема никога у лопти онда су рефлектори угашени (мрак је), али зато када неко уђе и стане у њен центар, активирају се сензори за покрет и пале у исто време све рефлекторе (ефекат блица, само што се светла неће угасити док се не изађе из лопте). На већ унапред одређеној бочној страни, као и на једној четвртини лопте која додирује ту страну коцке, направио би се отвор за врата.



Слика бр. 27 Графички приказ концепта

6. Анализа практичног рада

Извођење вишемедијског перформанса „Црни човек“ омогућила је продуцентска кућа Енцикло, док је за уметничко извођење пројекта била задужена уметничка група Енцикло. Продукција пројекта је почела са радом у септембру 2013. године. Због вишемедијске природе пројекта било је неопходно формирати медијске секторе и паралелно их развијати и реализовати. Пројекат је у реализацији рашчлањен на видео продукцију, дизајнирање и конструисање коцке, звучну продукцију, рад са глумцем и сценску поставку целог пројекта. Сваки од ових делова је студиозно припреман и пажљиво планиран.

6.1. Видео продукција

Од писања сценарија па до завршног видео материјала за пројекат, пређене су све фазе видео продукције.

У развојној фази постављени су оквири и образложене потребе за снимање видеа.

Завршна рука сценарија се усваја и рашчлањује по сценама, при чему се дефинишу главни кадрови. Затим следи пре-продукција у којој се организује и до последње ставке обезбеђује све што је неопходно за снимање видеа. У то спадају обезбеђивање места снимања, сектор камере, расвета, сцена, глумци, реквизита, људи која ће радити на сету.

У фази продукције следи снимање по унапред написаној књизи снимања, која је рађена по сценарију али у функцији снимања. Током продукције потребно је снимити све што је планирано да би се у фази пост-продукције склопио видео. У пост-продукцији сиров видео материјал се пре свега убацује у монтажу, где се по сценарију слаже градећи фабулу и ритам видеа.

Паралелно са монтажом ради се на обради слике и на дигитално анимараним сценама које треба монтирати у видео. Пост-продукцијом се сматра и обрада звука. Музика, која је наменски компонована за овај пројекат, склапа се са креираним дизајном звука и тако убацује у монтажу.

Видео материјал за пројекат „Црни човек“ коплетно је снимљен у студију БП у Земину. Одабрано је студисјко снимање зато што је видео захтевао конторлисано светло током снимања и због могућности контролисања сценографије, све се снима на једној локацији. Пре-продукција за снимање видеа је трајала неколико месеци. У сарадњи са продуцентом и директором фотографије дефинисана су кључна места која су диктирала продукцију видеа. Снимање је трајало четири дана и у њему су учествовали поред редитеља, извршни продуцент, асистент продукције, директор фотографије, гафер са тимом од 5 расветљивача, асистент камере, оператер крана, шминкер, фотограф и неколико помоћника на самом сету.



Слика бр. 28 Фотографија студија где је снимљен видео материјал

Први корак је био наћи глумце по сценарију и обезбедити довољно статиста за снимање портрета за завршну целину пројекта. У потрази за ликовима старице, девојке и дечака, организован је *кастинг* (одабир глумаца) у просторијама Енцикло продукције у Шафариковој 4а. На кастингу је било сто статиста и тридестак глумаца. Продукција је обишла неколико школа глуме за децу, да би у глумачком студију Ненада Ненадовића, улогу дечака добио Немања Павловић

Немања са својих једанест година има већ доста искуства у глуми на филму и у позоришту, тако да је рад са њим, без обзира на његове године био на јако професионалном нивоу. Немања је провео два снимајућа дана у студију где је паралелно

глумио две улоге (доброг и злог дечака). Поред глумачке способности да искаже тражене емоције у улози задатих ликова, Немања је показао висок ниво професионализма у виду стрпљења и спремности да пружи свој максимум зарад успешно снимљеног кадра. За дечака његовог узраста, глумачки задаци су били више него комплексни, ако узмемо у обзир да је поливан црном течношћу по глави, да је један дужи временски период седео у кади са густом црном течношћу, при чему га старица полива по телу, и да је компликоване сцене снимане на хрома кију, морао да одради у пола снимајућег дана, по распореду продукције.

Улогу старице добила је госпођа Драгица Дукавски, која је била у групацији статиста. Госпођа Дукавски иако није професионална глумица, својим физичким изгледом и без сумње природним талентом деловања испред камере, постигла је завидан глумачки ниво на овом пројекту.

