

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије

Вишемедијска уметност

Докторски уметнички пројекат:

СУСПРЕТ

Вишемедијска просторна инсталација

аутор:

Марија Богдановић

ментор:

др ум. Зоран Годоровић, ред. проф.

Београд, мај 2024.

САЖЕТАК

У оквиру докторског уметничког рада *СУСПЕТ – Вишемедијска просторна инсталација* разрађују се и анализирају концепти и теоријско-поетске поставке важне за сам рад, успостављају паралеле са теоријским увидима у гестикулацију, антрополошким студијама геста и комуникације, те референцама из области модерног плеса као и антрополошког театра. У теоријском делу рада износе се идеје виртуелног простора које описују проблематике значајне за предмет бављења у оквиру уметничког рада и уједно испитују различите експресивне могућности медија али и његових градивних елемената ван оквира наратива у ком су првобитно настали.

Рад је настао као резултат истраживања изражајних потенцијала човековог тела у контексту комуникације у којој се предност даје телесној невербалној експресији. Снимањем интервјуа са четрдесет и четворо људи креиран је материјал који је послужио као визуелна и аудио грађа за креирање визуелно-аудитивне тродимензионе инсталације представљене у затвореном галеријском простору. Поступком монтаже су телесне експресије учесника интервјуа склопљене у плесну видео форму, те на овај начин монтажу можемо посматрати као проширену кореографску праксу. Звучна медијска линија у садејству је са визуелним делом рада, те заједно имају за циљ да синергијски и кинестетички делују на посматрача.

Кључне речи: *гест; невербална експресија; кинестезија; кореографија; монтажа; антрополошки театар; вишемедијска уметност; sound art; тело.*

SUMMARY

In the doctoral artistic work *ENCOUNTER – Pollumedia spatial installation* concepts and theoretical-poetic frameworks relevant to the work itself are developed and analyzed. Parallels are drawn with theoretical insights into gesture, anthropological studies of gesture and communication, as well as references from the fields of modern dance and anthropological theater. In the theoretical part of the work, ideas of virtual space are presented, describing issues significant to the subject matter within artistic work, while also exploring various expressive possibilities of the medium and its constituent elements beyond the narrative framework in which they originally emerged.

The work originated as a result of research into the expressive potentials of the human body in the context of communication, emphasizing non-verbal bodily expression. By conducting interviews with forty-four people, material was created to serve as visual and audio structure for the creation of a visual-auditory three-part installation presented in a closed gallery space. Through the process of montage, the bodily expressions of the interviewees were compiled into a dance video form, allowing this montage to be viewed as an expanded choreographic practice. The sound media line, in cooperation with the visual aspect of the work, aims to synergistically and kinesthetically affect the viewer.

Key words: *gesture; nonverbal expression; kinaesthesia; choreography; montage; anthropological theatre; pollumedia art; sound art; body.*

САДРЖАЈ

УВОД	4
I ПОЕТИЧКО ТЕОРИЈСКИ ОКВИР РАДА	6
1. АКТИВНО ТЕЛО – ТЕЛО КАО ИНСТРУМЕНТ	7
2. ИМПУЛС И ЕНЕРГИЈА ПОКРЕТА.....	10
3. ГЕСТ И МЕХАНИКА ТЕЛА.....	12
4. МОДЕРНА ИГРА И КОРЕОГРАФИЈА – ХХ ВЕК	15
5. ПЛЕС И ПЛЕСНИ ПОКРЕТ ДАНАС: ВЕЗА ГЕСТА И ПЛЕСА	18
6. ВИДЕО УМЕТНОСТ – КОРЕОГРАФ/РЕДИТЕЉ.....	20
7. ЗВУЧНА МЕДИЈСКА ЛИНИЈА: РЕЛАЦИЈА ВИЗУЕЛНЕ УМЕТНОСТИ – МУЗИКА	23
II КОНЦЕПЦИЈА И РЕАЛИЗАЦИЈА УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА	26
1. О ПРОЈЕКТУ.....	27
2. ПОЛАЗНА ИСТРАЖИВАЊА – СЛУЧАЈНИ ПЕРФОРМЕР.....	29
3. ИДЕЈНИ ОКВИР ПРОЈЕКТА – ПЛАНИРАЊЕ ИНТЕРВЈУА И ПРИПРЕМА ЗА СНИМАЊЕ.....	31
4. РЕАЛИЗАЦИЈА И СНИМАЊЕ ИНТЕРВЈУА.....	33
5. АНАЛИЗА СНИМЉЕНОГ МАТЕРИЈАЛА И ДАЉИ ТОК РАДА	35
6. КОРЕОГРАФИСАЊЕ МОНТАЖОМ.....	38
7. ИЗРАДА ЗВУЧНЕ ЛИНИЈЕ.....	40
8. ПРОЦЕСУАЛНИ И ТЕХНИЧКИ ДЕТАЉИ ПРОДУКЦИЈЕ И ПОСТПРОДУКЦИЈЕ ВИДЕО РАДОВА.....	41
9. АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА	44
ЗАКЉУЧАК	51
СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ	55
III ПРИЛОЗИ	58
ПРИЛОГ 1: Long Time No Sea	59
ПРИЛОГ 2: Случајни перформер	66
ПРИЛОГ 3: Поздрави ми све	67
ПРИЛОГ 4: Шта видимо?	70
ПРИЛОГ 5. Примери одабраних гестова	77
ПРИЛОГ 6. Примери кадрова сличних гестова	83
ПРИЛОГ 7. Одабрани кадрови из појединачних финалних секвенци	87
ПРИЛОГ 8: Примери транскрипта интервјуа	93
КРАТКИ БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ	98

УВОД

Докторски уметнички рад *СУСПЕТ – Вишемедијска просторна инсталација*¹ чији је део и овај писани рад, припада области вишемедијске уметности, односно садржи две различите медијске линије које су смештене у перцептивно дисонантни контекст. Доминантна полазишта овог рада произилазе из уметничко-истраживачких увида у потенцијал тела као инструмента апстрактне артикулације мисли као и примарног места акумулације емоција. Претпоставка је, да се кључни формални елементи комуникације заснивају на вербалним капацитетима док истовремено експресивни аспект тела остаје занемарен. Замисао је да се уметничким поступком замене места доминанте човекове експресије у пажњи посматрача, те да се на уштрб језика и развојности говора и наративе, истакну човекови видљиви телесни импулси.

Рад је конципиран као видео-звучна инсталација, пројектована у великом формату преко целог зида у галеријском простору и у директном је контакту са публиком. Видео је настао као резултат монтаже формиране од снимљених секвенци, насталих током интервјуа са различитим учесницима овог пројекта, тако да се уметничким поступком истражују изражајни потенцијали човековог тела у контексту комуникације. Иако је снимљени документарни материјал имао велики потенцијал за различита тумачења, ишчитавања и уодношавања, изабране секвенце су обликоване у конкретну плесну форму као један од могућих крајњих исхода уметничког рада, те сам процес монтаже можемо посматрати као проширену кореографску праксу. Звучна медијска линија у садејству је са визуелним делом рада и има за циљ да синергијски и кинестетички делује на посматрача.

Обједињено, рад испитује транспоновање аутентичног живог догађаја у видео и аудио медиј кроз уметничку интервенцију на њиховом изворном току и ритму кореографско-монтажним поступком и уједно испитује различите експресивне могућности медија али и његових градивних елемената ван оквира наратива у ком су првобитно настали.

¹ У даљем тексту уместо *СУСПЕТ – Вишемедијска просторна инсталација*, користиће се само назив *СУСПЕТ*.

Назив *СУСПЕТ* метафора је идеје о замишљеном простору унутар човека у коме се дешава суочавање са одређеним појавама, феноменима или шире постављено – темама. У том контексту простор се односи на могућност места и тренутка у нама за физичко отелотворење доживљаја, у виду спонтаног импулса и телесног геста, као реакција, али и као средство комуникације са другима. Сустрет се дешава на индивидуалном плану за сваког и са сваким појединачним учесником интервјуа, а затим и унутар самог видео-рада где су поступком монтаже учесници представљени у заједничком (виртуелном) простору и симулираном заједничком телу. Другим речима ово је сустрет: физичког и мисаоног, унутрашњег и спољашњег, појединца и групе, стварног и нестварног, свесног и несвесног.

У оквирима практичног рада на уметничком пројекту тематизује се телесна експресија најпре кроз поступак псеудо-друштвене студије методом снимања интервјуа а затим израдом видеа и коначно селекцијом и монтажом снимљеног материјала. Снимци интервјуа коришћени су као материјал за креирање плесних партитура поступком класичне видео монтаже. Звучна медијска линија идејно се ослања на визуелну и ритмичну слику готовог монтираног рада што резултује истовременим током.

I ПОЕТИЧКО ТЕОРИЈСКИ ОКВИР РАДА

1. АКТИВНО ТЕЛО – ТЕЛО КАО ИНСТРУМЕНТ

Како у плесној тако и у позоришној пракси, перформери проводе пуно времена развијајући телесне вештине и сензибилитет својих покрета кроз сплет различитих техника. Ови напори су у служби тога да перформер буде психо-физички способан да се адекватно носи са извођачким изазовима ма колико они били комплексни. Свесна и вођена артикулација унутрашњег, као нечега што извођач „емитује” а посматрач перципира, заједничка је интересна тачка у којој су непосредно и исконски могућа сазнања о другом човеку.

Говорећи о извођачким техникама оснивач антрополошког театра² Еуђенио Барба (Eugenio Barba) и Никола Саварезе (Nicola Savarese) у књизи Тајна уметност глумца (1996) пореде начине на које се тело користи у ситуацијама представе и у свакодневном животу који је условљен одређеним културним и друштвеним оквирима. Сматрају да различите културе могу да измене стварне физичке и функционалне аспекте тела, чему подлеже чак и инстинктивно понашање. Тако, Барба дефинише позоришну антропологију као „(...) истраживање које се бави понашањем човека у тренутку коришћења свог физичког и менталног присуства у одређеној организованој ситуацији сценског извођења, на основу принципа који се разликују од оних који се користе у свакодневном животу. Ово несвакидашње коришћење тела је оно што се назива техником сценског извођења” (Барба и Саварезе, 1996, стр. 7). У раду глумца у антрополошком позоришту то су технички принципи који се односе на цело тело: начин хода, промену баланса, позицију стопала и принцип расподеле тензије унутар читавог тела. Трансформације познатог и статичног, онеобичавања радњи, непредвидивости кретања, имају функцију супротстављања сопственом понашању да би се са свакодневних радњи и индивидуалног плана глумца пренели на посматрача. Барба (1996) наводи да је на тај начин могуће направити разлику између свакидашње и несвакидашње телесне технике.

Велики утицај на Еуђенија Барбу и његовог узора Јежија Гротовског (Jerzy Grotowski) имао је француски антрополог Марсел Мос (Marcel Mauss) који је још почетком прошлог века, 1934. године, увео у антропологију појам телесне технике³ (технике тела). Под концептом телесних техника Мос је подразумевао како у различитим

² *Антрополошки театар* је област практичног истраживања која се развила се 70-их година XX века под утицајем Еуђенија Барбе који 1979. године оснива Међународну школу позоришне антропологије, International School of Theatre Anthropology (ISTA).

³ У оригиналу: les techniques du corps.

друштвима на традиционалан начин људи користе своје тело, тумачећи их као хабитусе које друштво ‘уграђује’ у тела својих припадника породичним, васпитним, културним, моралним и другим системима (Милохнић, 2013).

У Мосовом тексту, ”Les techniques du corps”, објављеном у Journal of Psychology 1936. године, наведена је биографска листа телесних техника као што су: техника рађања и порађања, техника детињства – одгајање и исхрана детета, техника адолесцентског доба, технике активности покрета (шетање, трчање, плесање, скакање, пењање, силажење, пливање), технике конзумирања јела и пића, итд. Мос истиче важност тела као основног медија говорећи да је тело човеков први и најприроднији инструмент, човеков први и најприроднији технички објекат и, истовремено, техничко средство (Барба и Сарвезе, 1996).

Еуђенио Барба је Мосов концепт телесних техника користио као основ на којем је градио своју антропологију театра. Сматрао је да се један од принципа за успешну употребу телесних техника огледа у покушају да глумац изостави аутоматизме сопственог тела те да би требало „(...) да ‘преради’ сопствено тело да више не буде препознатљиво у својој ‘животности’, односно ‘свакодневной евидентности’” (Милохнић, 2013, стр. 44).

Француски учитељ балета из XIX века Франсоа Делсарт (François Delsarte) је утемељивач новог правца телесне уметности и културе, односно модерне игре. Бавио се физиономијом покрета – повезивањем гласа, геста и унутрашњих осећања. Делсарт сматрао да је људско тело подељено на три зоне: главу и врат као духовну зону; торзо, духовно-осећајну зону и ноге, пошто су повезане за доњи део трупа трбух и бедра. Надовезујући се на Делсарта, Арнхајм (1987) говори да су руке и ноге наша веза са спољним светом а сваки део тела наново се дели на исте три зоне код руке је подлактица – духовно-осећајна, а шака – умна.

У својој студији Мој живот (2000), Мага Магазиновић прва модерна српска плесачица и теоретичарка плеса с прве половине XX века помиње Делсарта и каже да је посматрао различите ситуације кроз студију покрета и држање човековог тела и трагао за доминантним законима у изражајним људским кретњама закључујући да су сви телесни покрети диктирани из душе људског бића, да се свако осећање транспонује кроз покрет и тиме одређује јачину и експресивност. У његовом раду наводи се неколико основних закона који се сматрају кључним принципима изражавања телесним покретима а то су (1) принцип хармонског става (2) принцип супротности покрета (3) принцип следовања покрета (Обрадовић Љубинковић, 2019).

Делсартови увиди успоставили су базу за основне принципе експресионистичког и модерног плеса за који се касније у Америци залагала Исадора Данкан (Isadora Duncan). У немачкој су се експресионистичким плесом бавили балетски педагог, кореограф и теоретичар Рудолф Лабан (Rudolph Laban) и Мери Вигман (Mary Wigman,). Лабан се сматра једном од најважнијих личности у историји плеса. Његов фокус су били различити аспекти и квалитети покрета: психолошких, социјалних, телесних, изражајних. Сматрао је да је битно ослободити тело за могућност извођења сваког замисливог покрета и ускладити га са својом нарави, и отворио је нове путеве за индивидуалнији приступ техници. Радио је на томе да се плес ослободи потчињености музици и да се подигне на ниво самосталне уметности. Како би повећао сензибилитет за ритам телесних напетости и ослободио играче од крутих, симетричних образаца, кореографисао је и плесне партитуре без музике. Иницирао је један од главних приступа у плесној терапији, бавио се и аспектом покрета у позоришту (Малетић, 1983).

2. ИМПУЛС И ЕНЕРГИЈА ПОКРЕТА

Облик кретања у простору, који зависи првенствено од перформера повезан је са његовим унутрашњим импулсом, као његовим иницијалним покретачем и његовим најважнијим својством. Аутентичност импулса који га подстиче, условиће и квалитет његовог кретања. Природу импулса или напора, Лабан је звао *Antrieb* што у дословном преводу значи погон (Арнхајм, 1987, стр. 343).

Још један термин који се односи на унутрашњи аспект извођача је „енергија”, коју Барба повезује са начелом равнотеже али израз „енергетски језик” у свом раду користи да би скренуо пажњу на оно што може бити од користи извођачу да реализује своје „несвакидашње” присуство у ситуацији представе. Он наводи да је „енергетски језик” извођача заправо плес енергије. Истиче да је за извођача важно да се фокусира на канале кроз које ту енергију открива уместо на саму енергију. Реч енергија се у перформативним уметностима различито интерпретирала, како наводи социолог и истраживач Алдо Милохњић у својој књизи Теорије Савременог театра и перформанса позивајући се на истраживање Жозет Ферал (Josette Feral) која је прикупљала значење речи енергија тако што је анкетирала угледне театарске редитеље и глумце који су дали потпуно различите одговоре на питање шта је то енергија у контексту сценских уметности. Потврда му је да је овај појам у овом контексту неухватљив и флуидан, док је универзални означитељ датих изјава то да је енергија: ритам, интензитет, снага, активност, напетост, део политичког дискурса, притисак, ритмичка оркестрација, експресија, брзина у телу, начин на који се тело креће, светлост, просторно-временска конструкција, нешто што појединци осећају између себе (Милохњић, 2013, стр. 45).

Како Рудолф Арнхајм (Rudolf Arnheim) примећује, у телу перформера стопљени су његов алат и његова експресија као његово дело, а „(...) игра [се] суштински ствара у друкчијем медијуму од онога у коме се појављује пред гледаоцима. Гледалац прима само строго визуелно уметничко дело.” (Арнхајм, 1987, стр. 342–343). Перформер ствара на основу својих телесних осећаја. Када направи неки покрет, он доживљава све напетости, тензије и опуштања у мишићима, тетивама и зглобовима. Сви ти квалитети преносе се на посматраче, њихову визуру и њихово кинестетичко чуло. Динамичко својство тих кретњи повезује та два медијума и оно је основа кинестетичког доживљаја (Арнхајм, 1987).

У овом контексту кинестезија⁴ има кључну улогу, улогу платформе за реализацију размене између извођача и посматрача. Посредством кинестезије омогућава се ова специфична размена и она је нека врста трансфера намере и поруке самог извођача.

⁴ *Кинестезија* или *кинестеза* (грч. *Kinesis* – кретање) је осећање кретања и положаја сопственог тела. У психологији означава унутрашње, мање познато шесто чуло помоћу којег осећамо властите мишићне покрете, положај свог тела, главе и очију.

3. ГЕСТ И МЕХАНИКА ТЕЛА

Гестикулирајући човек често пружа врсту подршке вербалном, илуструје осећања, амбијенте, појаве, показује разумевање или збуњеност у односу на то што изговара али често покретом наговештава да одређени феномени теме или осећања превазилазе његове вербалне капацитете. Различите научне дисциплине баве се невербалном комуникацијом као и различитим аспектима ове појаве, на пример њеним пореклом, утицајем културе, социјалних и друштвених формата. Психолог, Никола Рот, наводи да се у контексту психологије гестови препознају и тумаче као знакови те да су неки од невербалних знакова сигнали а неки симболи, а многи су некад и једно и друго. Врло често су ненамерни израз неког стања организма, позитивног или негативног осећања или расположења, или знак наклоности и ненаклоности према некој особи. Психологија невербалну комуникацију препознаје као део система људског реаговања и као допунски канал узајамног информисања у коме је могуће издвојити неколико различитих функција (Рот, 2004).