Пошто је прича о девојци концепирана у форми колажа, неопходно је било наћи више девојака. Тако је ликовна уметница Ивана Ранисављевић, која се професионално бави извођачком уметношћу, својим грациозним покретима била у улози женске силуете, задужена за извођење плеса са задатком да представи женску чедност, елегантност, сексуалност и грациозност. Ивана је сам чин плеса, припремајући у раду са редитељем, довела до савршенства, тако да је снимање њеног извођења било бележење уметничког сценског перформанса на тему *жена*.



Слика бр. 29 Приказ једне фазе колажа

Друга женска улога припала је Невени Ристић. Невена као професионална глумица, изнела је све остале сцене које су биле у функцији колажа. Поред снимања делова нагог женског тела, Невенин лик представља универзални приказ жене. Као таква, она је прошла кроз сличан процес односа са црном бојом као дечак на снимању.

Пошто је требало приказати како црна боја напада и гута девојку која лежи на кревету, продукција је направила базен чија је унутрашњост направљена као кревет са белом постељином у коме лежи глумица. У монтажни базен је уметнуто цево преко којег се путем потапајуће пумпе, испумпавала црна течност из другог гуменог базена.



Слика бр.30 Приказ сцене потапања девојке

Књига снимања:

Први дан

Девојка – силуета – тотал – статична камера

Старица – крупан - када– из руке – детаљи

Старица – крупан – из руке....око, уста, рука, рука-када

Старица - стакло-крупан-статична камера-стругање боје

Други дан

Старица – тотал - зид од боје – шмрк - спирање боје - статична камера

Дечак – тотал – фар – green scr. – плексиглас – бомбе са црном фарбом

Дечак баца боје о зид

Дечак – глава – крупан – статична камера – поливање црном бојом – ротација

Дечак – глава – крупан – статична камера – врисак

Трећи дан

Дечак – Старица - када

Течност – када – крупан - статична камера

Кључала течност

Стоји у кадици у који сипамо боју.

Баба - Дечак- када - тотал – статична камера

Дечак – стопала – крупан – статична камера – надирање боје

Четврти дан

Девојка- колаж- статична камера – сто - крупан

Девојка- колаж- статична камера – сто – крупан - поливање бојом делове тела

Девојка – кревет – базен – птичја перс.- статична камера- потапање у боју

Девојка – Старица – кревет - девојка је прекривена црном бојом – крупан из руке

Старица – Девојка – Дечак - тотал - статичан

Камера са којом се снимало је RED ONE са MX чипом која има могућност бележења материјала у 4к резолуцији.



Слика бр.31 Фотографија камере којом је сниман видео

Расвета коју се користила за потребе снимања се састоји од различитих видова извора светлости. Користили су се Кино фло, ХМИ, лед и жута расвета. Поред директора фотографије расвету је постављао гафер са тимом од 5 расветљивача.

Монтажа и постпродукција видеа је рађена у продуцентској кући „Станковић и синови“. Рађена је паралелна мотажа зато што поред монтирања једног видеа самог за себе у овом пројекту имамо још три видеа који се истовремено пројектују. Што значи да је монтажа морала да се ради у исто време појединачно и групно. Монтажа је рађена у програму Adobe Premier СС, који нам је омогућио контролу на сва четири видеа која иду истовремено. Може се рећи да је у процесу монтаже креирана визуелна наратија која је у овом пројекту носила водећу улогу.

Color grading је рађен на уређају Давинчи чија је намена да невилише односе светлих и тамних тонова, пошто је сав материјал рађен у црно-белој техници. Завршна фаза рада на видеу је пост слике који је рађен у програму Nuke.

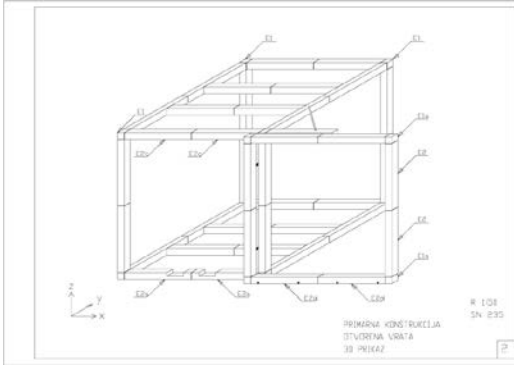
6.2. Израда коцке

Због саме величине коцке и њене примене за овај пројекат, ангажован је грађевински инжењер који је урадио нацрте и конструисао коцку по захтевима перформанса.

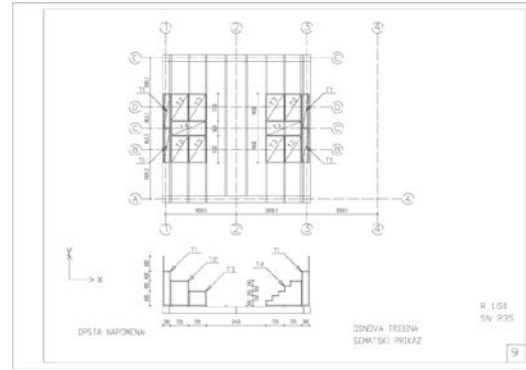
Технички опис инжењера уз пројекат конструкције коцке.