У невербалној комуникацији знакови који нису везани за говор и глас а важна одлика им је покрет спадају у врсту кинезичких знакова. Стога се велика пажња посвећује самом лицу као најекспресивнијем делу тела које са појединим својим покретима и усмеравањима погледа представља важан индикатор израза за одређена емоционална стања као и оријентацију у простору. Рот (2004) примећује да је главна функција покрета руку, који су иначе најчешћи међу покретима, откривање степена емоционалне узбуђености, док је функција многих од положаја целог тела изражавање интерперсоналних ставова.

Гест се у антропологији сагледава, по речима антрополога Бојана Жикића као моторичко-комуникативно коришћење одређених делова људског тела. Сарадња и међусобна спрега које се дешава између геста и говора, значајна је за структурирање приче и успостављање кохерентне интеракције која се у размени са саговорником дефинише као метакомуникација. Он сматра да оно што јесте важно у интеракцији је да систем гестова буде за саговорнике прећутно међусобно прихватљив и разумљив, што је уједно и суштина јавног симболичног понашања у семиотици геста. Као средство комуникације учесник и посматрач деле заједнички, симболички језик. „Они морају да деле заједнички систем конвенција према томе шта различити елементи тог језика значе, иначе комуникација не би била могућа.” (Жикић, 2002, стр. 112)

Говорећи о аспекту наслеђа у форми покрета, Никола Рот истиче и комуникацију која се стиче учењем. Одатле примећује да исти покрети и положаји тела по облику могу у разним културама имати различити смисао, а различити покрети исти или сличан смисао. Осим што невербална комуникација углавном представља паралелан допунски канал вербалној, у неким случајевима може и у потпуности да је замени. Такво се нпр. споразумевање утврђеним знаковима може видети међу глувонемима али и у појединим областима сарадње између људи где је потребно прецизно и лако успоставити везу између одређених знакова и одређеног понашања. На пример, споразумевање међу људима који сарађују комуницирајући техничким покретима и гестовима удаљени једни од других нпр. између радника на градилишту или између диригента и оркестра. Домет разумевања невербалних знакова је ограничен, они не служе стварању нових значења (Рот, 2004).

Међутим, у научним оквирима постоје дилеме око функције гестова и тога да ли су они средство комуникације или нису, те постоје аргументи на обе стране. Истраживања која су показала да људи гестикулирају чак и онда када не постоји визуелни контакт између њих као што је то случај код разговора телефоном, могла би да иде у прилог једној од ових тврдњи. Како су многа истраживања потврдила, веза између говора и геста је неуролошка повезаност између поља задужених за говор и поља за моторику шаке. Активности и међусобни утицај ових подручја пружају увид у еволутивни пут и отварају занимљиве перспективе и потенцијална решења за проблеме са говором (Iverson&Thelen, 1999; Vainio, 2019; Goldman, 2019).

Жижић (2002) наводи да је по Давиду Ефрону (David Efron) гест културни производ, део заједничког система културних комуникацијских кодова, те да Ефрон издваја следеће групе гестова: а) симболички гестови, они су конвенционални, зависни од контекста и типично недвосмислени изрази б) деиктички гестови који указују на ентитете в) иконички који се користе за представљање објеката, просторних односа и радњи г) пантомимички којима се представља невидљиви објекат или алатка. Пантомимички и иконички гестови преносе поруке опонашањем јер особа која их изводи покушава да опонаша што је прецизније могуће особу, предмет или радњу, док је суштински квалитет мимичких гестова то што покушавају да копирају ствар коју портретишу.

У наративном дискурсу посебне улоге имају гестови као што су иконички, метафорички, деиктички и ритмички гестови. Њих класификује Дејвид Мекнил (David McNeill) и наводи следеће: 1) иконички који осликавају обликом геста неке

карактеристичне радње или догађаје које описују, попут „подигао је лулу” пропраћено управним подизањем шаке да покаже пут; 2) метафорички којима се такође представља, али концепт који се осликава нема физички облик, на пример „састанак је трајао и трајао” пропраћено одвијајућим покретом шаке; 3) деиктички – који спацијализују или лоцирају у физичком простору испред говорника аспекте приповедане приче, на пример „До је погледао ка Пети, Пети ка њему” праћено шаком која показује прво на лево, а онда на десно; 4) ритмички гестови/битови који се односе на мале покрете налик ударању палицом и који се по облику не мењају с променом садржине говора који прате. Имају прагматичну функцију и дешавају се уз коментаре на властити лингвистички допринос, језичке исправке и препричавање, на пример „она је говорила прва, мислим друга”, праћено махањем шаке доле, а онда горе. Ове четири врсте гестова имају посебне улоге у односу на ниво дискурса који прате. Иконички гестови се појављују на наративном нивоу, метафорички и деиктички на наративном и мета-наративном, а ритмички (битови) на мета-наративном и пара-наративном (Жикић, 2002).

Невербална експресија се истиче и у многим другим контекстима људске интеракције. Ситуације у којима се гест као врста социјалне појаве може посматрати као организовани перформативни чин су и различити јавни наступи „у живом” или медијском окружењу. Конвенционално изражавање актера оваквих догађаја (предавача, водитеља, политичара, тиктокера, јутјубера и др.) пропраћено је различитим гестовним склоповима. Ова актуелна и веома заступљена врста комуникације, чији смо део, заједно са оним наслеђеним, чини наш сложени невербални комуникацијски систем. Кореографкиња Кимбер Ендрјуз (Kimber Andrews) у свом раду *Choreography of the Classroom: Performance and Embodiment in Teaching (Кореографија у учионици: Представљање и представа, 2016)* бавила се гестикулацијом и покретима тела предавача у контексту наставе. Преиспитивала је кроз кореографски оквир перформативну природу предавања, да би тиме скренула пажњу на улогу геста и покрета тела у процесу учења. У поглављу свог рада *A Body of Knowledge (Тело знања)* она наводи научника и филозофа Михаела Полањија (Michael Polanyi) који тврди да ми знамо више него што можемо да кажемо и о томе говори као о прећутној димензији чију невидљивост приписује постојању између два царства, унутрашњег искуства и његовог деловања на спољни свет. Полањи се бави скривеним знањем, односно знањем које не можемо увек да вербализујемо иако постоји у нама.

4. МОДЕРНА ИГРА И КОРЕОГРАФИЈА – XX ВЕК

Модерна игра, са својим почецима у 30-им годинама XX века уноси иновативне теме у игру али и нове начине да се изрази нека идеја или саопшти одређена прича. Она проблематизује сложености и контрадикције које доноси модерни свет, као надлазеће време али се бави и личним темама појединца. Уместо конвенционалног причања приче користи се наративни стил који је потпуно другачији од до тада виђеног. Радња је фрагментирана а значења често више наговештена него што су исказана или наметнута, у намери да гледаоцу оставе пуно простора да сам тумачи дело. Кореографе овог правца, независно од времена коме су припадали, интересује процес стварања више него коначно дело. (Су, 2016)

Утемељење и реализацију овако конципираних кореографских остварења прва доноси играчица Марта Грејам (Marta Graham) покушавајући да кроз свој специфичан експресионистички покрет докучи супротстављена осећања која управљају поступцима људи: њихову љубав, сумње, љубомору, као и друге психолошке и друштвене проблеме. Њена савременица, Дорис Хамфри (Doris Humphrey), која се често служила апстрактним мотивима, инспирисала се посматрањем природних феномена, док су кореографије биле метафоре живих ситуација. Своје идеје приказивала је динамиком покрета, пре него одређеним симболима. Такво је њено остварење *Истраживање воде (Water Study)* из 1928. године, које је за њу представљало експеримент у којем се у корист природних ритмова дисања одбацују познати ритмови музике. Симулирајући динамику кретања воде плесачи клечећи извијају леђа да би имитирали надирање таласа, затим се подигнути крећу у групи, трче, повлаче, сударају се и падају онако како то чине таласи.

Овакви охрабрујући уметнички приступи учинили су да се у контексту плеса и кореографије могу замислити и проблематизовати разнолике идеје. Питање кореографског поступка се различито интерпретирало, а највише је зависило од специфичних знања и циљева појединачних аутора. Кореограф Тед Шоун (Ted Shawn) је у својим радовима развијао покрете који су карактеристични за процесе у раду или спорту. У намери да прикаже црте типично америчких карактера, организује групу искључиво мушких плесача и ради са њима (Јовановић, 1999).

Касније, средином XX века кореограф Пол Тејлор (Paul Taylor) како је сам изјавио „враћа се основама”, бавећи се у својим играчким делима свакодневним покретима као што су ходање, трчање и седење, без амбиције да их нужно

трансформише у уметничке. Тејлор је понекад у своје игре уносио покрете еквивалентне пронађеним предметима, *object trouvés* (нађени објекат). Сличан пример може се пронаћи код Трише Браун (Trisha Brown). Систем акумулације Браун је 1971. почињао солом, изградио је игру која је личила на ланац коме се додају алке. Сваки покрет је постајао нова алка, и цела комбинација покрета се, када се додавао нови покрет, понављала од почетка. (Су, 2016)

Од средине седамдесетих година XX века нови плес се назива постмодерни плес (постмодерна игра, перформанс и балет) и развија у сложену уметност, екстатичких и еkleктичких својстава. Карактерише га одбацивање експресивности, високог естетизма, модернистичке аутономије и уметничких дисциплина. Свет модернистичког балета трансформише се из театарског у свет уметничког перформанса (игра на улици, по крововима зграда, у гаражи, галерији, музеју итд.) (Шуваковић, 2001).

Једна од значајних представница овог периода, новог или постмодерног плеса, Пина Бауш (Pina Bausch) у својим кореографским остварењима проблематизује субјективност и бихевиоралност у телесном, ретко описујући конкретне ликове и приказујући препознатљиве ситуације или типове људи. У њеним делима видимо да су контакт или комуникација интерпретирани као спутани и сходно проблемима Западног света, дешавају се у некој врсти отуђења. Пина Бауш је често користила поступак репетиције у кореографији чиме су партитуре извођача добијале нови интензитет и ново значење. Активности извођача на сцени често су личиле на свакодневне покрете а и они сами су били одевени у свакодневну одећу, представљени као обични људи, без назнака традиционалних сценских обележја.

Један од најутицајнијих кореографа XX века, Мерс Канингам (Merce Cunningham) у свом раду је примењивао плесне и плесно-сценске елементе као независне ентитете. Изучавајући узајамну везу покрета и времена непрестано је имао у виду перцепцију посматрача и капацитет његове пажње. Традиционални принципи добре композиције играчке партитуре (дефинисан почетак, средина и крај) у његовом раду нису постојали. Иако је било за очекивати да су музика и кореографија део заједничког временског тока у простору сценографије, он их игром уопште не повезује. Био је уверења да „све може све да прати” и ово се односило на све сегменте кореографије, на велике структуралне јединице, као што су деонице и мање јединице попут фраза покрета. У његовим кореографијама нема приоритетних деоница нити очекиваног, логичног тока и прогресије покрета типичних за традиционално структурисане форме балета и модерне игре. Канингам је користио је „неодређеност” и

„случајност” у својим кореографским процесима, али не као импровизацију током извођења јер су се његова кореографска остварења унапред изводила и пробала. Неодређеност значи да се неки елементи могу мењати из представе у представу. *Шеснаест игара за солисте и компанију и трио (Sixteen Dances for Solists and Company of Three, 1951)* је први играчки рад у којем је коришћена неодређеност и у коме се мењао редослед деоница. Примењена у Просторним играма (*Field Dances, 1963*) изнета је тако да је сваком играчу дат релативно једноставан низ покрета, који је могао да се изведе по редоследу који су хтели и колико пута су хтели, слободно улазећи и излазећи по нахођењу. Употреба музике, сценографије и костима је такође могла бити неодређена – у комаду *Прича (Story, 1969)* играчи су за сваку представу бирали костиме које ће носити из гомиле половне одеће коју је одабрао костимограф Роберт Раушенберг (*Robert Rauschenberg*). Да би за сваку представу склопио нови комплет костима, Раушенберг је користио материјале из позоришног фондуса.

Други новоуведени поступак, случајност, Канингам је користио да би одабрао компоненте како неодређених тако и утврђених кореографија. Док је радио на кореографији *Свита игром случаја (Suite by Chance, 1953)*, прво играчко дело које је комплетно створено поступком случајности, направио би нацрт са елементима као што су простор, време и позиције, затим је бацао новчић да би повезао низове покрета. (Су, 2016)

5. ПЛЕС И ПЛЕСНИ ПОКРЕТ ДАНАС: ВЕЗА ГЕСТА И ПЛЕСА

Оквири за перформативне изразе у модерном плесу и театру неретко произилазе из већ постојећих свакодневних кретања човека. У овом поглављу биће речи о томе на који начин се препознаје директнија веза геста и плеса, као и процес успостављања те везе. У плесној и позоришној пракси свакодневни покрет је свакако једна од великих тема, као и утицај дневне рутине на обликовање нашег понашања, а онда и нашег тела. Први корак према овим увидима али и важан део перформативног искуства свакако је посматрање. Опажање, регистровање видљивих призора спада у важне чулне утиске и саставни је део најпре мотивације а онда и самог учења у плесу. Већина плесова се учи гледањем других како изводе покрет, а затим се тај покрет понавља или реконструише. Ендрјуз (Andrews, 2016) се у свом докторату позива на есеј Доналда Блумefeld-Џоунса (Donald Blumenfeld-Jones), *Bodily-Kinesthetic Intelligence and Dance Education* (2009), и његов предлог да плес може шире да се дефинише, као „обраћање пажње на нечије кретање”. То не мора нужно бити посматрање друге особе која плеше, већ посматрање било које врсте кретања, јер уколико бисмо плес дефинисали као обраћање пажње на нечије кретање независно од тога који је покрет у питању, обраћајући пажњу на њега, ми плешемо. Овом перспективом доведене су у везу различите праксе људских покрета и игре, потенцирајући заједнички именитељ – природу људског тела и његове могућности.

Мотивација за плесни покрет дакле може да се преузме из свакодневне радње али је потребно обликовати овакву идеју, полако је водити до одређене поетизације. Правац овог обликовања искључиво зависи од намере, да ли желимо да буде рационално осмишљен или апстрактан. Како је Лабан говорио „(...) свако унутарње збивање у човековом телу поседује своју меру, одговарајући ритам, па је и сам покрет, односно играње својеврсна манифестација тих унутарњих, органских ритмова и душевних збивања. (Обрадовић Љубинковић, 2019) У том смислу, унутар самих експресија могу се наслутити специфични емоционални квалитети који нису наглашени сами по себи.

И у раду антрополошког театра такође се проблематизују облици свакодневног понашања, али тако што се кроз принцип несвакидашњег радни материјали трансформишу и даје им се други квалитет, тј. прилагођавају се креирању перформативних партитура. Тај квалитет негира свакидашње тако што користи друго – сценско понашање, кроз које се заправо открива смисао и динамика свакодневног понашања (Barba, Coloberti, and Varley, 1987). Тако формулисан „сценски текст”, није

„вербални текст” већ развијање низа метода обуке где нестају разлике између геста и дијалога или између различитих извођачких форми представљајући се као „сценско знање” (Барба и Саварезе, 1996).

6. ВИДЕО УМЕТНОСТ – КОРЕОГРАФ/РЕДИТЕЉ

Још средином XX века редитељка Маја Дерен (Maya Deren) је функцију филма ставила у домен игре, чиме бисмо је могли сматрати пионирком у поступку игре која се појављује пред камером, а након ње низ аутора је стварало овакве врсте експеримената и радова. У другој половини XX века улога кореографа се могла поредити и чак изједначити са редитељском улогом. Нове технологије донеле су нове могућности како за кореографе тако и за редитеље, за истраживање и стварање нових хибридних облика где је игра кључни део снимљеног садржаја (*videodance*; *cinedance*). Такав је пример филмско остварење кореографкиње Пине Бауш, *Царичина тужбалица (Die Klage der Kaiserin)* из 1990. године. Филм је реализовала у сарадњи са својом плесном трупом из Вупертела снимајући видео секвенце углавном на отвореном, у различитим природним и урбаним окружењима, али и амбијентима ентеријера пажљиво их повезујући са специфичним перформативним изведбама плесача. Плесачи су своје поетске и сценске ликове креирали у односу на амбијент тако да се некада чине да су са њим потпуно сједињени а некада стоје у крајњем отпору. То исто важи и за одабрану музику у филму. Драматичност која се ствара у дисонантном односу урбаног и руралног, свечаног и свакодневног, чини да утисак који остављају ови призори буде на тренутке уздижући, а онда изненађујући и необичан.

Уједно перформанс се као „пракса живе уметности” одавно укрстио са видео медијем, што је водило томе да се као „режирани или нережирани догађај” тим путем преводи у дигитални свет. Остаје питање да ли су видео перформанс, видео документ и видео догађај проистекли из ове корелације хибриди, или су, као нова форма медија захвална платформа за реализацију перформативних и екранизованих амбиција уметника „у којој је видео елемент акције уметника.” (Шуваковић, 2011 стр. 528; 725)

Кроз видео уметност се провлаче многе уметничке дисциплине, па тако плес и перформанс, и сам покрет као њихов основни елемент на различите начине се манифестује у подручју видео уметности. Камера је дозвољавала да се улога покрета најпре бележи а онда студира и излаже кроз овај нови медиј. Прошло је око педесет година од како се видео уметност са малих екрана из алтернативних излагачких простора и подземних пролаза појавила на гигантским зидовима у оквиру ексклузивних поставки изложби интернационалних размера. Ипак, видео је постао активно укључен у перформанс тек онда када је уметник не само користио камеру, већ је ње постао и свестан, а своје акције усмерио и делао на посматрача иза камере.

За неке уметнике превођење идеје у видео медиј је најпре значило конзервирање, спречавање нестајања, али се током процеса превођења за њих дешавао преображај. То је био случај са уметницом Џоен Џонас (Joan Jonas) код које је камера приликом извођења утицала на трансформацију унутрашњег стања а тело се другачије кретало. Интенција извођења преусмерена је са личне перцепције на перцепцију посматрача, а субјекат је транспонован у објекат, што се могло видети у њеном перформансу *Wind* (Bergn Kunsthall, 2011) из 1968. године. То је неми видео перформанс који Џонас изводи са својим пријатељима на плажи Лонг Ајленда по случајно најхладнијем и најветровитијем дану у години. Ауторка је свакоме дала по један задатак у виду теме или реквизита на које су они индивидуално или у групи одговарали физичким акцијама. Ова кретања учесника личе на веома једноставне кореографије мање или више организоване, што је потпуно у духу тог времена када су плесачи и кореографи експериментисали са свакодневним покретима. Ово је ауторку охрабрило у томе да као визуелни уметник сада иступи у свет покрета и плеса. Ипак, оно што ју је овде највише занимало јесте перцепција и визуелни аспект рада. Узевши хаику поезију као полазну тачку покушавала је да прати њену структуру и исприча је кроз визуелне слике. Транспозицијом медијске платформе желела је да укаже на апстрактни аспект тела, његовог положаја у тродимензионалном простору и његове скулптуралности. Користи огледало као свој први и до данас важан реквизит у перформансима, двоструко га користећи ради рефлектовања различитих површина и интеракције са публиком.