„Коцка је састављена од монтажне челичне конструкције са наменом да се изведе представа, перформанс, видео пројекција за мањи број публике која седи на трибинама унутар коцке на два странама. Представа се изводи на средини основе коцке на некој врсти стола који није предмет израде ове конструкције. Са наручиоцем конструкције дефинисана је спољна димензија конструкције коцке, положај платна које се канапом затеже по спољним странама (3 вертикалне стране и четврта страна на клизним вратима). Захтев наручиоца је да на вертикалним странама не постоје међуносачи већ само контурни носачи! Наручилац је такође дефинисано димензије трибина у пресеку, њихове висине и појединачне ширине седења из услова доброг сагледавања догађаја од стране присутне публике. Избор основног материјала и везних елемената: Основни материјал је челик квалитета S1 235 (граница развлачења 235 Мра, граница кидања 360 Мра). Везни елементи су завртњевии стандардног квалитета класе 5.6 (граница развлачења 500 Мра а граница кидања 600 Мра). За све носеће везе примењен је завртањ М12 док се за помоћне елементе (фиксирање граничника, ваљка за клизање и точкова на клизним вратима користе мањи пресеци М8. За бочне ограде трибина предвиђена је кружна цев $d = 48\text{мм}$ као и ослонац за ноге у реду и косник конзолног носача.....“