Тежећи максимуму перцепције коју медиј може да понуди неки уметници су примењивали рефлексивност као метафору камере. Уметник Дан Грејем (Dan Graham) у раду *Performer/Audience/Mirror* (*Извођач/Публика/Огледало*) из 1975. године током перформанса користи огледало које прекрива цео зид просторије у коме се дешава догађај. Перформер заједно са публиком ступа у сличан истраживачки процес који нам нуди видео као медиј. Употребом огледала посматрачу је омогућено да првобитном перцепцијом себе доживи као део масе. Он најпре види своју рефлексију перципирајући управо тај тренутак у времену док перформер са малим закашњењем континуирано и без паузе у говору, коментарише текући догађај. Дакле, публика најпре објективно тј. субјективно доживљава свој одраз, док је следеће што ће чути објективан тј. субјективан опис себе од стране перформера. Ова узајамна опсервација, перформера од стране публике и публике од стране перформера, представља специфичан модел размене перцепција. Будући да се коментари уметника остварују са малим закашњењем, креира се специфичан дисбалансиран временски ток који редефинише однос простора и

времена. Овако „дуплирано” искуство дезоријентише публику која бива све мање у могућности да буде фокусирана у примарној улози те њени покрети постају спонтанији, мање контролисани и изнуђени. Овим се појам времена и простора какав нам је познат, мења, а његов ток изврће, помера, пресеца, премештањем садашњости у прошлост или будућност, успорава или убрзава, али не унутар камере већ унутар перформера.

Временом је видео од „самоиспитивања” и медијског истраживања, постао специфична врста постдокументарне, апропријацијске или симулацијске технологије за реализовање перформанса. Постоје бројни савремени примери оваквог концепта који користе дигиталну технологију видео медија са свим њеним специфичностима. Превођењем физичког у дигитално, перформанс задовољава своју базичну форму, извођач остаје предмет посматрања и његова позиција исповедника својом дефиницијом оставља место за посматрача или сведока. Излазна слика у овом случају није жива, већ је екранизована и као таква омогућава гледаоцу испред монитора (али и извођачу испред камере) извесну интимност и заштићеност али и ускраћеност директне интеракције.

Поред наведених аутора, наравно познати су и други аутори који су користили видео медиј у својим перформативним праксама: Крис Барден (Chris Burden), Рихард Крише (Richard Kriesche), Марина Абрамовић, Сем Тејлор-Вуд (Sam Taylor-Wood) и многи други.

7. ЗВУЧНА МЕДИЈСКА ЛИНИЈА: РЕЛАЦИЈА ВИЗУЕЛНЕ УМЕТНОСТИ – МУЗИКА

Област Sound art-а дефинише релација између визуелних уметности и музике, што значи да истовремено припада визуелној и музичкој пракси. Она представља специфичан медијски/вишемедијски склоп где звук постоји истовремено као „материјал уметничког стварања и објект испитивања и опажања”. Биљана Лековић у својој докторској дисертацији Критичка музиколошка истраживања уметности звука: Музика и sound art, наводи три модела који га одређују: према првом, sound art је област која се ’простире’ између категорија, према другом поставља sound art као немужичку/визуелну праксу, док трећи, насупрот претходним sound art поставља у музичке оквире (Лековић, 2016, стр. 14).

Важан удео у одређивању области sound art-а је експериментисање са различитим изворима звука као и трагање за њиховим новим начинима презентовања. Који год контекст и медијски оквир да посредује овој намери, оно што је дефинише јесте специфична врста уметничког истраживања била она из области представљачке или извођачке праксе.

Поступак преузимања звучних узорака или sampling-а, се препознаје у различитим музичким праксама. Једна од њих је конкретна музика (musique concrète) која је заснована на преузимању већ постојећих звучних елемената било ког звучног материјала шумава или музичких тонова који се непосредном монтажом експериментално спајају. У овом процесу композитор има двоструку улогу, он најпре проналази и снима звучни материјал, да би се након тога посветио компоновању и тако дошао до коначне форме музичког дела (Обрадовић, 1978).

Када се има у виду припрема узорака за њихову живу употребу, поред поступака временске дистрибуције, тј. секвенцирања, сви семплови се морају припремити и обрадити тако да одговоре на захтеве различитих оркестарских ситуација и потенцијалних пратећих околности. Стваралачки потенцијали узорака су веома важни за обликовање самог дела и важно је уочити их током саме (њихове) припреме. Пример једног таквог поступка је дело композитора Срђана Хофмана, *Концертна музика за клавир, тринаест гудача и електронику* (1993), где се на употребљеним узорцима примењују класични приступи компоновања, хармоничности пропорција и склада, а онда и испитују дometri рачунара у контексту додатног оркестра. Композиција поседује раскошне текстуре и посебно развијен дијалог између живих и виртуелних

инструмената. Електронска деоница не опонаша неке од „класичних“ оркестарских деоница, већ својом перформативношћу доприноси њиховим хармонским и мелодијским структурама. Ова интерпретација богата је различитим динамикама нијансирања приликом трансформисања семплованих звукова мандолине, цимбала и дудурејша, као и синтетичких звукова. Хофман касније у свом тексту наводи да „(...) електроника у овој парафрази концертне традиције има улогу још једног оркестра и упућује на то да се, клавир, гудачки оркестар и електронски инструментариј, могу одредити као три аутономна медија” (Хофман, 1994 према Милојковић, 2021, стр. 6).

Поступак семпловања може шире да се схвати, по угледу на Гротовског (2006), па би се спровео тако што ће звучни узорак перформер интерпретирати својим гласовним апаратом као својим техничким средством. Узорак за овакву врсту извођења такође може бити разноликог порекла па се тако и логични говор, тачније изговорени текст, може интерпретирати као материјал за овакву врсту рада. За овакав начин извођења потребно је да перформер буде припремљен техникама гласовних способности и обучен да произведе интонације и звуке користећи сопствене физиолошке резонаторе, што се може постићи правилним вежбама дисања, поставком и контролом гласа.

Говор се у оквирима оптималне звучне комуникације сматра примарним, а његови елементи: ритам, реченица, речи и слогови, заједно са гласом и текстом (језиком), основа су вербалног споразумевања. И говор и језик почивају на реченицама које су обликоване по одређеним правилима, захваљујући којима можемо да разумемо и адекватно процесуирамо нечије обраћање. Пример поступка унутар кога се говор или текст трансформишу кроз живо извођење, као део перформативне партитуре, и који можемо посматрати као вид семплинга може се препознати на примеру актуелне представе Плавог позоришта „*I Psychi tis Antigonis*” (2023)⁵, и то у приступу који је примењен у оквиру глумачке деонице лика Душа Антигоне. Представа проблематизује конфронтационе позиције мушкарца и жене, као „владара” и „феминисткиње” које се огледају са једне стране у тежњи за мушком доминацијом а са друге у снажном пружању отпора жене и њеној потреби за једнакошћу. У складу са овом верзијом трагедије и сопственом визијом Антигоне, глумица примењује методе карактеристичне за рад антрополошког позоришта. Носећи маску приљубљену уз лице као „гримасу” која се не мења током целог комада, она изговара текст своје деонице тако да говор личи на неку

⁵ Плаво позориште, *I PSYCHI TIS ANTIGONIS*, 2023. Београд; сценарио и режија: Ненад Чолић; глумци: Маша Јелић, Дејан Стојковић, Марко Поткоњак, Вера Јовановић; сценографија и костим: Ивана Чолић; дизајн визуелног материјала: Ивана Чолић; оперативна директорка: Дубравка Вујиновић.

врсту неразумљивог, збрканог мумлања. Њен глас као да је пропуштен кроз звучни филтер, пригушен је и резонира унутар затворене маске. Глумица нам својом интерпретацијом улоге очитује побуну и патњу у односу на судбину која ју је задесила. Током целе радње вокал прати ритмичке варијације физичких акција, док је говорна интерпретација у потпуном порицању свега пратећег а глас изражава дубоку самораздирућу душевну бол. Маска је у овом случају реквизит који има двојаку функцију – трансформише квалитет „говора” глумице али и њену појавност.

II КОНЦЕПЦИЈА И РЕАЛИЗАЦИЈА УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

1. О ПРОЈЕКТУ

Докторски уметнички рад *СУСПЕТ* настао је поступком снимања интервјуа који је послужио као визуелна и аудио грађа за креирање визуелно-аудитивне троделне инсталације представљене у затвореном галеријском простору. У интервјуу је учествовало четрдесет и четворо људи, одабраних по систему случајног доступног узорка који ће у даљем тексту бити истакнути као учесници у уметничком пројекту.

Назив „сусрет” односи се на замишљени простор унутар човека у коме се он сусреће или суочава са одређеним импресијама и комуницирајући, односно гестикулирајући их пројектује на околину. Рад на пројекту је започет организованим разговором ауторке са учесницима, где су одабране теме разговора биле само оквир да се код учесника уз вербалне исказе подстакну или тачније испровоцирају телесне експресије или гестови.

Појавна страна рада огледа се у трансформацији невербалних експресија учесника или гестова у специфични плесни виртуелни догађај који сугерише препуштање кинестетичком чулу посматрача. Трансформација телесне експресије из свакодневне у плесну постигнута је техником видео монтаже, истовремено вођене идејом и логиком стварања плесне кореографије. Процес превођења из условно речено перформативног у видео медиј је уједно и сам садржај рада.

Иако је у самом раду изазван, телесни гест се проблематизује као средство комуникативне интеракције али и прилика да се оствари непосредан физички импулс као вид примарне и нужне човекове потребе. У својој сложеној психо-физичкој појавности гест се уједно сагледава и као врста отелотворења аутентичности експресије појединца, а тело као јединствени перформативни инструмент самог човека – учесника пројекта. Појавна страна телесних експресија у раду је дефинисана као акција и кроз ову визуру се трага за извођачким потенцијалом унутар ње. Рад приказује тело које гестикулирајући не само да размишља и креће се, већ првенствено осећа и то је један од основних повода за ово уметничко истраживање. Истраживањем се још трагало и за уметничким ангажованим средствима која ће представити тело и телесност као извор знања и искуства са својим сопственим јединственим изразом. Обухватањем већег броја учесника указује се на заступљеност ове појаве и тиме инсистира на њеној важности. Рад је настао као наставак истраживања потенцијала различитих уметничких медија и надовезује се на претходне пројекте у којима су реализована различита истраживања која се баве истим проблемом.

У овом, другом, делу рада надаље ће исцрпније бити представљене фазе у раду на пројекту и то: истраживања која претходе раду *СУСПЕТ*, идејно осмишљавање и реализација интервјуа (као начина за добијање видео материјала), анализа снимљеног видео материјала и поступак монтаже при креирању финалног видео колажа, као и анализа практичног рада.

2. ПОЛАЗНА ИСТРАЖИВАЊА – СЛУЧАЈНИ ПЕРФОРМЕР

Почетна истраживања која претходе раду *СУСПЕТ* настала су из интересовања за начине на које људи комуницирају између себе у свакодневним ситуацијама, како гестикулирају, како покрећу тело, како се невербално изражавају, да би затим уследило бележење ових појава камером. Временом је настајао снимљени материјал који је сам по себи поседовао експресију независну од почетне ситуације (Прилог бр. 2).

Настале без било какве намере, телесне реакције људи деловале су креативно и вешто изведене, а у својој разноврсности и аутентичности наликовале су уметничким перформативним креацијама. Појединачно су садржале разноврсне експресивне зоне тела; од активних стопала, целих ногу, само једне руке или као што је то било случај са већином – обе руке. Било да су се разговори одвијали у групи или у пару, онај који говори преузимао би примат те су се самим тим смењивале и „улоге” то јест перформативне деонице саговорника у односу на динамику разговора. Амбијенти у којима су се ове ситуације одвијале су махом била јавна места – кафеи, ресторани, паркови или друга места окупљања и састајања. Камера је на изванредан начин била „око” посматрача, бележећи приказ онолико прецизно и дуго колико су то дозвољавале околности.

Предмет интересовања почетних истраживања убрзо се фокусирао на посматрање држања комплетног тела и његово изражавање током комуникације са саговорником. Већ на самом почетку могло се уочити да су, осим лица, најактивније зоне кретања труп и руке долазили до изражаја током већине различитих пропраћених ситуација.

Покрети су пратили расположење и саму динамику говора и махом зависили од места и контекста у коме би се разговори одвијали. Предмети који би били „при руци” су представљали врсту тактилног изазова и различито утицали на експресије. Када су се разговори дешавали за столом, људи би често додиривали или узимали различите предмете са стола, кашичицу, папир, упаљач и др. Ово се односило и на ивице, површину и текстуру самог стола.

У оваквој поставци ствари посматрани приказ постаје позоришна ситуација која трансформише оног који се посматра у „случајног перформера”, а посматрача у „гледаоца”. На неки начин овакав непланирани догађај, попут мале представе аутентичне и непоновљиве, постаје доступан било коме ко би према њему усмерио

пажњу. Такође, представљао је право мало откриће да, људи када су неоптерећени сценом и квалитетом извођења, снагом геста и погоном сопствене жеље могу да комуницирају са другима, да креирају покрете и знакове разноврсних облика и интензитета и то пратећи мелодичност и значење сопственог говора. Тако да захваљујући телесним експресијама комуникација делује комплетирано а израз постаје оркестриран и аутентичан. Иако су се из позиције посматрача могле доживети као перформативне акције, заправо су само уобичајене експресивне акције људи и део су свакодневних физичких радњи сваког од нас.

Посебан изазов за аутора/уметника било је снимање разговора у којима је и он сам учествовао. Неспретно, у жељи и покушају да се не ремети саговорник и ток разговора резултат је био мање или више успешан. Понекад током самог догађаја али и накнадним прегледом снимљеног материјала, могло је да се примети да у гестикулацији не постоји „вештина извођења”, већ се покрет и гест огледају у изражајности и аутентичности сваког појединца.

Из потребе да се истраживање настави без оптерећења скривеном камером, у контролисаним условима у којима ће постојати више простора за пажњу и усмерено вођену интеракцију разматрани су могући формати бележења оваквих ситуација. Иницијални покушај реализовања ове идеје било је ауторово/уметничково снимање интервјуа са члановима своје породице са намером да се снимљени интервју користи као материјал за уметничку интерпретацију у којој ће се истаћи невербалне експресије. Овај покушај је резултирао видео-диптихом, где су у једном делу гестови чланова породице монтирани у заједнички кадар а у другом је гестове одабрао и извео аутор рада као плесну кореографију (Прилог бр. 3).

Ово су били и први конкретни кораци који су успоставили концептуалне ослонце за реализацију докторског уметничког рада *СУСПЕТ*. У даљем тексту биће разматрани конкретни кораци планирања и изведбе рада, односно прикупљања грађе, анализе и класификације материјала, монтаже, израде звука као и стратегије излагања рада.

3. ИДЕЈНИ ОКВИР ПРОЈЕКТА – ПЛАНИРАЊЕ ИНТЕРВЈУА И ПРИПРЕМА ЗА СНИМАЊЕ

Почетна идеја при планирању уметничког рада *СУСПЕТ* била је да се интервјуисањем различитих људи добије видео материјал који ће, свакако, по природи ствари садржати невербалне експресије, гестове и покрете тела, са намером да се у коначној монтажи изабери одговарајући кадрови, склопе и повежу, те тако трансформишу у специфични плесни виртуелни догађај. Иако је невербална комуникација свакодневна активност и свакодневни приказ, полазна идеја за рад *СУСПЕТ* није била да се покрет преузме из било које свакодневне, механички вршене активности.

Да би се то постигло било је потребно снимити довољно материјала који би омогућио већи избор у поступку колажирања. Одлучено је да се то постигне снимањем интервјуа на изабране теме са већим бројем учесника.

При дефинисању теме за интервју било је потребно размотрити она питања која се везују за поље снажне емотивне ангажованости и унутар којих би се могао водити отворени разговор чак и између људи који се не познају. За овај процес биле су подстицајне консултације са психотерапеутима и педагозима из области позоришних уметности. Одабране су теме и дефинисана су питања која су представљала оквир за разговор. Изабране су оне теме које се дотичу личног а могле би да изазову различите емоције за које се сматрало да ће несумњиво подстаћи јак експресивни одговор.

Теме које су биле изабране за интервју са учесницима су:

- *Сигурно место*

Односи се на одређено сећање из детињства или ране младости, на неки пријатан догађај, особу или место коме се радо враћаш у мислима.

- *Сан*

Важан сан, онај који се због упечатљивог и специфичног утиска који на нас оставља не заборавља лако и брзо. Према утиску који оставља, може да буде пријатан, непријатан или недефинисан. Може бити сан који се понављао или се десио само једном.

- *Неправда*

Неправда са којом се суочаваш или си се суочавао/ла, на личном или општем плану.

Из потребе да се ова питања реализују помоћу низа интервјуа који би били изведени са већим бројем људи, неформално је оглашен позив за учешће у пројекту. У позиву је истакнуто да се ради о процесу прикупљања и припреме материјала за уметнички рад у коме је у форми интервјуа потребно одговорити на неколико питања и издвојити оквирно шездесет минута. Напоменуто је да ће се питања тицати личних искустава, осећања или сећања и да ће их учесник сазнати на самом разговору.

Истакнуто је као пожељно да потенцијални учесник буде на одређени начин отворен према оваквом типу рада у коме коначни начин употребе снимљеног материјала није у потпуности дефинисан. Он се посматра као сива грађа за будући уметнички рад, те се могуће интервенције на снимљеном материјалу препуштају аутору на слободу.

Припреми за снимање претходило је разматрање визуелног аспекта кадра, односно изглед простора и учесника у простору у коме ће бити реализовани интервјуи.

Будући да је за процес монтаже било важно да појединачни снимљени материјали буду уједначеног визуелног садржаја, одређене су пропозиције везане за осветљење и место снимања. Термин је подразумевао обезбеђивање адекватног дневног осветљења, а место, простор који не обилује детаљима, али ни предметима који упућују на личне одреднице које сугеришу порекло или статус учесника. Од учесника се очекивало да одаберу за себе гардеробу у једној боји по сопственом избору. Намера је била да се у визуелном домену добије чиста, контрастна слика, са циљем истицања разлике између тела учесника и простора. У контексту адекватне фотографске слике, сведено окружење визуелно би истицало фигуру учесника, а једнобојна гардероба била би ненаметљива подлога за контуре и покрете руку. На тај начин би простор и гардероба својом функционалношћу остварили улогу „сценографије и плесног костима”.

У неким случајевима није било могуће испунити све техничке услове, посебно оне који се тичу избора и организације простора. Тада су захтеви снимања сведени на прихватљиви минимум.

4. РЕАЛИЗАЦИЈА И СНИМАЊЕ ИНТЕРВЈУА

Кроз живи однос испитивача/аутора и испитаника/учесника интервјуисано је и у аудио-видео формату снимљено четрдесет и четворо људи који су били доступни и спремни да учествују у интервјуу. Процес је започет са људима из ближег окружења, да би се круг учесника постепено ширио. Једини услов за учествовање је подразумевао да учесници имају изнад двадесет година, то јест да су формално прешли у фазу одраслог, односно зрелог животног доба, те је на тај начин омогућено да се окупе учесници различитих година, националности, професија, итд. Како рад има за циљ плесну кореографију а не анализу текста који се изговара, сами искази учесника нису посебно анализирани. Могло би се рећи да такав поступак наликује псеудо-друштвеној студији унутар које прикупљени материјал из интервјуа није предмет квантитативне анализе нити тумачења исказа већ средство које ће омогућити да се добије материјал за вишемедијску уметничку инсталацију.

Поставка разговора унутар интервјуа је формално конципирана али се настојало да интеракција са учесницима буде што је више могуће релаксирана и подстицајна . У оваквој подели ствари аутору пројекта уједно је наметнута улога модератора/кореографа/редитеља. Иако је интервју вођен као спонтани разговор учесника са аутором, перспектива из које је аутор посматрао саговорника наликовала је некој врсти позоришне ситуације, извођач-гледалац, што је основни услов за сценску ситуацију. Посматрано кроз ту призму омогућено је да се промишља о каснијем процесу монтаже.

Након одабране позиције за снимање у простору, било је најпре потребно да се учесник смести што удобније како би могао да се неометано телесно изражава. Већ у првим покушајима снимања је примећено да удобност тј. положај тела утиче на врсту и квалитет телесне ангажованости. Фотеле, треседи као и столице са удобним наслоном превијали су торзо и чинили да у већини случајева активност тела буде мања. Ниже позициониран и тврђи седални део омогућавао је да пуна површина стопала у контакту са подом поднесе део тежине тела и буде његов ослонац, те је изабрана једноставна дрвена столица без наслона. У случајевима неудобности или друге nelaгодности коју је осећао учесник разматране су друге опције.

Одабрана је фронтално и статично постављена камера, са положајем објектива у хоризонталној равни (нормални ракурс), да би позицијом сугерисала место саговорника.

Кадар је обухватао простор који фигура са раширеним рукама захвата у седећем положају. Након ових припрема приступљено је снимању. Имајући у виду да присуство камере може бити оптерећујуће за учеснике, превентивно су предочене техничке инструкције у вези са усмереношћу погледа у односу на објектив. Учесницима интервјуа је сугерисано да настоје да не обраћају сувише пажње на саму камеру.

Интервју је почињао уводним разговором који је вођен неформално и информативно, а затим су уследиле изабране теме. Након питања, учесницима је дато време како би промислили о теми и како би се у свом ритму припремили за одговор. Из угла аутора, у овој фази учесници интервјуа деловали су као плесачи који се загревају за тренинг у сали, а покрети тела су видљиво пратили овај процес. Пратећа додатна питања подстицала су њихову усмереност на почетну тему разговора уколико је било потребно. Трајање интервјуа зависило је искључиво од мотивисаности учесника да о одређеној теми говоре. Сваки нови учесник био је прилика за редефинисање приступа питањима у активном процесу интервјуа. Њихове реакције су биле пажљиво праћене без настојања да се на неким питањима сувише инсистира. У разговору се трагало за детаљима и специфичним осећањима која су пратила исказе, који ће бити приказани у виду неколико примера унутар појединачних тема:

- Тема *Сигурно место*, упућивала је учеснике враћању авантурама из детињства, играма са вршњацима, скривеним местима, дечјим тајнама, комшијама као некој „другој” резервној породици и њиховим домовима у којима су се осећали прихваћено и вољено, малим личним открићима, нетипичним перспективама посматрања ствари/догађаја и др.
- Тема *Сан*, наводила је учеснике на „немогуће” ситуације, на различите зачудне призоре – неба, Сунца, Месеца, на непрегледна поља могућности и спутане унутрашње тежње, на летење, падање, пливање/кретање у различитим непознатим материјама, сусрете са свецима, људима који нису више међу живима, змајевима, физичким обрачунима, умирању, стварању итд.
- Тема *Неправда*, тичала се мањих или већих личних али и општих престапа норми, осећања, неправди према људима, животињама, окружењу или природи, са освртима на сопствене и туђе исхитрене одлуке и поступке.

5. АНАЛИЗА СНИМЉЕНОГ МАТЕРИЈАЛА И ДАЉИ ТОК РАДА

Након снимања било је неопходно прегледати комплетан материјал и класификовати га за потребе даљег рада на пројекту. По угледу на претходне радове разматрано је да се гестови интерпретирају на још један начин и то уз додатно ангажовање извођача које ће кореспондирати са снимљеним материјалом. Извођач би у идеји могао да присвоји фрагменте интервјуа и изводи их као своје перформативне материјале, и притом им дода сопствене експресивне квалитете. Међутим, анализом снимљене грађе стекао се утисак не само о аутентичној драгоцености гестова појединачних учесника већ и о мноштву њихових пропратних експресивних детаља тако да је одлучено да се рад изведе искључиво монтажом снимљеног материјала. Додатним промишљањем одлучено је да исход рада буде плесна кореографија.

Материјал је посматран интегрално без обзира на теме које су биле повод за разговор, док је тело посматрано и анализирано према следећим параметрима: положају трупа и главе, интензитету и ритмичности импулса, облику и обиму експресије, стога је фокус при посматрању снимљеног материјала био искључиво на визуелном.

Иако отргнути из познатог контекста разговора, сами гестови унутар фрагмената задржали су снажан набој унутар експресије и представљали богат извор за предстојећи рад на пројекту. Такође се стекао увид у то да су се експресије манифестовале варијабилно и без било каквог утврђеног обрасца. Неретко се дешавало да је покрет који је одређене учеснике везивао за један појам бивао идентичан или врло сличан покрету који је пак друге учеснике везивао за супротан појам, ситуацију или тему. Учесници су понекад деловали као да телом трагају за адекватним покретима којим би невербално изразили и допунили свој вербални исказ, што је упућивало на то да се мора пажљивије посматрати прожимање телесног и вербалног.

Када сагледамо активност целог тела уочавамо да радња проистиче из видљивих и моторних средишта у торзу. Чак и када је крајња тачка експресије рука, шака или прсти, она увек почиње у центру трупа да би се различитим покретима и динамикама „растегла” до екстремитета. Из позиције играчице Исидоре Данкан соларни плексус је обитавалиште душе (Арнхајм, 1987).

Током трајања интервјуа, иако технички није обухваћено оком камере, могло се приметити да је код свих учесника било активно читаво тело. Својим ставом, усмереношћу, једва приметним покретима, или широким гестом, тело учесника је

комуницирало као целовит систем у коме пратећи сопствену логику кретања, гестови увек иду у корак са вербалним. Понекад опречно али динамички или експресионистички једнако комплексно. Уколико се сагледају изоловано, многи гестови наликују стилизованим акцијама или елегантним спортским захватима. Неки кадрови приказују тело које је веома експресивно, док се на неким једва приметно помера или се не помера уопште, али својим ставом, усмереношћу, оно сугерише унутрашње тежње које наговештавају садржај кинестетичког набоја. Пажљивим одабиром гестова према критеријуму који подразумева њихове визуелне импулсе као специфичне перформативне потенцијале, а онда и организовањем њихових међусобних односа (спајањем, подешавањем њиховог трајања) рачунало се на апстраховање познатог значења геста као и на кинестетичко чулно учешће посматрача.

Ритмика геста и битови који су се могли приметити код учесника, са свим својим сложеним ритмичким манифестацијама као неодвојиви део њихових експресија, сугерисали су плесни квалитет геста а самим тим и креирање тока монтаже у колажирању кадрова. Као што је Рудолф Лабан тврдио да се „(...) музика, односно ритам рађа из геста, а не гест из музике.” (Обрадовић Љубинковић, 2019, стр. 84)

Унутар комплетног интервјуа иако нису једнако и на исти начин заступљене, појављивале су се различите групе гестова.

У теми *Неправда*, покрети руку су се код многих учесника реализовали одсечно и „тврдо”. Ритмички гестови који осликавају ритам или ход догађаја и батови који наглашавају речи били су упечатљиво кратких амплитуда, ближих у односу на труп. Такође, честе су биле затворене позиције руку, где су само шаке или прсти били у покрету. У теми *Сан*, на почетку својих исказа, многи учесници су били погледом упућени на простор око себе. Са својом коначницом у одређеној удаљеној тачки, усмереност погледа би одредила и став целог тела – труп би се издужио, а леђа исправила. Овакав положај омогућио би рукама да буду флексибилне, да се лако пружају у ширину или висину. Код гестова као што су деиктички (који лоцирају аспекте приповедане приче) често су покрети били драматични, што је осим руку пратио и покрет читавог тела. При давању вербалног исказа, чест је случај био и то да учесник понавља одређену сцену или мотив, при чему би се понављао и покрет надограђивао би онај претходни са додатним елементом или би једноставно при понављању покрет био појачан. Налик теми *Сан*, и тема *Сигурно место* је обиловала разиграним описним покретима тела. Према типу гестова, учесници су често уводили пантомимичке (који преносе поруку опонашањем особе, предмета или радње) где се тело пратећи причу

савијало и исправљало симулирајући различите конкретне акције. Руке, осим што су биле продужетак телесног импулса, често су „оживљавале” ствари и појаве. Опредељене али истовремено невидљиве сцене трансформисале су тела учесника у гипки медиј који се по потреби сваким својим следећим коракком и снагом мотива чинио све моћнијим.

У наредној фази студиозно је приступљено појединачним материјалима учесника тако што су унутар снимљене деонице најпре маркирана места видљиве телесне експресије. Поновним прегледом обележеног материјала, издвојене су оне експресије које су у снажној вези са вербалним исказима или су се на одређени начин истицале у односу на целокупан доживљај разговора. Осим тога издвојена је ужа група гестова бирана према интензитету, облику, начину појавности и експресији коју носе и то у односу на сваког појединачног учесника интервјуа односно према сензибилитету у коме се учесник опште гледано изражавао. Затим су уочене и издвојене групе истих или сличних гестова који су се појављивали у комплетном материјалу одређеног питања. Овај корак груписања гестова био је од значаја за накнадни поступак креирања тока у монтажи/кореографији.

У даљем процесу је дигиталним компоновањем одабраних елемената креирана компактна видео секвенца, при чему је било потребно ускладити одабране елементе и адекватно их уклопити. Трагање за адекватним плесним током у овом процесу, упућивало је на вишеструке промене позиција елемената унутар секвенце, њихово избацивање, затим враћање, ротирање, подешавање њиховог трајања итд.

На крају овог рада у прилогу бр. 4 је за свако питање дат пример једног учесника где се описно и поступно приказује како је тело оркестрирало разговор односно којом динамиком се развијала експресија уз пратећи приказ временске маркације. У прилогу бр. 5 следе фото-примери одабраних гестова из све три групе питања. Фотографије покрета у континуитету прате њихови описи. У прилогу бр. 6 су примери кадрова визуелно истих или сличних гестова (фото-приказ и опис покрета). Прилог бр. 7 чине три одвојене групе фотографија које представљају кадрове из појединачних финалних видеа. Одабрани вербални искази учесника гласовно су транскрибовани и дати су за све три теме у прилогу бр. 8.

6. КОРЕОГРАФИСАЊЕ МОНТАЖОМ

Видео-монтажа у раду *СУСПЕТ* послужила је као средство да се од невербалних експресија учесника формира плесна кореографија. Како је претходно описано, направљена је анализа снимљених материјала, а од настале селекције је добијен избор исечака који су послужили као елементи за формирање финалне колажне форме. Одређивање места елементима дефинисано је њиховим плесним потенцијалом и успостављањем њихових међусобних веза. Овако спроведен чин монтирања, који кроз кореографски поступак резултира плесном секвенцом, упућује на разумевање монтаже као облика проширене кореографске праксе.

Монтажом и звучном интервенцијом, као извесним реконструктивним чином, целовитим снимцима појединачних интервјуа даљим поступком у раду, нарушена је интегрална аутентичност. На прагу оваквог схватања покрет и гест то јест фрагмент постају само грађа за стварање плесног видео рада. Поступком монтаже гестови учесника преведени су у плесну партитуру, самим тим су из медија живог „извођења” прешли у медиј видеа, где нова динамика ритмичног и визуелног саопштавања носи основни израз и значење рада. Такође, захваљујући монтажи, интервјуи снимљени на различитим локацијама у различито време са различитим људима стварали су илузију континуираног времена и простора што представља лажирање стварности и једну врсту уметничке фикције. (Манович, 2015)

Секвенце које су настале чинили су гестови селектовани промишљеним чином аутора, који су били у складу са специфичностима сваког појединачног интервјуа односно сваког учесника. Њихов садржај представљао је привидно континуирану радњу која је одређена искључиво својим перформативним наративом, а однос елемената унутар ње чини да се на одређени начин сам садржај и значења преплићу. Специфични квалитети тражени су и при селектовању покрета учесника. Континуитет у кретању постигнут је колажирањем унутар секвенце, што значи да је спојено више кадрова различитих учесника, а на логику њихове организације примењени су принципи изненађења, дисонанце и онеобичавања.

Кореографски поступци монтаже су вођени ритмом, динамиком и плесним карактером одабраних фрагмената интервјуа и подстакнути су увидима у кореографске поступке из домена модерног плеса а посебно редитељским захватима карактеристичним за методе рада антрополошког театра, за које је својствено да

укључују специфичан осећај целовитости који повезује ум и тело глумца, као неизоставни аспект његовог изражавања.

Извођачка перцепција и перформативно искуство аутора, које проистичу из претходних радова (Прилог бр. 2 и Прилог бр. 3), послужиће као његова визура када преузима улогу монтажера или кореографа у раду *СУСПЕТ*, како би се објасниле уметничке намере које су се имале у виду приликом креирања рада. Приликом монтаже материјала, аутор је у циљу потенцирања саме структуре форме и редоследа кадрова морао да, ношен сопственим осећајем за покрет, бира места паузе, тензије и контраста у динамици видеа. Овакав приступ има за циљ да се пажња посматрача удружи са акцијама које посматра те да се не може у потпуности наслутити надолазећи покрет. Из тога следи да је кинестетички ангажман интегрисан у кретању учесника/телесном искуству аутора рада и приликом монтаже се примењује спонтано. Његова основна функција је отварање простора за тензије различитих интензитета које се дешавају у покрету. У специфичном дисконтинуитету ритма „извођења”, долази до појачавања „перформативног” набоја док се у перцепцији гледаоца догађа „плесање”. Са једне стране имамо активну енергију учесника (актера) а са друге стране реактивну енергију посматрача.

Плесна кореографија добијена монтажом у уметничком раду *СУСПЕТ* дешава се на екрану то јест пројектованој слици, па можемо говорити о аспектима *кинестезије на филму*⁶ која као перцептивно-психолошки феномен има проширено значење. Иако је примењена статична камера за снимање учесника, кључна је управо динамика покрета при формирању секвенце као и сензибилисање према перцепцији посматрача у овом смислу.

Важно је подсетити да у овом раду учесник нема никакве увиде у свој покрет као извођачки чин. Фокусиран на своја сећања а не на покрет, растерећен је било какве идеје о томе како изгледа као и да ће његове гестикације бити искоришћене за будуће креирање кореографије. Његова позиција је у том контексту неутрална, тако да је у овом случају перформативност искључиво перспектива аутора који ће као кореограф трагати за адекватним решењима током монтаже. У том смислу значајно је перформативно искуство, односно вештина самог аутора који је и кореограф рада.

⁶ ”Кинестезија у филму значи: тако снимити извесне покрете статичном камером да се произведе утисак кретања...” (Бабац, 2000, стр. 59).

7. ИЗРАДА ЗВУЧНЕ ЛИНИЈЕ

Основна функција звука у раду *СУСПЕТ* је да заједно са визуелном медијском линијом буде у служби плеса и динамичног кинестетичког доживљаја посматрача. Оба медија, осим што су део истог амбијента, временски су интегрисани један у други. Динамички ток видеа је задата норма за динамику и нивелацију звука, те тако видео и звук добијају удружено својство.

Полазна тачка за процесуално-практично креирање звука су аутентични аудио материјали који су настали током снимања интервјуа односно глас и говор учесника. Поступком семпловања звучни фрагменти говора преузети су као радни материјал, музички су „декодирани” и значењски апстраховани. Звук и даље садржи наговештаје говора али оног који је лишен своје првобитне форме као и своје семантике. Експресивни текстурисани шумови који се могу чути, само наликују говору али будући да су неразумљиви и неразговетни, они се у свом звучном збиру претварају у његову супротност. Положаји, акције тела и гестови, све што се до сада чинило као додатак говору, постаје његова норма – нешто у односу на шта се нивелише.

Намера је била да се уметничком интервенцијом обрну чулне медијске линије – звучна и визуелна, или у контексту комуникације вербална и невербална, те да се у логику њиховог сазвежђа, унесе врста пометње.

Овако створен вишемедијски амбијент представљао је отворено поље у коме би посматрач на основу различитих ритмичких законитости у свом телу сам рад могао да доживи и препозна као надоградњу која се у његовом телу сада догађа као ново ритмичко-музикално остварење. Ово би се, како редитељ Марко Бабац наводи, могло још назвати и: „(...) кинестетичком мелодијом и оркестрацијом уметничког кретања и звукова” (Бабац, 2000, стр. 59). На овај начин се испитује садејство између перформативног и перцептивног начина стварања звука, што је уједно и превазилажење устаљених граница традиционалних медија.

8. ПРОЦЕСУАЛНИ И ТЕХНИЧКИ ДЕТАЉИ ПРОДУКЦИЈЕ И ПОСТПРОДУКЦИЈЕ ВИДЕО РАДОВА

Снимање интервјуа реализовано је у кућним условима и на терену, коришћена је искључиво природна светлост. Основни реквизити снимања били су камера и статив тако што је камера (телефон iPhone 13 mini, iOS Version 16.6) фиксирана за трипод универзалним држаčem паметних телефона (Manfrotto MCPPIXI UNIVERSAL CLAMP).