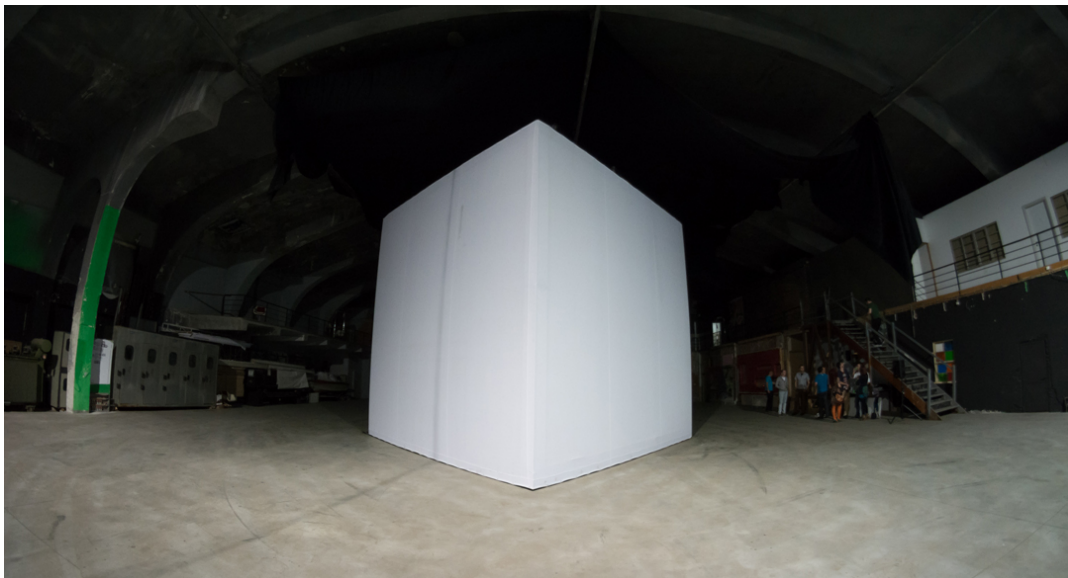
грађевински инжењер Милан Шакотић



Слика бр.32 Технички нацрт коцке



Слика бр.33 Технички нацрт трибина



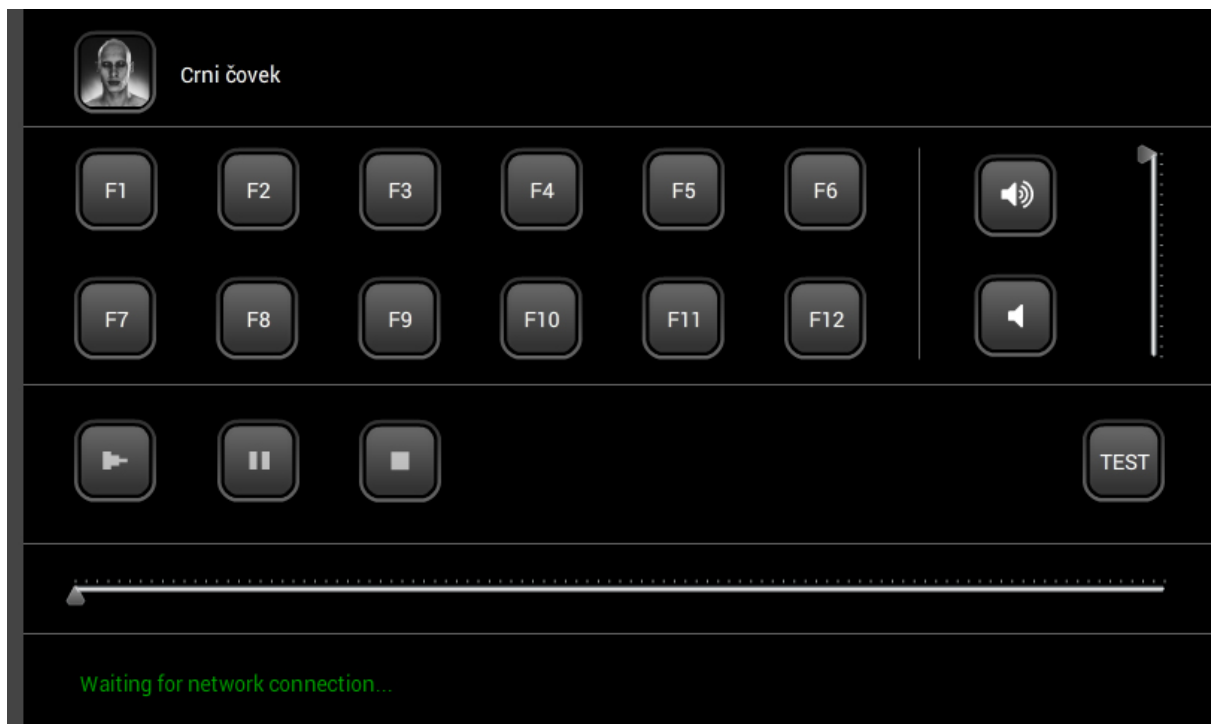
Слика бр.34 Фотографија коцке у реалном простору



Слика бр.35 Фотографија унутрашњости коцке

6.3. Софтверско решење

За потребе извођења овог пројекта осмишљен је и направљен софтвер који је имао задатак да покреће путем рачунара преко пројектора, видео и звук. Пошто је неопходно да се све четири пројекције емитују у исто време, софтвер је направљен тако да управљањем једним рачунаром се контролишу сви остали рачунари спојени са пројекторима. Проблем који је настао је да особа која управља главним рачунаром не може видети из угла где је смештен, све странице коцке, а тиме ни све четири пројекције. Решење је направљено у виду андроид апликације, која се може инсталирати на било ком смарт телефону, и која путем wireles мреже управља осталим рачунарима. Та апликација је омогућила управљање рачунарима и пројекторима, из саме унутрашњости коцке, те је омогућила бољи и ефикаснији рад са глумцем.



Слика бр. 36 Маска апликације за андроид

6.4. Рад са глумцем

“Да не бисмо занемарили тај „задатак“ казивања једног дела основне идеје (и да бисмо га јасно разликовали од оног врховног циља који, са Станиславским, зовемо “основни задатак улоге”), ми њега називамо „функција улоге“. Разликујемо дакле, основни задатак, који је уствари врховни циљ лика, то што он хоће да постигне, и функцију, тј. оно што улога треба да казује, што лик на сцени има да покаже својим поступцима, не знајући да то показује и не тежећи да то покаже.”

*„Основни проблеми режије“ / Хуго Клајн
Београд: Универзитет уметности, 1979.*

Због употребе разних типова медија у једномедијским и вишемедијским пројектима постоји претпоставка да су функција и задатак медија у вишемедијском изражавању слични, може се чак рећи исти, као што су функција и задатак глумца у позоришној уметности³⁹. Спајањем, тј. уједињавањем таквог сличног приступа добија се комплетан израз који својом унутрашњом интеракцијом медија у једном делу, може испољавати конкретан концепт праћен употпуњенијом емоцијом. Давањем улога различитим уметничким медијима у једном делу, може се постићи да медији сами могу опстати и вршити задатак и функцију исто као и глумац⁴⁰ у позоришном извођењу, и да таквим поступком вишемедијско дело може бити учињено комплетнијим.

Поставља се питање да ли видео као медиј може вршити функцију глумца, комуницирати са публиком и суделовати са другим глумцем на сцени у позоришном

³⁹ К. С. Станиславски у свом „Систему“ говори о важности дефинисања функције и задатка глумца у позоришном комаду.

⁴⁰ Позоришна уметност је један од модела вишемедијске уметности и самим тим је сачињена од више различитих медијских линија. Један од тих медија је глумац. Њега у тексту називамо „глумац“ а не медиј, само због тога да би се знало да се говори о човеку као преносиоцу информација и емоција, као и због његове директне везаности за позориште.