Монтажа и обрада слике урађени су у програму за дигиталну монтажу видеа Premier и његовом пратећем програму за колор корекцију слике Lumetri Color. У потрази за оптималним решењима коришћени су различити монтажни поступци. По принципу ритмичке равномерности и компатибилности два суседна кадра, градила се и организација динамике. Коришћен је *рез на покрет*, *фи трансформација* као и *монтажа по облику*⁷. За ово је било важно претходно испоштовати комплементарност углова снимања, правилан распоред тела учесника по површини и дубини слике, и сличне услове осветљења сваког интервјуа.

Према томе, један од првих корака у промишљању логике спајања снимљених материјала било је свакако разматрање редоследа као и њихове ритмичности.

Смер кретања делова тела из једног кадра преноси се на суседни и у том споју кадрова постиже се континуирани поредак кретања фигуре по принципу сличности, блискости са тенденцијом добијања визуелне целовитости. Нпр. учесник А. Т. пружа десну руку у своју десну страну. У следећем кадру учесник М. С. са истим положајем руке наставља започети покрет тако што подиже руку, да би се са трећим учесником покрет вратио у центар кадра. Овакви поступци сукцесивног грађења целовитости покрета а онда и утврђивања структуре целе секвенце, нису унапред могли бити промишљени као што је то пракса код филмске монтаже, већ настају накнадно, као резултат рекапитулације снимљених материјала.

У даљем тексту биће наведени остварени кораци у монтажи:

1. Унутар сваке од три теме, изолована је и исечена одређена количина гестова;
2. Гестови су груписани према интензитету, ритму, форми и другим елементима сродности;

⁷ *Рез на покрет* је облик глатког прелаза између кадрова и користи се да би се постигла илузија у динамици времена и тока радње. *Фи трансформација* настаје монтажом у резу суседних кадрова у којима су различити садржаји кадрилирани у истим деловима слике, у сличним или истим плановима. *Монтажа по облику* је повезивање суседних кадрова у којима се објекти снимања налазе компоновани у истим деловима површине кадра или у тренутку реза имају сличан ликовни облик и композицију. (Бабац, 2000)

3. Гестови су у низани један за другим, према личном нахођењу, без успостављања правила у односу на садржај видеа;
4. Креирана је најпре дужа верзија, а затим и краћа финална верзија видеа;
5. Након завршене монтаже, и креирања јединственог задовољавајућег монтажано-кореографског тока, материјал је комплетиран.

Сви видео записи су направљени (енкодирани, компресовани) у H.264 видео кодеку (од кодер-декодер), затим су за рад у фази постпродукције декомпресовани у Apple ProRes 422 видео формат, и на крају су поново компресовани у H.264 видео формат за приказивање. За излагање видео радова користе се видео пројектори високе резолуције (Full HD, 1920x1080). Видео радови су задржани у стандардном формату слике и резолуцији (16:9, 1920x1080, 30fps). Временски однос снимљене грађе и финалних видео радова био је:

Сигурно место

Дужина снимљеног материјала 5 сати 33 минута 52 секунде. Дужина финалног видео рада 3 минута и 45 секунди.

Трајања појединачних материјала учесника означена су њиховим иницијалима:

М. С. 08:57; Ана. П. 04:49; М. Н. 12:11; Н.И. 08:17; Н.М. 08:55; Н.Д. 05:19; М.Б. 05:17; М.Ј. 06:06; М.Ј. 12:08; В.Ј. 11:07; М.С. 13:51; Ј.В. 10:19; Ј.Ч. 08:45; И.К. 09:40; Л.Р. 07:26; Ј.Р. 04:40; В.З. 04:22; М.Н. 07:06; Н.М. 06:09; К.Ђ. 03:43; Л.С. 05:38; Н.Л. 07:10; И.Л. 02:41; И.Б. 05:07; Љ.Б. 06:56; Д.В. 04:35; Н.К. 06:36; З.Б. 03:40; Н.М. 06:32; А.Ц. 04:24; Н.У. 05:39; Д.У. 07:12; Ј.Р. 03:21; М.А. 04:10; В.В. 09:48; Д.Ј. 13:29; М.С. 11:28; В.М. 06:40; В.Д.М. 09:53; А.Т. 03:11; В.Ј. 08:30; Ђ.Ђ. 03:11; А.С. 14:34; П.П. 13:03.

Сан

У оквиру теме *Сан* укупна дужина снимљеног материјала је 5 сати 17 минута 4 секунде. Дужина финалног видео рада 4 минута и 25 секунди.

М. С. 12:11; Ана. П. 05:12; М. Н. 07:56; Н.И. 03:49; Н.М. 05:57; Н.Д. 05:57; М.Б. 05:07; М.Ј.07.14; М.Ј. 04:48; В.Ј. 02:29; М.С. 05:58; Ј.В. 10:19; Ј.Ч. 23:19; И.К. 05:53; Ј.Р. 04:20; Ј.Р. 03:49; В.З. 01:57; М.Н. 08:35; Н.М. 08:51; К.Ђ. 07:59; Ј.С. 09:35; Н.Л. 04:10; И.Л. 02:11; И.Б. 03:19; Љ.Б. 06:39; Д.В. 04:35; Н.К. 06:45; З.Б. 06:16; Н.М. 02:59; А.Ц. 04:24; Н.У. 16:44; Д.У. 03:42; Ј.Р. 08:11; М.А. 05:12; В.В. 18:50; Д.Ј. 05:13; М.С. 15:00; В.М. 05:29; В.Д.М. 09:56; А.Т. 03:11; В.Ј. 12:38; Ђ.Ђ. 03:45; А.С. 12:24; П.П. 16:16.

Неправда

Укупна дужина снимљеног материјала је 6 сати и 2 секунде. Трајање финалног видео рада је 4 минута и 15 секунди.

М.С. 6:03; А.П. 13:24; М.Н. 09:15; Н.И. 05:00; Н.М. 06:04; Н.Д. 06:06; М.Б. 10:45; М.Ј.19.55; М.Ј. 06:40; В.Ј. 05:38; М.С. 17:09; Ј.В. 12:23; Ј.Ч. 09:45; И.К. 15:45; Ј.Р. 07:05; Ј.Р. 10:07; В.З. 12:32; М.Н. 06:44; Н.М. 09:43; К.Ђ. 05:04; Ј.С. 07:59; Н.Л. 09:52; И.Л. 09:39; И.Б. 02:28; Љ.Б. 01:49; Д.В. 03:44; Н.К. 06:19; З.Б. 03:57; Н.М. 03:26; ХАОМА 05:28; Н.У. 10:41; Д.У. 05:43; Ј.Р. 07:41; М.А. 06:20; В.В. 12:03; Д.Ј. 09:09; М.С. 05:23; В.М. 08:18; В.Д.М. 03:40; А.Т. 05:06; В.Ј. 12:38; Ђ.Ђ. 03:45; А.С. 08:52; П.П. 18:05.

Анализом аудио записа монтираних деоница селектовани су звучни фрагменти који су послужили за креирање аудио линије. Изоловани фрагменти увезени су у програм Albeton Live. Затим су коришћени њихови експресивни потенцијали, шумови и превирања, да би на крају интервенисано подешавањем фреквенце.

Сви ритмички квалитети гестова учесника пулсирања, неправилности, акцентовања и паузе, присвојени су и искоришћени у контексту креирања звучног тока и оријентисани су искључиво према прилагођавању стваралачких стратегија које истичу телесну перформативност.⁸

⁸ Коауторка у изради звучне медијске линије била је композиторка Марија Балубџић

9. АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА

Вишемедијски уметнички пројекат *СУСПЕТ* излаже се у простору Оставинске галерије, у Београду. У конципирању просторно-галеријске поставке рад је представљен у три целине:

1. Просторија 1, *Сигурно Место*; видео-звучна инсталација и *Неправда*; видео-звучна инсталација.
2. Просторија 2, *Сан*; видео-звучна инсталација.

Трајање: Тема *Сигурно место* (3 минута и 45 секунди); Тема *Сан* (4 минута и 25 секунди); Тема *Неправда* (4 минута и 15 секунди). Пројекције видеа се налазе у дну просторија, док су теме целина наговештене у виду текста на зидовима галерије.

Три видео-инсталације које чине основне елементе рада *СУСПЕТ*, у синергији са звучном медијском линијом рада, инсталиране су у галерији као вишемедијско уметничко дело. Својим специфичним просторним распоредом инсталација трансформише галерију у троделну сцену на којој се одвијају перформативне симулације плеса. Посматрачу је омогућено да се креће кроз галерију, а тиме што се звук распростире свуда по простору, можемо рећи да се посматрач креће кроз инсталацију.

Просторне поставке видео и звучних пројекција формирају сцену на којој се за посматрача у интеракцији са њим, одвија „перцептивни перформанс”, који му омогућава промену позиције и варијабилне чулне сензације на одређеним местима у галерији.

У приказаним видео радовима учесници се један за другим смењују са својим акцијама, док се на екрану не мења почетна позиција тела. Транспозицијом физичког у дигитално на примеру овог рада, аутор задржава позицију скривеног приповедача или исповедника док се одређивањем места пројекције сугерише место за посматрача или „сведока”. Излазна слика је екранизована, са својим разноликим експресијама и свака је обликована у заједничку целину – виртуелно тело фрагментирано у времену.

Као резултат целокупног процесуално-практичног аспекта рада пројекција је постала место репрезентације сублимираног тела или фигуре у покрету. Симулација „једног тела” које се креће и плеше, опстаје само у перцепцији посматрача. Оно је резултат дигиталног компоновања коме претходи бележење живих догађаја са различитих локација у различито време, са различитим људима и то техничким оком – „оком камере”. У оку посматрача „замена” тела учесника и илузија континуираног

времена и простора дешава се као „лажна стварност”. Део простора галерије обухваћен пројекцијом упућује посматрача на једну тачку, као место прозора или ексклузивног погледа. Како наводи Лев Манович у *Језику нових медија* то је чин пресецања стварности која чини да посматрач бива удвостручен. Он постоји истовремено унутар сопственог тела као познатог физичког простора и унутар екрана као виртуелног простора. (Манович, 2015)

Учешћем посматрача комплетира се уметнички пројекат *СУСПЕТ* и идеја сусрета кроз однос „извођача” и гледаоца. Уједно ово је и осврт на процес настанка интервјуа у којој су саме акције учесника примарно биле упућене особи „преко пута”.

Монтирана секвенца својим многоструким односима засебних фрагмената сугерише отворен приступ посматрачу за неке нове могуће односе и асоцијације. Оваквом „презентацијом материјала” не саопштава се никаква прича, нити нужно тема која стоји иза засебних деоница. Пажња је пре свега посвећена организацији кадрова према елементима сродности како би се новонасталом везом одржао њихов плесни континуитет.

Просторија 1. *Сигурно Место* и *Неправда*; видео-звучна инсталација.





Просторија 2, Сан; видео-звучна инсталација.







ЗАКЉУЧАК

Писани део докторског уметничког пројекта под називом *СУСПЕТ* – *Вишемедијска просторна инсталација* састоји из две целине – *Поетичко теоријског оквира рада* и *Концепције и реализације уметничког пројекта*. У оквиру прве целине дат је преглед одабраних идеја из антропологије и психологије, али и из уметничких дисциплина попут модерног плеса и антрополошког театра, које чине теоријско поетички оквир овог уметничког пројекта. Почевши од изражајних потенцијала човековог тела, које је схваћено као активни инструмент, најпре се наводе примери из позоришних и перформативних пракси. Одабрани примери илуструју идеју о човековом телу као техничком средству или медију за интеракцију са другима. Такође, ти примери истичу разлику између човекових свакодневних или спонтаних радњи као и покрета који се могу реализовати свесно тј. намером извођача. Надаље се у раду истичу идеје о импулсу као иницијалном покретачу извођача, и о енергији у контексту сценских уметности. Да би се разумела релација, односно специфична размена између извођача и посматрача, говори се о појму кинестезије. Различити квалитети и динамике телесних осећаја а онда и кретање перформера преносе се на посматрачева чула и доприносе његовом кинестетичком доживљају. Кинестезија се тако успоставља као једна врста трансфера за намеру самог перформера и омогућава да се његова порука адекватно пренесе посматрачу. У даљем разматрању поменута је невербална комуникација, односно гест, сагледан из угла психологије и антропологије. Показује се да невербална комуникација, осим што обично представља паралелан, допунски канал вербалној, често илуструјући осећања, амбијенте и појаве, не одражава на тако једноставан начин одређена стања у којима се човек налази.

Примери из уметности који се дотичу ове тематике приказани су кроз изабрана кореографска остварења XX века која су била ближа уметничком перформансу него театру. Осим што се њима често тематизовао контакт или комуникација између људи као један од проблема тог времена, могуће је препознати и неке интерпретације или типове људи и проблематизовати бихевиоралност и субјективност у телесном. Ови примери су важни због увођења „неодређености” и „случајности” у своје кореографске процесе, али и због охрабрења да се традиционално структурисане форме балета и модерне игре не морају нужно следити. Да би се објаснила веза између плеса и геста издвојене су идеје из плесних и позоришних пракси које мотивацију за покрет неретко преузимају из опажања свакодневних радњи и уопште видљивих и доступних призора,

а за своја полазишта често имају ослушкивање динамике унутрашњих збивања човека. Ова је веза извучена у први план управо због перформативног потенцијала који лежи у гестикаулицији, односно који омогућава да се тврде везе између сценског и свакодневног учине мекшим. Гест је у уметничком докторском пројекту стављен у контекст плеса, јер је ослобођен и неконвенционалан израз могућ како у уметности тако и у комуникацији (међуљудским односима, животу). Самим тим гест али и плес у овом уметничком пројекту носилац је осећања, сећања и артикулације мањих и већих потреба човека а у контексту размене са другима. Ауторово виђење геста као прилике за онај део човекове експресије који често превазилази вербалне капацитете и који за њима не заостаје, било је једно од водећих мотива за ово уметничко истраживање.

Уметнички докторски пројекат *СУСПЕТ – Вишемедијска просторна инсталација* настао је из видео снимака разговора, који су чинили почетну грађу коју је аутор рада накнадно, уз помоћ монтаже, обликовао у плесну форму, те се сам процес монтаже може посматрати као проширена кореографска пракса. Снимање није значило само превођење из једног у други медиј већ превођење догађаја из живог и аутентичног у искључиво сценски догађај. Из наведених разлога једно од поглавља прве целине обухвата и питања као што су: Како се „жива уметност” документује? и Шта за уметност перформанса може значити превођење у дигитални медиј, те који су исходи могући овом транспозицијом?.

На крају прве целине пажња се посвећује и звучној медијској линији пројекта, као важном његовом сегменту, и њеној вези са визуелним уметностима. Описана је област Sound art-а која има одлику да шире сагледава музичку праксу и предочени су покушаји експериментисања са различитим изворима звука и начинима њиховог презентовања.

У другој целини, *Концепције и реализације уметничког пројекта*, осим представљања самог уметничког пројекта и начина његове реализације, предочавају се почетна промишљања и развијање саме идеје кроз илустрацију претходних радова аутора, испитују се различити приступи планирању и детаљно анализира целокупни практични рад односно уметнички стваралачки процес. Ова целина, као и сам уметнички пројекат, природно произилазе и наслањају се на идеје разрађене у поетичко теоријским оквирима.

Најпре је овом целином дат преглед почетних истраживања аутора, у виду ранијих уметничких радова који претходе пројекту *СУСПЕТ – Вишемедијска просторна инсталација*, кроз које се може пратити развој идеје о томе да само посматрање може трансформисати оног који гестикаулира у „случајног перформера”, а посматрача у

„гледаоца”. Тематизовање спреге вербалног и невербалног у контексту свакодневне комуникације упућује на једну од основних потреба човека а то је непосредна и аутентична размена са другима. Појединачни контакт са учесницима у почетним истраживањима дао је увиде у ову проблематику на индивидуалном плану али и мотив да се у даљем раду обликује и проблематизује као нека врста заједничког питања. Анализа и увиди из ранијих радова, као и поетичко теоријски оквир, чине идејне оквире за концептуализацију рада, односно за планирања интервјуа као почетног корака. Посредством интервјуисања овај пројекат се оријентише на мањи узорак друштва и кроз уметнички поступак проблематизује појмове невербалне комуникације, геста, плеса и тела. Као што је већ споменуто, анализа прикупљених материјала није имала за циљ класификацију, упоређивање, мерење нити је пружила било какве егзактне закључке, резултате о прикупљеним подацима. Намера је била да се њихов садржај искључиво уметнички интерпретира.

Надаље су представљене фазе у раду, почетна истраживања, услови, поступци о практично-процесуалном аспекту пројекта, тачније дат је детаљан преглед конкретних корака развоја, продукције, логистичких поступака и последичног низа компромиса у осмишљавању и реализацији уметничког пројекта. Описана је реализација интервјуа као и сам процес монтаже као крајњи исход уметничког пројекта, односно као проширена кореографска пракса. Начин на који се приступило процесу интервјуа односно контакту са учесницима био је изазован и претендовао је да се непрестано рedefинише током процеса. Ово искуство значајно је за аутора у контексту флексибилније релације аутор-пројекат и допринело је флексибилнијем приступу уметничком пројекту. Описаним процесом монтаже се појашњава на који начин су коначно невербалне експресије добиле своје плесно опредмећење. Читаоцу се ова идеја и сам поступак кореографије приближава кроз анализу и селекцију снимљеног материјала као и опис конкретних корака у процесу рада, спајању, монтирању, током којих се аутор водио својим плесним/кореографским искуством. Како за процес реализације тако и презентације рада коришћени су актуелни алати нових медија. У идеји коју рад заступа они се очитују као његово интегрално средство, те су у том смислу ове две идејне линије – технолошка и перформативна – компоноване заједно у раду и иду удружено. Технологија је омогућила да се монтажом истакне аутентичност сваког појединачног човека, учесника у раду, као и да се на овај начин реализује идеја о заједничком телу. Такође, анализом практичног рада обухваћена су и промишљања аутора у вези са самим излагањем уметничког пројекта, као вишемедијске просторне инсталације, односно простором у коме ће се исти

приказати. Могућа друга формална и неформална места за излагање могу бити изазов за адаптацију распореда, формата пројекција, јачину звука итд.

Како се не би оптерећивао главни текст, у форми прилога су у раду дати како визуелно документовани примери ранијих радова аутора кроз које се може пратити развијање идеје и који су чинили полазишта за каснија истраживања у оквиру овог рада, тако и (визуелни) прикази из докторског уметничког пројекта и њихов додатни опис са конкретном анализом.

Практични и писани део докторског уметничког пројекта *СУСПЕТ – Вишемедијска просторна инсталација* препознају физичко тело пре свега као искуствено тело и стављају га насупрот ставовима друштва које често претендује да изједначава, занемарујући различитости. Колико год да је код човека освешћено или не, он живи у успостављеном систему правила у коме постоји тенденција да његови поступци буду под сталним надзором, а самим тим и његова телесност. Утисак је да у том настојању опште друштвене регулације, тело претендује да подлегне нормама, док сам аспект унутрашњег често остаје занемарен, а индивидуа се оријентише на тело као своју опну. Према томе, рад негује убеђење да сваки човек има потенцијал да буде слободан у својој експресији па тако и размени мишљења са светом, а да потенцијал за почетак овог процеса управо лежи у телесном.

СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

1. Арнхајм, Р (1987). *Уметност и визуелно опажање*. Београд: Универзитет уметности у Београду.
2. Арнхајм, Р. (1962). *Филм као уметност*. Београд: Народна књига.
3. Арто, А. (2010). *Позориште и његов двојник: О позоришту и филму*. Београд: Утопиа.
4. Бабац, М. (2000). *Језик монтаже покретних слика*. Београд: СЛЮ; Нови Сад: Академија уметности.
5. Барба, Е. и Савареце, Н. (1996). *Речник позоришне антропологије, Тајна уметност глумца*. Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију.
6. Брук, П. (1995). *Празан простор*. Београд: Лапис.
7. Буковала, Ј. (2019). Антропологија позоришта и/или позоришна антропологија. *Театрон: публикација за позоришну историју и театрологију*, год. 43, бр. 188/189, 96–104.
8. Гротовски, Ј. (2006). *Ка сиромашном позоришту*. Београд: Studio Lirica.
9. Жикић, Б. (2002). *Антропологија геста. 1, Приступ*. Београд: Српски генеалогски центар : Етнографски музеј Србије.
10. Јовановић, М. (1999). *Балет, Од игре до сценске уметности*. Београд: СЛЮ
11. Јовићевић, А. и Вујановић, А. (2007). *Увод у студије перформанса*. Београд: Фабрика књига .
12. Лековић, Б. (2016). *Критичка музиколошка истраживања уметности звука: Музика и sound art* [докторска дисертација одбрањена на Факултету музичке уметности Катедра за музикологију, Универзитета уметности у Београду,].
12. Магазиновић, М. (2000). *Мој Живот*. Београд: СЛЮ.
13. Манович, Л. (2001). *Метамедији, избор текстова*. Београд: Центар за савремену уметност.
14. Манович, Л. (2015). *Језик нових медија*. Београд: Multimedia СЛЮ.
15. Милојковић, М. (2021). Жива електроника у делима српских аутора компонованим деведесетих година 20. века. *Музички Талас*, год. 27. бр. 50, 2–17. Београд: СЛЮ.
16. Милохњић, А. (2013). *Теорије савременог театра и перформанса*. Орион арт: Београд.

17. Обрадовић Љубинковић, В. (2019). *Мага Магазиновић: Модерна игра уместо доктората из филозофије*. Косовска Митровица: Факултет уметности Универзитета у Приштини.
18. Обрадовић, А. (1997). *Увод у оркестрацију*. Београд: Универзитет уметности у Београду.
19. Ричардс, Т. (2007). *Рад са Гротовским на физичким радњама*. Београд: СЛЮ
20. Рот Н. (2004). *Знакови и значења: Вербална и невербална комуникација*. Београд: Плато.
21. Су, С. (2016). *Балет и модерна игра*. Београд: СЛЮ
22. Ђелић, С. (1982). *Ликовне свеске. 7*. Београд: Универзитет уметности.
23. Фолкс, Џ. Л. (2008). *Модерна тела, Плес и амерички модернизам од Марте Грејам до Алвина Ејлија*. Београд: СЛЮ.
24. Хофман-Сретенковић, Н. (2020). *Извођење електроакустичке музике*. Београд: Факултет музичке уметности.
25. Шуваковић, М. (2001). *Параграми тела / фигуре*. Београд: СЕНПИ.
19. Andrews, K. (2016). *The Choreography of the Classroom: Performance and Embodiment in Teaching* [Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Curriculum and Instruction in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2016 Urbana, Illinois].
26. Blumenfeld-Jones, D. (2009). Bodily-Kinesthetic Intelligence and Dance Education: Critique, Revision, and Potentials for the Democratic Ideal. *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 43, No. 1, 59–76.
27. De Marinis, M. (2009). Grotovski i njegovo nasleđe – prenošenje, uticaji, nesporazumi, *Teatron: Časopis za pozorišnu umetnost*, god. 34, br. 146/147, 96–104.
28. Goldman, B. (2019). Why we talk with our hands – and how that may help give speech to the speechless? Stanford Medicine, dostupno na: <https://scopeblog.stanford.edu/2019/12/10/why-we-talk-with-our-hands-and-how-that-may-help-give-speech-to-the-speechless/>
29. Iverson, J. M. & Thelen, E. (1999). Hand, mouth and brain: The dynamic emergence of speech and gesture. *Journal of Consciousness Studies*, 6 (11-12), 19–40.
30. Maletić, A. (1983). *Pokret i ples : teorija, praksa i metodike suvremene umjetnosti pokreta*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.

31. Middleton Wagner, A. (2012). *A House Divided: American Art since 1955: Video, Performance and Rhetoric of Presence*. Berkley: University of California Press.
32. Rush, M. (2007). *Video Art*. London: Thames & Hudson.
33. Vainio, L. (2019). Connection between movements of mouth and hand: Perspectives on development and evolution of speech. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, Vol. 100, 211–223.

Вебографија

1. Barba, E., Coloberti, C. and Varley, J. (1987). Lesson 1 – ORIGINS OF THEATRE ANTHROPOLOGY – Learning to learn – The kinesthetic sense. *Learning to see – Ten lessons in theatre anthropology*. Project of Knowledge Sharing. Доступно на <https://www.youtube.com/watch?v=ht9pDiwDVA0>
2. Barba, E., Coloberti, C. and Varley, J. (1987). Lesson 3 – Daily Behaviour and Extra-Daily behaviour. *Learning to see – Ten lessons in theatre anthropology*. Project of Knowledge Sharing. Доступно на <https://www.youtube.com/watch?v=Lm0NGXfZiF4>
3. Bergn Kunsthall (2011). *Platform: Joan Jonas*. Доступно на <https://vimeo.com/20412896>
4. Graham, D. (1975). *Performer / Audience + Mirror*. Доступно на: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/graham-dan/performer-audience-mirror>

III ПРИЛОЗИ

ПРИЛОГ 1: Long Time No Sea

Пројекат Long Time No Sea, изложен је у галерији СУЛУЈ, 2012. године.

Тема изложбе Long Time No Sea су сећања на прва летовања на мору са породицом. Искуства са ових путовања немерљиво су драгоцене и посебна, као и сама фасцинација Медитераном.

У следећем тексту биће описане три целине овог рада:

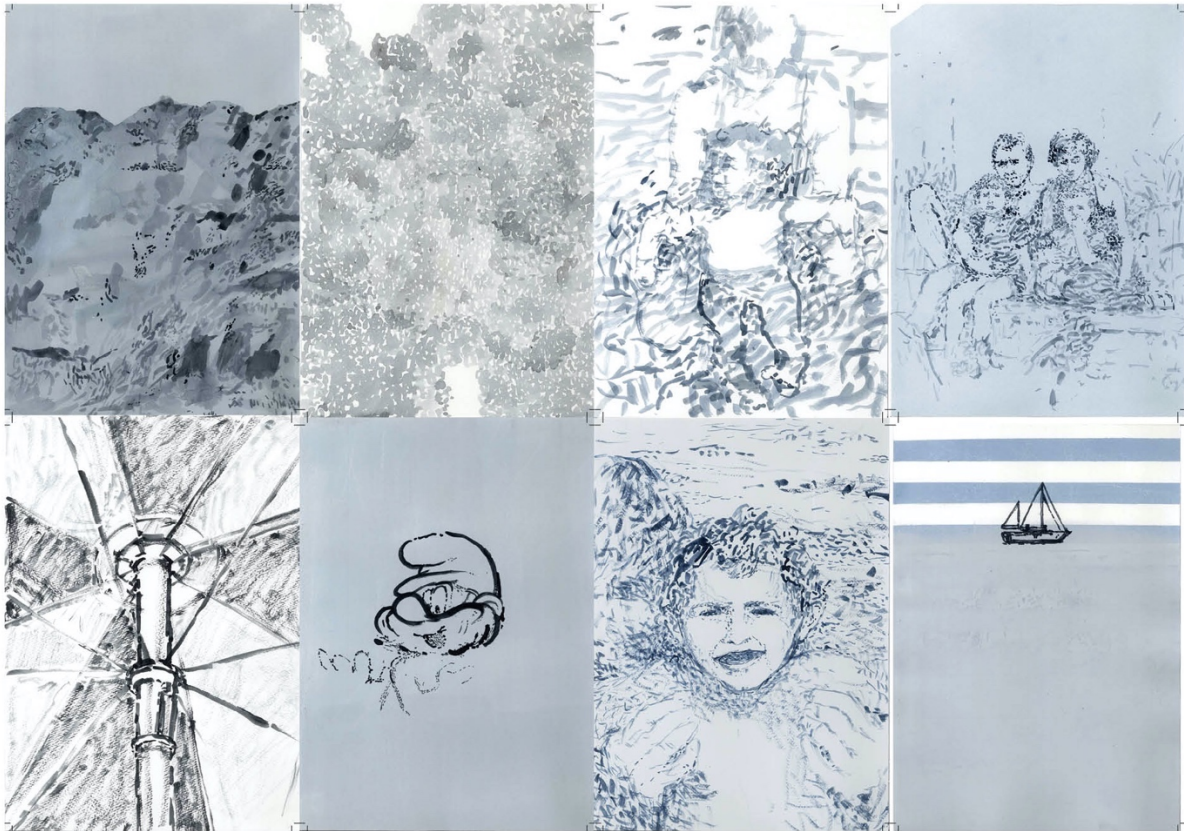
1. зидна композиција цртежа
2. пројекција гиф – анимације
3. сто са разгледницама насталим по цртежима из прве целине.

Целина 1 – Зидна композиција цртежа (техника лавирани туш);

У оквиру исте целине и исте теме, две су полазне тачке за две групе цртежа:

- Фото-документ летовања из породичног албума (Приступ 1)
- Лични доживљаји са летовања као апстрактни гест (Приступ 2).

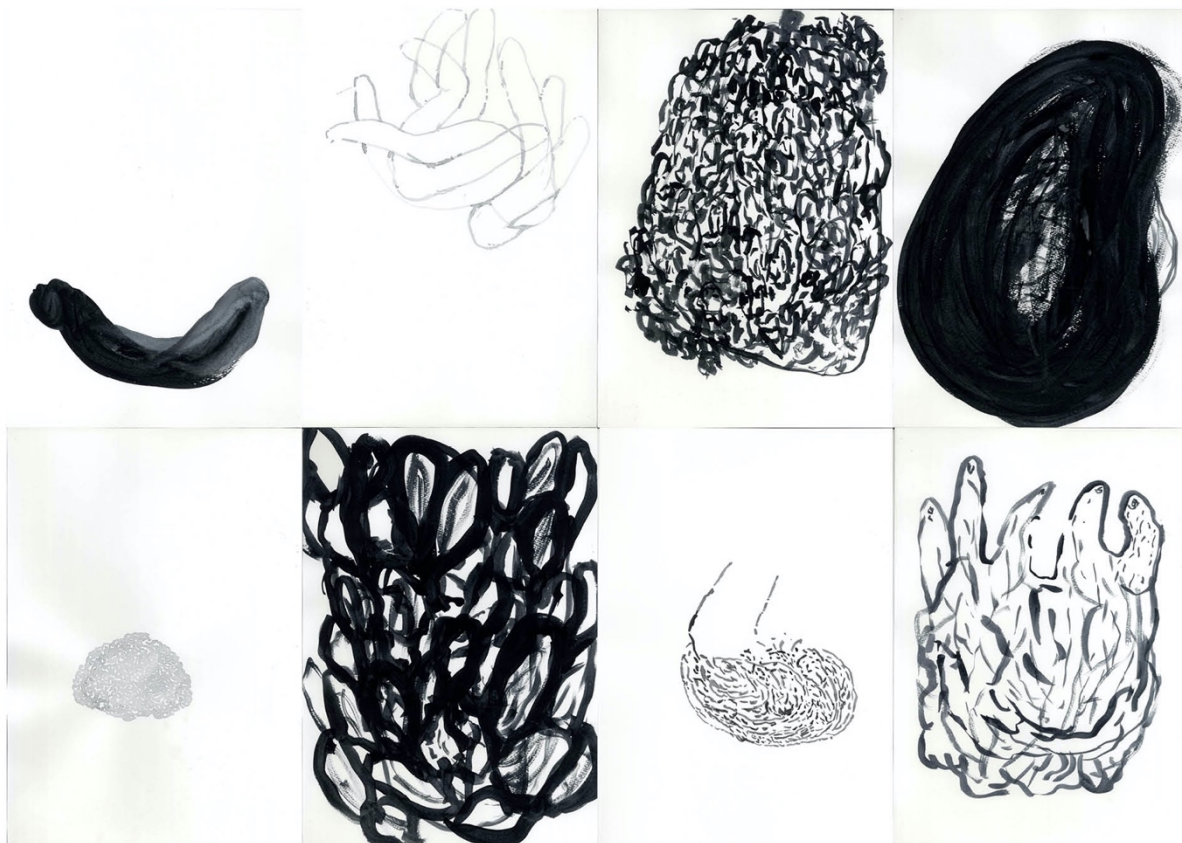
Породична колекција фотографија насталих у току летовања, наслеђе у односу на које негујемо осећај носталгије као и уверење да се неки догађај заиста и десио. Садржај информација о догађајима које памтимо али и оне које смо заборавили, представљају извесни материјал уз помоћ којег су (мање или више тачно) наша сећања формирана.



Сл. 1

Постојала је тежња да се у оквирима цртачког медија остане доследно убедљивости документа, те да изабрани мотиви са фотографија препознају и у својој ликовној интерпретацији: лешкарење испред апартмана у кругу породице, безбрижна брчкања у плићаку, планине које окружују морски залив, палме са приобалних шеталишта, амблеми са пешкира и купаћих костима, симболи са карти за играње, светлуцавост површине воде... Иако стереотипни у својој појавности у овој верзији одабрани мотиви представљају симболе летовања и део интимног породичног живота (сл. 1).

У Приступу 2 заборављамо на појавност призора са фотографија и цртежи настају без оптерећења садржајем било каквог документа или предлошка.



Сл. 2

У оквиру друге целине намера је била да се најпре у телу евоцирају импресије које су у вези са овом темом а онда и пренесу у цртачки медиј. Примарно је било то како ће реаговати тело, колико ће доследно пратити унутрашњи импулс те како ће се рука кретати а онда и то како ће четка оставити траг на папиру. Процес је био спој плесног покрета и цртачке технике и у односу на први приступ имао је знатно другачији исход – низ цртежа коју су садржали нешто попут случајних мрља који су постали визуелни продужетак геста. Цртање би се дешавало непосредније и без предлошка, такође у ближој вези са унутрашњим (сл. 2).

Изражавање је у овом случају као облик „записивања, приповедања, приказивања или остављања трага којим уметник исказује свој унутрашњи доживљај (психолошко или духовно стање) [...] супростављено замислима миметичког приказивања света, тј. конвенционалног симболичког приказивања и означавања предмета, ситуација, догађаја или стварања, тиме што се изражавање одређује као кршење јавних конвенција приказивања света заједничких припадницима света уметности и културе да би се дошло

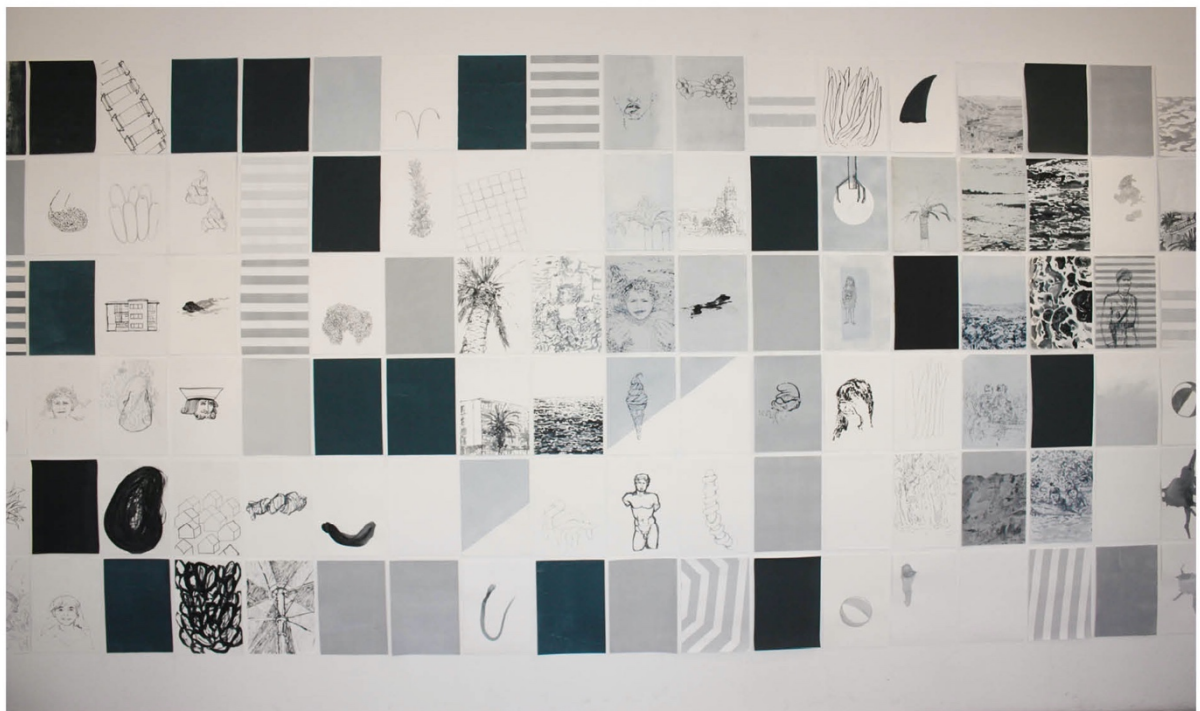
до трага изворног, искреног, и субјективног унутрашњег доживљаја и искуства уметника” (Шуваковић, 2011, стр. 346).

Процес представља покушај истраживања могућности да се без оптерећења цртачког умећа, знања и претходног искуства, осећање транспонује на папир. Иако је доживљаје било могуће призвати и регистровати, они су ипак продукт несвесног сценарија, а у нама живе као утисак.

„Кад сам у слици нисам свестан онога што радим. Тек после извесног ’долажења к себи’ видим оно што сам желео да направим. Не заирем од тога да преправљам, да уништим, итд... јер слика има свој сопствени живот. Покушавам да је пустим да избије. Једино када изгубим везу са сликом резултат је хаотичан. Обично, влада потпуна хармонија, размена је лака и слика успева.” (Ђелић, 1982, стр. 206) Ови увиди Џексона Полока (Jackson Pollock) одражавају његов приступ стварању у коме је процес и телесност истакнута једнако или више од пуке визуелне представе.