извођењу. Да би то било могуће, медиј мора имати улогу *драмског лика* који у потпуности комуницира са другим *драмским ликом* (кога изводи глумац), и да у исто време комуницира са публиком. Са друге стране, као и медиј, и глумац који спрема и истражује задатак и функцију своје улоге, морао би да се прилагоди улози другог уметничког медија који није глумац. Тек препознавањем задатка и функције медија у пројекту, глумац може разумети и прихватити задатак и функцију свог лика. Ставивши себе у средиште утицаја осталих уметничких медија са којима изводи дело, он шири свој начин деловања и тиме добија нову форму у вишемедијском делу.

Глумац у овом пројекту је Марко Мак Пантелић, који је својим професионалним искуством и уметничким сензибилитетом, пре свега разумео концепт дела, а затим и његову мултимедијалност. Као школованом глумцу, Марку су задатак и функција улоге природно полазиште у формирању лика. Пошто је сада требао да глуми и ради у односу на друге медије (визуелне и звучне), процес рада је био другачији него у постављању класичног прозоришног дела. Глумац је укључен на самом крају процеса постављања „Црног човека“. Може се рећи да је дошао на већ готову поставку, где су сви сегменти инсталације, видеа и осталих делова пројекта постављени у своју функционалност.

Први корак у раду са глумцем је био његово упознавање са коцком. Постављајући га на сто унутар коцке и пуштајући му комплетан завршни облик видеа и музике, довели смо глумца у ситуацију да се први пут упознаје са медијима у односу на које треба да изнесе свој лик. Пошто су видео и звук фиксни, глумчев задатак је да осети и одреди кључна места свог извођња.

У другој фази је неопхода публика. Са публиком се тек постиже комплетано окружење где глумац поред медија који га окружују и са којима ствара однос, може поставити и створити осећај на сцени. Поред тога што је го и намазан белом глином по целом телу, глумац је везан испред тридест људи. Осећај који треба прво да доживи а онда и употреби у функцији дела, могао је само да се постигне комплетним извођењем дела пред публиком. Тако да се може рећи да је глумац бачен у ватру и остављен у неком

смислу да се ослања на свој природни осећај и искуство. Таквим чином перформанс пролази кроз искрене и сваки пут другачије видове интерпретације.

7. Закључак

Свако уметничко дело има свој процес настајања у коме стваралац пролази кроз разне фазе стања свести и односа према настајућем делу. У одрђеном смислу сва та стања свести и фазе сазревања аутора кроз процес стварања се негде уписују и читавају у само дело. Тако да у том процесу и уметник и дело сазревају узајамно правећи кохезију која траје све до тренутка растајања, када дело дође у стадијум да може самостално да живи без деловања ствараоца. Што не значи да процес стварања мора бити завршен, и да се фазе стварање не могу назвати делима. Што даље имплицира да дело може живети свој живот кроз своје фазе настајања, где ће временом сазрети и мењати свој визуелно-звучи идентитет, али не и суштину. Тако да се процес стварања може посматрати као циклус живота, где се учењем, радом и стеченим искуством одређује пут у којем се неко дело креће.

Вишемедијски пројекат „Црни човек“ започео је свој живот 2006. године настајањем сценарија за филм, да би се 2015. физички родио-реализовао у виду просторне инсталације са сценским перформансом унутар ње. Као новорођанчету, „Црном човеку“ тек следи живот одрастања и сазревања. Његове могућности и потенцијали су се тек у фази физичког настајања отворили у виду нечег новог, које испред себе за сада нема никакве границе.

Пројекат је изведен четири пута до сад, и сва четири извођења су била у форми пробе, јер без публике овај пројекат неби имао смисла, чак ни у фази рада са глумцем. Тако да је прва комплетна проба изведена са публиком. Све четири пробе су биле другачије, што због техничких ствари, које у овом вишемедијском делу диктирају ток и причу дела, што због присуства публике и њихове умешаности у пројекат, и на крају интерпретације глумца, условљене свим поменутиим аспектима пројекта. Публика је диктирала крај дела, тиме што је на сваком извођењу другачије реаговала. И поред њихових свесних или несвесних потеза, као што су излажење из коцке пре глумца, до упорног седења у коцки док траје завршна пројекција, која би по идејном решењу требало да се посматра са спољне стране коцке, утисак гледаоца је био комплетно дефинисан. Нико од њих својим несвесним-искреним поступцима није нарушио суштину и идеју дела, иако је редитељска замисао

пробијена. То говори да дело стоји на стабилним основама и да је процес кроз који пролази довољно флексибилан да уз све неочекиване промене не губи основну идеју дела. Радња "Црног човека" није линеарна али је уочљива одређена линеарност и то на више различитих нивоа. Нелинерна наративна техника најчешће коришћена у књижевности и на филму. Јасно је да иако прича није линеарно испричана посматрач безусловно тежи да склопи линеарну причу која има своју логичну хронологију. Игрране сцене су у функцији видео пројекција и публике која се налази око глумца, тако да линеарност у њиховом односу постоји, али је целокупна наративна техника нелинерна. Иако се састоје од анимираних визуелних елемената који су у строгој корелацији са осталим сегментима, поштујући ликовну естетику, игрране сцене дају својеврстан наративни оквир који прожима цело дело.

Пројекат је свесно постављен апстрактно, нарочито за гледаоца који пре учествовања не зна ништа о делу. Коментари од стране гледаоца, који су уследили после извођења говоре да је дело успело да створи код њих јасну линеарну причу која се, ма колико се разликовала од оригиналне приче, на основу које је постављено ово дело, заснива на истим суштинским основама као и ауторова замисао.

У техничком смислу пројекат би временом могао да прође кроз разне фазе усавршавања и експериментисања у потрази за бољим деловањем и жељеним ефектом, директно утичући на естетско-поетску страну пројекта. Са друге стране, естетско-поетски израз исто тако може диктирати трансформацију пројекта не одступајући од основне идеје дела. Временом се може снимити додатни или нови видео користећи се неком другом визуелном естетиком, уводећи нове глумце у видео и перформанс, компоновати комплетно нова музика, која би носила другу енергију и атмосферу од постојеће.

Ако се узме постојање коцке (вишемедисјки објекат као засебани елемент), може се претпоставити да ће коцка применом других тема и идеја, променити поетски израз и трансформисати се комплетно у другу естетску форму. Из тога се може закључити да коцка може имати свој засебан живот неvezано од пројекта „Црни човек“, мада ће увек бити његов саставни део.

Све наведене могућности и оне не наведене, а које ће се временом неминовно наметнути, говоре да овај пројекат даје стваралачку ширину која превазилази само постојање дела „Црни човек“, и да из њега могу настати нова засебна дела, при чему је и само вишемедисјко дело „Црни човек“ у фази пупољка који тек треба уз много пажње и „сунца“ процвета.

8. Списак литературе

8.1 Библиографија

- “Основни проблеми режије” / Хуго Клајн– Београд: Универзитет уметности, 1979.
- Радослав Лазих, Драмска режија, фрагмент разговора са др Хугом Клајном објављен под насловом „О режији и психоанализи“. Арс Лонга, В.Б., Београд, 1985,
- К. С. Станиславски „Систем“, Фонд „Милан Ђоковић“/Алтера, Београд, 2009.
- Мановицх Лев (2001): *Тхе Лангуаге оф Нев Медиа*. Цамбридге, Лондон : Тхе МИТ Пресс
- Samuel R.Delany, 2001 : A space odyssey. In: The Magazine of Fantasy and Science-Fiction (USA), Vol. 207, August 1968
- Richard Kostelanetz, „The Theatre of Mixed-Means“, RK Editions New York, 1980.
- Gene Youngblood, “Expanded Cinema”, E.P. Dutton and Co. New York, 1970.
- Adrian Henri, “Total Art: Evironments, Happenings and Performance”, Praeger Publishers New York, 1974.
- RoseLee Goldberg, “Performance Art”, Thames and Hudson, New York, 2001.
- Nigel Chapman and Jenny Chapman, “Digital Multimedia”, John Wiley and Sons, 2000.
- Владан Радованивић, “Синтезијска уметност”, Књижевност 1-2-3, Београд 2004.
- Шуваковић Мишко, “Концептуална уметност”, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2007.
- Антоне Арто, “Позориште и његов двојник”, Прометеј, Нови Сад, 1992.

- Владан Радовановић, “Пројектизам-Менталистичко стваралаштво 1954-2006.”, ТОПУ, Београд, 2011.
- Michael Tanner, „*Wagner*“, Paperback, 2002.
- Боранијан Вартекс, „*Музика као примењена уметност*“, Универзитет уметности Београд, 1981.
- Michel Chion, “*Audio-vision: Sound on Screen*”, Columbia University Press, 1994.
- Љуба Вукадиновић, „*Трагом Јесењина*“, Paperback, 1997.
- Пауел де Ман „Проблеми модерне критике.“ Београд: Нолит, 1975.
- Жак Лакан “*Žak Lakan i izazov psihoanalize*“, Centar za kvir studije, Beograd, 2011.
- Žak Lakan, „*Funkcija i polje govora i jezika u psihoanalizi, u: Spisi*“, Prosveta, Beograd, 1983.
- Александар Дунђеровић, *The theatricality of Robert Lapage*, McGill – Queen’s University Press, 2007.
- Алисон Оди „*Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*“, Routledge, 2013.
- Gareth White, *Audience Participation in Theatre*, PALGRAVE MACMILLAN, 2013