Појединачни цртежи настали на ова два начина носиоци су једног податка или знака али је оно што их одређује је један нови међусобни однос. Наизменично постављани једни поред или изнад других, граде фрагментарну колажну сликовну површину чинећи тако већу композицију (сл. 3). Попут популарних зидних тапета утопистичких пејзажа који су се могли видети на зидовима кућних амбијената у другој половини 20. века, и овај „тапет” као фантазмична представа⁹ једног искуства уприличена је у призор за контемплацију .

⁹ „Фантазам је структура која конституише језик. Ако фантазам конституише језик, конституише и симптом, и уметничко дело. Фантазам припада реду имагинарног и зато стапа (повезује, преклапа, пришива, тка) разнородне елементе у јединствени приповедни текст.” (Шуваковић, 2011, стр. 239)



Сл. 3

Појединачни цртежи 25 x 45 cm

Зидна композиција 760 x 260 cm.

У другој просторији изложене су Целина 2 и Целина 3.

Целина 2 – Пројекција гиф – анимације;

На инсталираном екрану пројектована је гиф – анимација у трајању од 20 секунди у колору и без звука. Садржај анимације је рекапитулација и смена цртежа (приказа) из Целине 1 као симулативна опсервација групне композиције. Око посматрача фокусира се на једно место, место пројекције у коме се слике континуирано смењују док је перципирање сваке пројектоване слике условљено скупом представа посматрача (сл. 4).



Сл. 4

Екран је овде оквир у коме се личне представе о једном догађају преплићу, преклапају и приближавају идеји фантазме. Појам екрана поред дословног, у метафоричном смислу још и површина, „пиктурална материја која у видном пољу производи семантичке ефекте, те је тиме слика увек постављена као семантичка превара, а не као ‘опробавање’ или ‘провера’ реалности” (Шуваковић, 2011, стр. 198)



Сл. 5. и 6

Целина 3 – Сто са разгледницама

Трећу целину чине мотивиса цртежа из Целине 1 прилагођени формату туристичких разгледница (10,5 x 15 cm).

Избор мотива са уобичајених туристичких разгледница питање је личне опсервације и доживљаја онога ко их креира. Са тим у вези, из перспективе купца могу се сматрати нечим наметнутим или лажним. Чин дистрибуирања разгледнице као производа има вишеструку обмањујућу моћ – од одабира до размене нечег страног, „недоживљеног”, које се у контексту успомене и сећања на овај начин претвара у своју

супротност. У контексту изложбе, Long Time No Sea, „туристичке” разгледнице су уместо комерцијални, производ који је носилац одабраних личних записа аутора. На столу који симулира пулт у сувенирници, неправилно су распоређене са напоменом да посетиоци могу да их понесу са собом (сл. 5. и 6). Сугеришу на неформални амбијент – онај који нуди разгледницу као податак о једном интимном и важном личном искуству а сувенир без новчане надокнаде.

ПРИЛОГ 2: Случајни перформер



ПРИЛОГ 3: Поздрави ми све

Рад *Поздрави ми све* (2018), личне је тематике која се огледа у динамици односа ужих чланова породице. Изабран је одређени тренутак у животу у коме чланови не разговарају отворено о специфичном проблему, већ искључиво у „један на један” ситуацијама. Разговор се дешавао као део стварних текућих потреба, у којима се могло приметити да су појединачне перспективе и доживљаји различити од оних које можда очекујемо, што је био узрок за појаву различитих „шумова” у размени информација. Из личне потребе за транспарентношћу, уметнички процес је вођен према некој врсти разрешења ове компликоване ситуације. У намери да се разговара о тренутној ситуацији и међусобним односима организовани су појединачни разговори под истим условима и са истим питањима за сваког члана. У односу на претходно истраживање „случајни перформер” је учесник у вођеном интервјуу, а аутор активни учесник у освешћеној и отвореној интеракцији. Иако је ова тема била лично важна, визуелни аспект (видљивост „исказа”) био је доминантни мотив за рад, па је и поред снажног интимног доживљаја, разговор био изазов да се експресије посматрају из перспективе публике.

Разговори су снимљени фронтално постављеном статичном камером.

ПРВИ ДЕО (видео 1)

Трајање снимљених материјала:

1. Интервју Б.Б. (24:10)
2. Интервју Љ.Г. (32:30)
3. Интервју Г.Б. (38:37)
4. Интервју З.Б. (41:40)

Монтажом је обухваћено следеће:

6. Преглед материјала/интервјуа
7. Кадрирање појединачних интервјуа на место доминантне телесне експресије
8. Склапање свих материјала у здружену композицију једног кадра и уједначавање дужине трајања материјала. (сл. 7)



Сл. 7

ДРУГИ ДЕО (видео 2)

Други део рада перформативног је типа и односи се на плесну кореографију која је настала инспирисањем садржајем из ВИДЕО 1. Анализа снимљених материјала и селекција одређених гестова, водила је перформативном понављању, поигравању са њиховим интензитетом и редоследом. У том процесу креирана је перформативна секвенца, а одабрани гестови фиксирани су као /плесну кореографију и изведени су самостално пред камером (сл. 8).

Будући да су елементи кореографије преузети из документарних снимљених материјала, кореографија се сагледава као врста перформативне монтаже у којој је гест њен градивни елемент. Сами гестови и њихова значења, истргнути су из сваког познатог контекста снимљеног разговора, те не постоји амбиција да се они на било који начин класификују, нити да се у било који логичан однос смештају вербална и невербална експресија. У широј слици, рад истражује експресију на један уметнички начин коју аутор најпре иницира, бележи а затим је визуелно и перформативно трансформише.



сл. 8

Могло би се рећи да позиција аутора у контексту овог рада, као члана исте породичне заједнице није равноправна. Његова се улога огледа у рефлексiji и плесној интерпретацији ових материјала и нека је врста непретенциозног коментара или личног исказа о овој теми. Целокупан рад са оба своја сегмента, сагледава породицу у проблематичном тренутку, а чланове „окупља” у новом (виртуелном) простору где ће синергијом гестова, успоставити нове „везе”, лишене оштрине вербалних ставова. Рад упућује на тело као извор експресије (емоција) које често надилазе речи и попут помирујуће „мисије” под називом *Поздрави ми све*, сентиментално и топло подсећа на важност породице.

ПРИЛОГ 4: Шта видимо?

Сигурно место

Укупно трајање интервјуа: 04 минута и 11 секунди;

(00:29) Подиже руке испред кукова, шаке стеже и њише их лево-десно, затим отвара дланове и окреће их један према другом, паралелно постављене руке помера у десну страну. (00:48) Поново стеже песнице, десну руку помера напред-назад, отвара дланове на горе и кажипрстом обе руке додирује рамена. Поново стеже песнице и њише их лево-десно десетак пута. (01:07) Дланове окреће на доле поново их њише лево-десно, подиже прсте: мали, домали па средњи. (01:15) Подиже десну руку, а затим опусти шаку и лагано је зањише лево-десно око пута. (01:41) Руке спушта између ногу а дланове окрене један према другом, симетрично споји врхове прстију обе шаке. (01:43) Размакне руке и рашири дланове, окрене их један према другом, подигне руке и помери их у десну страну, затим их приближи тако да се додирну два пута. (01:56) Скупи врхове прстију и приближи их до средине груди, одмакне их од себе па поново приближи и то понови око пет пута. (02:02) Опише два круга шакама испред груди, у истој висини али мало у лево. Руке непрестано описују неправилне кругове, шаке се отварају на горе, скупљају у песнице и протресу, поново се отварају па подижу до главе и након тога спуштају у крило. (03:30) Десну руку подиже високо три пута. (03:38) Обе руке приближи грудима па их пружи напред. (04:11) Подиже рамена и шаке окреће на горе, руке су савијене у лакту затим их пусти да опуштено падну између ногу.



Сан

Укупно трајање интервјуа: 5 минута и 13 секунди;

(00:00) Седи на самој ивици столице, леђа су права, ноге размакнуте нешто више од ширине рамена. Њише торзо лево-десно док су руке спуштене између ногу а лева рука држи домали прст десне руке. (00:03) Подиже руке док кажипрстом обе шаке показује наизменично лево па десно. (00:06) Шаке окреће према камери, описује хитро круг испред лица и спушта руке на бутине. (00:48) Подиже десну руку и равно испружену шаку пружа право према камери, затим је помера у десну страну. (00:53) Обе руке подиже до висине груди и пружа их према камери. (00:57) Подиже руке до ушију и начини кратак раван покрет од ушију до груди затим поново спусти руке на крило и споји шаке тако што испреплете прсте обе руке. (01:06) Подиже руке до ушију, дланови су окренути према раменима и задржава их у том положају и спушта на крило. (01:16) Подиже руке поново до ушију, за то време се нагиње у назад, спусти руке до груди и задржи их ту, затим их лабаво протресе и спусти надланице на бутине. (01:34) Подиже дланове до рамена, начини њима два кружна покрета у напред и спушта их на крило. (01:46) Подиже руке и рамена у исто време па после пет кружних покрета, додирује рамена врховима прстију па их поново спусти на крило. (02:06) Подиже десну руку до десног рамена, пружа је према камери, па са обе руке два пута описује круг испред грудног коша, затим „растреситим” покретима шака описује још један круг. (02:21) Нагне се равно назад, подиже десну руку изнад главе и шаком прави ситне хитре кругове. Руке пружа према камери, враћа шаке до рамена, направи још два кружна покрета ка напред и спушта дланове на бутине. (02:57) Подигне руке до струка, дланове окрене на горе и укрсти их на кратко. (03:15) Приближи колена једно другом, подигне десну руку до очију, врхови прстију најпре скупии затим нагло отвори шаку и правећи неправилне цик-цак покрете враћа руке на крило. (03:39) Десну руку савије у лакту и испруженим дланом оријентисаним у полу-десно, повлачи кратким потезима руку назад па је поново испружи. Ово понови око десетак пута. (03:50) Подиже леву руку до рамена и помера је улево, затим се ту задржи уз споре покрете лево-десно, нагло је врати у центар испред себе, спусти руке на крило и испреплете прсте. (04:15) Подиже руке право испред себе и описује мали круг. (04:37) Тргне се телом у назад и спуштеним рукама поред себе направи кратак брзи

покрет у напред, док су шаке полуотворене. (04:47) Подиже обе шаке испред лица, кажипрст обе руке паралелно савија у леву затим у десну страну, након чега њима описује мали круг испред лица.



Неправда

Укупно трајање интервјуа: 7 минута и 41 секунда;

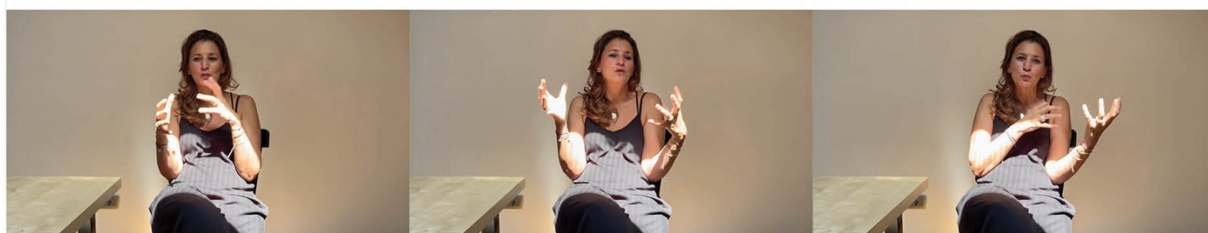
(00:00) Тело је опуштено, руке су на крилу, прсти испреплетени, колена размакнута мало више од ширине кукова. (00:47) Ноктом палца леве руке додирује врх кажипрста исте руке. Коленима прави наизменичне кратке равне покрете на унутра, па на споља. Цело тело се једва приметно ротира у једну па у другу страну. (01:07) Левом руком описује круг, са почетном тачком на грудном кошу и од себе. Покрет је мекан и спор. (01:15) Десну руку подиже до предела врата, врхови прстију су скупљени, подиже рамена и мало протресе цело тело. (01:30) Прстима десне руке обухвата врх домалог прста леве руке, притискајући га кратким кружним покетима. (01:41) Лева рука је испред тела, длан је окренут ка поду и ротира се у својој оси. Цело тело њише лево-десно. (01:53) Руке су на крилу, прсти испреплетени, палцем леве руке притиска палац десне руке затим шаком склизне од корена према врху. (02:17) Надланицом леве руке лупи длан десне руке и споро клизи према прстима. Док клизи, прсти десне руке се истежу. Када шака склизне, прсте враћа у положај опуштене шаке. Левом руком прави брзи покрет према камери, десна је у томе прати и покрет се завршава са обе руке испред тела и длановима симетрично окренутим на горе. (02:36) Обе руке са крила подиже и пружа поново испред тела. Шаке су у пределу кукова, прсти раширени и полукружно, уз неколико кратких покрета их протреса, затим их споро спушта на крило. (02:58) Леву руку подиже до средине груди, прсти су спојени и окренути према телу, ту их за тренутак задржи па их кратко помера горе-доле. Након таквог поновљеног петог покрета руку спусти на крило и шака се од тог пада отвори и тако је задржи. Руке су између ногу док прстима леве руке додирује прсте десне. (03:15) Леву руку нагло подигне, тело истегне по дијагонали. Лево раме је ниже од десног, браду подиже високо а главу савија у десну страну. Руку пружа испред тела а шаку окреће на горе и прави кратке покрете горе-доле. Руку спушта на крило док длан остаје окренут ка горе. Тежину тела премешта час на леву, час на десну страну. Рашири ноге, руке спусти између ногу а прстима наизменично лупка по столици. Узима у руку учкур панталона, главу и поглед усмерава у десну страну. (04:30) Спаја дланове у пределу кукова између ногу, сви прсти су испреплетени осим палчева који се додирују јагодицама и извијени су на горе. Главу повија у

десну страну, спушта браду и обара поглед. (04:40) Руке подиже до предела стомака, дланове окреће на доле, шири прсте и круто, кратко, помера их лево-десно, затим их помера на средину, заустави и полако спусти. Руке врати на крило а ноктима леве руке непрестано додирује длан десне руке. За тренутак подиже шаке, дланове окреће један према другом, шири прсте и пружа их испред тела наниже. (05:12) Истеже тело за тренутак у висину. Полазећи из грудног коша прави увијени покрет у лево па у десно све време тежећи у висину. Десном руком додирује јагодицу малог прста леве руке. (05:41) Положи руке на крило, испреплетите прсте, палцем леве руке притиска палац десне руке клизећи од корена према врху прста. (06:25) Подиже рамена на горе, шаке стеже унутрашњом страном бутина. (06:47) Подиже руке до предела стомака, дланове окреће на доле, спаја прсте и ротира их. Спушта руке на крило и леву руку одмах пружи равно испред тела, затим је одмах и врати на крило. Десна рука додирује јагодицу домалог па малог прста. (06:56) Руке су на крилу, палчеви су спојени јагодицама и истеже их један према другом. (07:06) Руке спушта према бутинама а тело извија равно у назад. Браду спушта према грудима. Наставља да стеже испреплетене прсте. (07:14) Подиже руке до стомака, дланове окрене један према другом, испружи руке испред испред тела и наизменично и кружно их премешта једну преко друге. Враћа руке на крило и наставља десном руком да додирује јагодицу малог прста леве руке.



ПРИЛОГ 5. Примери одабраних гестова

Опис покрета (сл.1): Руке подиже испред груди, шаке су отворене, покрети мекани, спаја дланове, прсте испреплетете, поново шири руке, длановима непрестано прави мале кругове, помера их у леву страну, затим их враћа испред себе, поново споји дланове и испреплетете прсте.



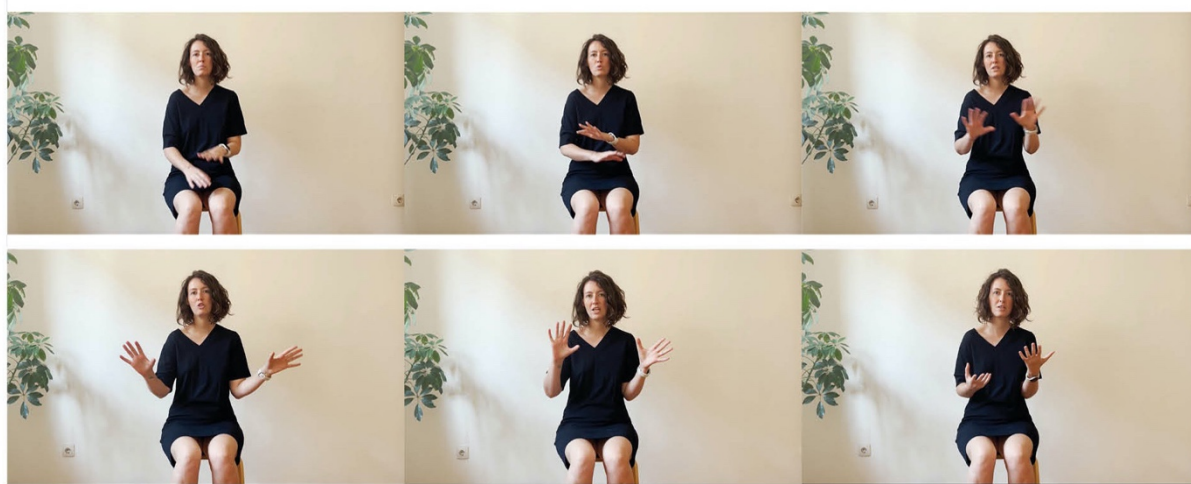
Сл. 1

Опис покрета (сл.2): Обе руке подиже до предела лица, дланове окрене један према другом, приближи их, па одаљи, мекано притом савијајући прсте. Покрети су најпре дужи, затим се скраћују.



Сл.2

Опис покрета (сл.3): Обе руке подиже и симетрично их развоји у страну, дланови су окренути према камери, испрекиданим покретима мења позиције шака испред груди, десну шаку брзо заротира ка поду, затим спорије заротира и леву шаку према телу и направи пар кратких кругова длановима док враћа руке на крило.



Сл.3

Опис покрета (сл.4): Савијеног горњег дела тела према бутинама, скупи шаке, мало рашири руке, затим споји руке тако што десном шаком обухвати леву, затим поново ”треперавим” покретом приближи дланове један другом и поново их рашири.