8.2 Вебографија

- [ХТТП://www.висуал-мемору.цо.ук/амк/](http://www.висуал-мемору.цо.ук/амк/)
- [ХТТП://моји-трагови.блогспот.цом/2011/11/ко-сам-сто-сам-сергеј-јесенјин.хтмл](http://моји-трагови.блогспот.цом/2011/11/ко-сам-сто-сам-сергеј-јесенјин.хтмл)
- [ХТТП://www.мановицх.нет/](http://www.мановицх.нет/)
- [ХТТП://www.маринаабрамовицинституте.орг/](http://www.маринаабрамовицинституте.орг/)
- [ХТТП://вimeo.цом/3549092-](http://вimeo.цом/3549092-) Рицхард Фореман – „*Wake Up Mr. Sleazy!*“
- http://www.psihoedukacija.rs/recnik_S.php - Речник психолошких појава,
- <http://www.richardwebster.net/thecultoflacan.html>- Richard Webster, *The cult of Lacan, Freud, Lacan and the mirror stage*
- <http://www.amoda.org/about/>-Austin Museum of Digital Art
- https://www.youtube.com/watch?v=MSo6s_xrj4c-2001: A SPACE ODYSSEY Meaning of the Monolith Revealed PART 1 by Rob Ager

9. Биографија

Матеја Ристић

Рођен је 24. августа 1981. године у Јагодини. Основну и средњу школу завршио је у Крагујевцу.

Дипломирао је на Академији уметности у Новом Саду, на ликовном одсеку, група графика, у класи професора Зорана Тодовића.

Интердисциплинарне докторске студије уписао је 2009. године, на Универзитету уметности у Београду, група за вишемедијску уметност. Тренутно ради на изради докторског уметничког рада под менторством Др. Александра Дунђеровића, редовног професора на Универзитету уметности у Корку, Ирска.

Оснивач и председник уметничке групе Енцикло (КГ), подпредседник Омладинског културног центра – Реформарс (ТС), члан Kolectiv production, ЛУК-а.

Запослен је као наставник у Другој техничкој школи, уметнички смер, и предаје фотографију и теорију форме.

Радно искуство:

- Наставник ликовне културе у Другој крагујевачкој гимназији 2006. године
- Члан ликовног савета галерије Дома омладине Крагујевац 2007.
- Наставник ликовне културе, ОШ Свети Сава 2008.
- Наставник теорије форме и фотографије, Друга техничка школе, смер дизајн ентеријера и индустријских облика 2008.

Учествовање у пројектима:

- Генерални продуцент -“Хедонија”, уметнички камп Јагодина 2005.
- Извршни продуцент -”Језерок”, музички фестивал, Студентски културни центар Крагујевац 2007.
- Директор сценографије на филму “Дашак” у режији Војина Васовића, Крагујевац 2008.

- Уметнички директор дизајна ресторана у оквиру **ФАС-а**, Крагујевац 2012.
- Уметнички директор дизајна Relax Area, **ФАС-а**, Крагујевац 2013.
- Асистент извршне продукције на филму „БГ80“, Београд-Загреб 2015.

Видео продукција:

- **2009:** Видео инсталације „Суђење Сократу“ и „Хамлет машина“, перформанс “Клуб нови светски поредак” у режији др Александра Дунђеровића, “Kolective Theatre” Манчестер и “Књажевско серпски театар” Крагујевац;
- **2009:** Дигитални видео сегмент позоришне представе "Десет дана капетана Постњикова" изведене на 94. конгресу есперантиста у Пољској, поводом 150 година од рођења Лудвика Заменхофа;
- **2011:** Сценарио и режија музичког спота, “Празан си”, Лудак у развоју, Крагујевац;
- **2011:** Сценарио и режија музичког спота, “Готово је”, Човек без слуха, Крагујевац;
- **2011:** Режија музичког спота, “За срећу”, Бликс, Крагујевац;
- **2011:** Сценарио и режија музичког спота, “Срце”, Фитнес, у продукцији Студентског културног центара Крагујевац;
- **2011:** Видео инсталација у оквиру мултимедијалне изложбе, “Циклична калиграфија”, аутора Дејана Петровића, Градска галерија Мостови Балкана, Крагујевац;
- **2012:** Колор корекција и одјавна шпица документарног филма, “Соња”, аутора Драгане Кањевац, у продукцији “Bastardproduction”, Београд;
- **2012:** Сценарио и режија музичког спота, “Шут карта”, Агата, Крагујевац;
- **2013:** Сценарио и режија музичког спота, “Сијалица”, Попечитељи, у продукцији “Bastardproduction”, Београд;
- **2013:** Сценарио и режија корпоративног филма, “Јела”, Јела Јагодина, Јагодина;
- **2013:** Видео инсталација у оквиру изложбе „Само своја“, Дом омладине, Београд;
- **2013:** Видео инсталација у представи “Смрт трговачког путника“, Артур Милер, у режији Александра Дунђеровића, у продукцији Kolectiv theatre Irland, Београдско драмско позориште, Београд;
- **2014:** Видео инсталација „ Црни човек“, у продукцији уметничке групе Енцикло, Павиљон Цвјета Зузорић, Београд;
- **2014:** Мултимедијални део позоришне представе „Божична бајке“ Чарлса Дикенса, у режији др Александра Дунђеровића, у продукцији Kolectiv production и Позоришта за децу Крагујевац.
- **2015:** Колор корекција документарног филма „Чворови“, у продукцији драмског студија „Славица Слаја Урошевић“, Дом омладине Крагујевац.

Позоришни пројекти:

- **2007:** Режија и сценографија позоришног комада “Голубарник” по тексту Љубинке Стојановић, Друга крагујевачка гимназија, Крагујевац;
- **2008:** Режија и сценографија позоришног комада “Клинч” по тексту Алексеја Слаповског, Друга крагујевачка гимназија, Студентски културни центар Крагујевац;
- **2008:** Сценарио и режија перформанса “Преображење“, Светосавска академија, Друга крагујевачка гимназија, Крагујевац;
- **2009:** Режија, сценографија и визуелно решење вишемедијског пројекта „Сликара“ по тексту Беке Савић, Студентски културни центар Крагујевац;
- **2010:** Сценарио и режија сценског перформанса, “Коктел”, Национално такмичење у бартендигу, Експо Центар, Београд;
- **2012:** Режија и адаптација текста перформанса, “Они живе”, по тексту Маје Пелевић и Милана Марковића, Народни музеј, у продукцији уметничке групе Енцикло, Крагујевац;

Самосталне изложбе:

- **2004:** „Геометризација површине 1“, акрил на медијапану, Blue club галерија, Београд;
- **2005:** „Геометризација површине 2“, акрил на медијапану, Галерија Удружења књижевника Војводине, Нови Сад;
- **2005:** „Графикони“, акрил на платну, Галерија Хедонист, Нови Сад;
- **2007:** „Иронизација дискурса“, акрил на платну, Градска галерија Мостови балкана, Крагујевац;
- **2009:** “Сликара”, акрил на платну, Студентски културни центар, Крагујевац;

Групне и колективне изложбе:

- **2004:** Народни музеј, Савремена галерија, Кикинда
- **2005:** Галерија Друштво Књижевника Војводине, Нови Сад / Културни центар, Футог / Културни центар, галерија „Велимир Лековић“ Бар, Црна Гора / Летња галерија, Тиват, Црна Гора / Групна изложба уметничке групе Енцикло, Галерија Културног Центра, Јагодина / Српско народно позориште, Галерија „Трема“, Нови Сад;
- **2006:** Студенски Град, галерија, Београд / Натрон галерија, Зрењанин / Галерија Арс Академије, Нови Сад / Галерија Центар за културу, Деспотовас / Жичка картузија,

Словенске коњице, Словенија / Годишња изложба ЛУК-а, Градска галерија Мостови балкана, Крагујевац / Годишња изложба уметничке групе Енцикло, Галерија Дома омладине, Крагујевац;

- **2007:** Групна изложба уметничке групе Енцикло, Продајна галерија Београд, Београд / Галерија Арс Академије, Суботица / Групна изложба уметничке групе Енцикло, Галерија Дома Омладине, Крагујевац / Пролећна изложба сртежа Ликовних Уметника Крагујевасц, галерија Мостви Балкана, Крагујевац / Савремена галерија Музеја Војводине, Нови Сад;

- **2008:** Групна изложба уметничке групе Енцикло поводом Ноћи музеја, Галерија Дома омладине/ годишња изложба цртежа ЛУК-а, градска библиотека „Вук Караџић, Крагујевац;

- **2009:** Групна изложба уметничке групе Енцикло поводом Ноћи музеја, Галерија Дома омладине, Крагујевац;

Nagrade

- **2005:** Похвала, Јесења изложба слика Арс Академије, Српско народно позориште, Галерија „Трема“, Нови Сад;

- **2007:** Друго место за режију представе „Голубарник“ на Позоришним сусретима, Крагујевац;

- **2008:** Друго место за режију представе „Клинч“ на Позоришним сусретима, Крагујевац;