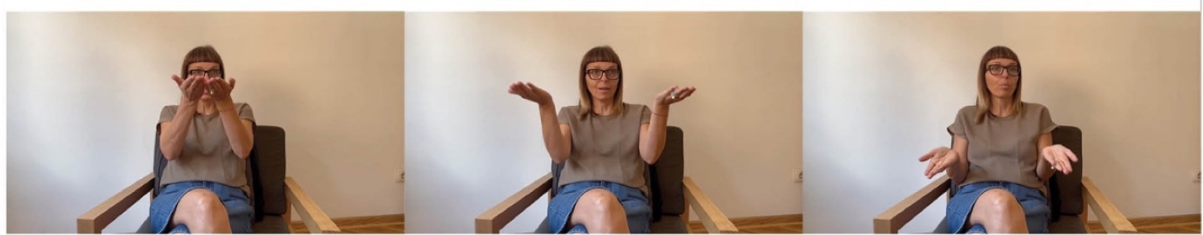
Сл. 4

Опис покрета (сл.5): Руке подиже испред груди, дланови су окренути према телу, приближи телу наизменично једну па другу руку и покрет понови четири пута.



Сл.5

Опис покрета (сл.6): Обе руке подиже до предела лица, равно испружи дланове, окрене их на горе, затим тако фиксираних дланова руке размиче у леву и десну страну.



Сл.6

Опис покрета (сл.7): Руке испружи испред тела, неправилним путањама указује на више тачака у простору, приближи их глави, за тренутак дотакне слепоочнице и одатле их кратком путањом испружи испред лица. Глава и поглед прате кретање руку.



Сл.7

Опис покрета (сл.8): Тело умерено повије напред, подиже рамена, руке подиже до главе, стомак је у контракцији. Прстима додирује слепоочнице, затим додирује и чело које притиска а онда их одаљи од главе, руке остају у истој равни али их у пределу чела раздвоји у страну. Шаке су отворене а очи затворене. Враћа руке до чела и поново врховима прстију притиска слепоочнице.



Сл.8

Опис покрета (Сл.9): Десном руком стегнутом у песници направи кружни покрет испред себе затим рашири руке, кратким трзајем нагне се у назад и приближи песницу врату.



Сл.9

Опис покрета (сл.10): Левом шаком затвара лево око, затим испружене дланове окрене према лицу и десном руком затвара десно око, леву руку пружа право испред себе и нагне се напред, затим левом руком затвара лево око и поново се нагне напред.



Сл.10

Опис покрета (сл.11): Нагне се напред, дланове подигне до предела груди, затим их кратким брзим покретом заротира на унутра. Нагне се мало назад, подиже дланове и окреће их ка поду, затим њима склизне укосо на доле испред себе.



Сл.11

Опис покрета (сл.12): Дланова усмерених на горе подиже руке при чему споро ротира шаке.



Сл.12

Опис покрета (сл.13): Шири руке, дланове окреће према камери, затим приближи себи руке и нагињући се у назад окреће дланове један према другом. Поново их окреће према камери и шири руке.



Сл.13

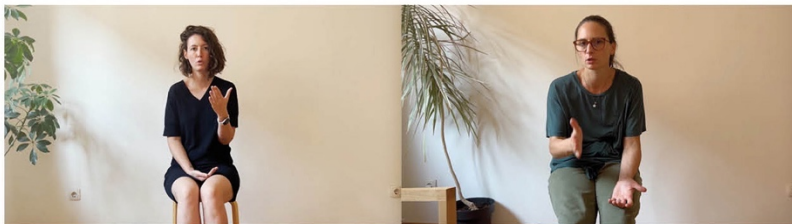
ПРИЛОГ 6. Примери кадрова сличних гестова

Опис покрета (сл. 1): Шаке су ниско, чврсто стегнуте у песнице, затим се једва приметно контрахују неколико пута.



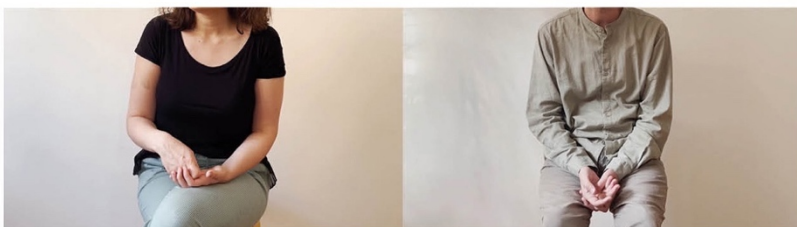
Сл.1

Опис покрета (сл. 2): Једна рука је на крилу. Друга је савијена у лакту, шака испружена и равног длана подигнута испред лица.



Сл.2

Опис покрета (сл.3): Горња страна длана једне руке положена је на крилу, палац друге руке притиска длан друге руке.



Сл.3

Опис покрета (сл.4): Једна рука је на крилу док се друга се прстима скупљеним у једној тачки подиже до предела груди, ту се задржи, затим се полукружним покретом у напред шака отвара.



Сл. 4

Опис покрета (сл.5): Шаке су у пределу груди, прсти раширени, руке наизменично праве кружне покрете једна преко друге.



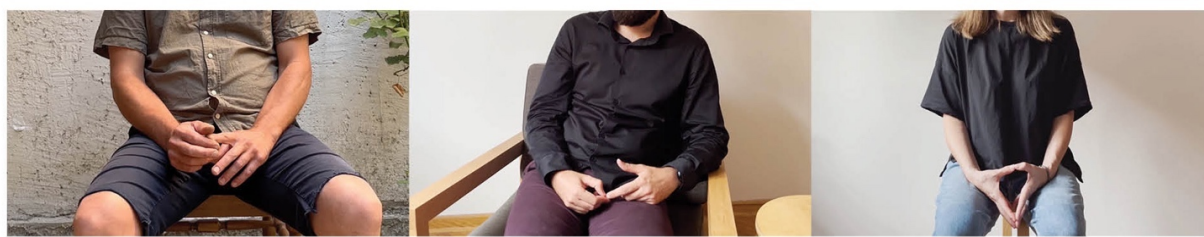
Сл. 5

Опис покрета (сл.6): Руке су подигнуте и раширене а дланови отворени, задрже се у овом положају.



Сл. 6

Опис покрета (сл.7): Руке су положене на крилу. Нокат једне руке запиње о нокат друге руке.



Опис покрета (сл.8): Торзо је опуштен, прсти обе руке испреплетени. Истовремено, палчеви уз трзаје вуку обе испреплетене шаке – на горе, горе укосо, једну па у другу страну. Колена праве кратке трзаје у леву, затим у десну страну.



Сл. 8

Опис покрета (сл.9): Дланови су окренути на горе, прсти благо савијени. Задржавају се у том положају уз мале покрете горе-доле.



Сл. 9

ПРИЛОГ 7. Одабрани кадрови из појединачних финалних секвенци

Сигурно место





Сан





Неправда





ПРИЛОГ 8: Примери транскрипта интервјуа

Сигурно место

„Даклем, ја кад сам била мала, значи предшколски узраст, можда чак први разред основне школе, сам одлазила на гробље са комшиницом, једном Магдаленом, која је била учитељица, била страшно блага, онако префињена са неким плавим очима, она је ишла на гробље свом брату који је умро млад и мислим да је мене водила прво зато што ме је волела – мала слатка девојчица из комшилука, а друго да је не би преплавиле емоције на гробљу и мислим да ме је водила као штит. И на неку чудну фору, ја сам као мала то капирала, да она мене води да не би плакала на гробљу. А зашто је то неко место... то је иначе место које је везано за моју естетику, оно, мој доживљај естетике. Чак сам једно време у дворишту имала те биљке, једну још увек имам. Значи то је високи црни мермерни, као обелиск, то је швапско гробље у Црвенки. Они су били Швабе, који су остали да живе ту и значи тај црни мермер као обелиск и било је цвеће плаво и бело. Ситни бели цветићи. И то нешто што је мени толико било лепо, тај мир на гробљу. Гробље је било доста зелено онако, било је старог дрвећа. Као да улазим, оно, на неко место које је много лепо и где овај, где пуно емоција и контролисаних, тако да сам врло оно безбедна и то некако на неку чудну фору, мала сам ја била да би ми то било освешћено, али сам знала да она неће бризнути у плач и дакле све је било апсолутно перфектно. И мислим да, од, од тог доба значи, ја за разлику од већине људи која не сматра гробља оно, пријатним местима, ја гробља доживљавам као места оно, чудесног мира и тишине онако неке тишине која помало тутњи па те држи, некако те држи на окупу. Да, то је један од мислим од доживљаја доста комплетних и емотивно и естетски и онако разликовало се од свега, од свега другог. То кад ја идем са том Магдаленом на гробље, то ми се разликовало од сваке друге сензације у животу. Ништа није било слично. Мало дете и нема, мислим ти и немаш неки, овај, однос са смрћу, са шта то носи са тим емоцијама које кидају разум, него то нешто савршено, перфектно, подигнуто емотивно али контролисано, онако да се осећаш, као у неком малом облачку, потпуно изолованом од свега. То би могло бити то место. Једно од тих ранијих. Тај пут и пролазак кроз велику гробљанску капију, велику онако, помпезну, али наравно са мало патине јер је давно направљена и онда ходање по том тротоару, као, од цигала, од сложених цигала,

а горе је као тунел од дрвећа. То је све онако, кад уђем са улице, потпуно, као кад је Алиса прошла кроз огледало, потпуно други свет се догоди који је другачији али је ништа нема угрожавајуће, напротив! И та емоција, њена према мени, заправо негде сам, то је чудо шта дете заправо... ми нисмо свесни а после у животу немамо баш много интереса да освестимо шта смо јако рано као деца схватили, а битно је, је да негде на тај свој дечји начин и недовољно артикулисано сам ја себе доживљавала као њен штит и то ми се допадало. Мислим, та улога. Ја се осећам привилеговано заштићено, све око мене је савршено лепо. Са друге стране имам ту улогу да сам ја та која штити. Да, то би било можда то место и тај доживљај.”

Сан

„Дешава се сан испред Бакинџемске палате у Лондону, али то је био период кад сам ја кренуо да студирам енглески, тако да је можда мало било и повезано са тиме. И овај, ја сам као на улазу у палату и ту је као онако бетонска једна стаза која води ка улазу и на тој стази се налазе Тито и ова енглеска краљица, ова која је умрла сада, лудило потпуно. Значи они су одрасли људи, формално, какви су били стари какве их памтимо али као мала деца су. И они играју ону игру школице онако, кредом је значи нацртана она фигура како се скаче оно и сад они скачу. Тито је не знам у оним бермудама и она је у оној онако, не знам пелерини и скачу и играју и то и окрену се према мени, ја гледам онако и не могу да верујем, као шта се ту дешава и они мени кажу, па као ако хоћеш да уђеш у палату, мораш да прођеш ову игру као, сувише си као крут, као треба да се опустиш да научиш да се играш. Не знам како се завршио сан, знам да су се појављивали неки, одједанпут се појављују у некој другој фази сна неки британски светитељи. Неки хришћански свеци из раног периода хришћанства који су са подручја Велике Британије, које ја не знам по именима мада сам се ја у том тренутку бавио мало изучавањем хришћанства и свега, знао сам о тим, о историји цркве и о неким тим светитељима раним, али они су се ту појављивали и нешто су ми ту говорили. Тако чудан спој тих људи у Британији који ми нешто говоре а односи се на мој живот као нешто шта би ја могао да урадим у свом животу као да би ми било лакше, боље, не знам.”

Неправда

„Немам појма, дешавало се да је могло да видим се с’ неким људима и чак сам то и знала, знаш као, или су стари или су болесни ово-оно и ти ту нешто одлажеш иииии... Онда... Па ето, то ми је баш оно, кад кажеш неправда, глупо је рећи... Јако дуго сам одлагала сусрет са женом која, која је кума мог покојног другара и много ми је помогла кад сам имала фрку са нацртном геометријом на факсу и то, нисам знала шта ћу и оно: ”па дођи код мене ја ћу да ти помогнем”, а жена - мишићна дистрофија, оно и старица једна у колицима, оно, са хендикепом целоживотним и то, један невиђени лик који једва говори, не може ни да хода ни да држи ништа, она мени оловком, знаш оно, хвата то овако и црта ми крзавим овако – објашњава ми нацртну геометрију! То је све наравно било јако мучно, али ја сам научила од ње ствари, знаш, она је мени посветила баш доста времена, као баш се ангажовала и урадиле смо ствар! И ја сам онда себи зацртала да ћу да јој поклоним не знам какву керамику, не било какву! У том тренутку факс, ово-оно па и немаш ништа паметно и било је знаш као ја мислим да је њој више било оно, да се ми сретнемо и да ја њој ето нешто дам јер сам обећала. И то ти је мене кључало годинама и никако и никако и никако и никако, и баш сам имала сан неки како је она умрла и буквално се јављам оно сутрадан њеној кеви, Лукиној кеви, овај е, знаш оно је л’ све ок? Је л’ сте сви живи и здрави – јесмо, знаш, реко добро, знаш, и онда смо ту уговарали и није се десило и она је отишла и ето... Отишла је, умрла је мислим и то, да... И није први пут то да се деси, није први пут... Тако да то је оно нешто што мало себи, као е јебем му матер оно ниси баш морала то тако. А чак сам била и спремила све и... Ето... А јело ме у ствари, све време ме је изједало можда и због исхода крајњег што се и назирало да то тако може и да се деси... Шта ме једе? Па није неправда, него је нешто што си могао да урадиш, нешто што – дужност! Ето ја сам то осећала као своју дужност, а нисам је обавила, а неко је био чиста срца и као и много добар према мени и сад ја то знаш као... Ето можда то као знаш, нарочито кад је неко тако а тад ти се то и деси тад ти се и подвуче да дозволиш да кад је неко тако ко ће и опростити или коме неће бити тако важно или ти то себи тако објасниш, да или шта год онда то тако... Изневериш, аха. Тако да... Мислим то је сад ето пример, она је умрла, није битно сад да л’ је то оно крајњи исход не мора то да се деси, ‘оћу ти рећи тако кад сам... Па ето кад сам неком нешто дужна, немам појма то ме, то ме, сад не пада ми ништа друго конкретно на памет али, па да то што кажеш кад је то и виђање кад је знаш као... не знам супер је питање, има ту да се извуче. Неправда... Све у свему чешће мислим да је ја направим него што је нада мном

учињена. Тако некако, не живота ми, оно уопште ја мислим знаш оно, можда ја не знам, идеализујем ствари ал' као мислим да сам баш имала среће нешто у животу са поставкама тим неким важним, да нисам кињена као дете, да ми није, да се није оно штедело, да није ме неко усмеравао нешто претерано да ми је баш све тако пуштено и онда и немам коме другом да замерам превише, знаш, некако ако сам нешто усрала, углавном сам то самоиницијативно, знаш као, тако да неправда ту, знаш као оно ух, ето углавном ће доћи од мене. Е сад осећај за правду, знаш оно... Има нешто и с' тим што ти је неко усадио. Немам појма, неправде има кол'ко 'оћеш, свашта... Па ето у неким односима у неким знаш... Неправда је према мени била, не према мени него према људима који су мало плаћени – сирото живе а поштено раде, то је неправда мислим. Неправда је како су постављене ствари мислим оно... Па то као ко је јачи и зашто је јачи, нема шта ту много да се прича, то је неправда. Али више верујем у правду, пре или касније него, мислим да то ми је видљивије. Мислим правда је и ако не изађе баш на добро ако је то праведно, знаш као... Да да буквално космичка оно нешто што нивелише или ти бар каже зашто, зато увек имаш оне људе што се буне, над којима је увек неправда и имаш као знаш ја сам ти увек с друге стране, као не брате ево сад ћу ти кажем зашто. Увек постоји неки разлог, не мислим да мора да буде оно везано за то што си урадио па ти се вратило овако или онако, него врати се од некле, од другде као ако си нешто ниси био баш кул, или то да да апсолутно, апсолутно, апсолутно, ко ће га знати, па да..."

КРАТКИ БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ

Марија Богдановић је рођена 1981. године у Београду. Дипломирала је 2005. године на сликарском одсеку Факултета ликовних уметности, у класи професора Јована Сивачког. Била је стипендиста Међународне школе за сликање, цртање и вајање International School for Painting, Drawing and Sculpture у Монтекастелу, Италија, 2005. године. Током школске 2009/2010. године похађала је радионицу „3D системи“ на Факултету ликовних уметности под менторством проф. Мрђана Бајића. Члан је УЛУПУДС-а од 2008. године.

Поред више самосталних изложби (ДКСГ, изложба слика и везова *Кроз време*, 2007, Београд; СКЦ, изложба цртежа и инсталације *Магнолија*, 2008, Београд; УЛУПУДС, Мала галерија, изложба скулптура *Дијалози*, 2009, Београд; Центар за културу Сопот, изложба цртежа *Imaginarium*, 2010; Модерна галерија Лазаревац, изложба цртежа 2011; Атеље „Отклон“, изложба цртежа *Candy Addicted*, 2011, Београд; Галерија СУЛУЈ, просторна инсталација *Long Time No Sea*, 2012, Београд; Уметнички простор U10, просторна инсталација *За Јуче, Данас и Сутра*, 2015, Београд; Галерија СКЦ Крагујевац, изложба објеката *За Јуче, Данас и Сутра*, 2016), Марија је излагала на преко четрдесет групних изложби у земљи и иностранству (Цртачи 1997-2005 из класе проф. Јована Сивачког, Галерија ФЛУ, 2005, Београд; изложба слика и цртежа учесника резиденцијалног програма, International School of Painting, Drawing and Sculpture, 2005, Монтекастело; Студенти групе за Вишемедијску уметност – Рад „Иритације“ у оквиру Ноћи музеја, СКЦ, 2015, Београд; Избор из колекције Галерије СКЦ Крагујевац 2015-2016, 2017, Крагујевац. Учествовала је на међународним резиденцијалним пројектима као што су: Међународна колонија (Тршић); Међународни ликовни сусрет РОААРТ 2006 ЗА MIR (Марибор); Међународна колонија „Слама“ (Осијек), Међународна ликовна колонија „Академија Јелена Анжујска“ (Рашка), Керамичка колонија РОЊГИ (Ријека), 15. Arte in Situ (Водњан).

Од 2011. године учествовала је на више радионица савременог театра: Плаво позориште (Београд), Венецијанско бијенале, Biennale College – theatre (Венеција) и БЕЛЕФ (Београд).

Од 2013. године ради као наставник уметности на предмету *Визуелне уметности* на Учитељском факултету у Београду. У оквиру програма ERASMUS+ ICM mobility,

одлази у Конгсберг (Норвешка) 2018. године као један од координатора радионице *Workshop in experimental clay work*, на University College of Southeast Norway.

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

Име и презиме аутора: Марија Богдановић

Број индекса: А2/13

Докторски студијски програм: Вишемедијска уметност

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

СУСРЕТ – Вишемедијска просторна инсталација

Ментор др ум. Зоран Тодоровић

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора): Марија Богдановић

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 04.05.2024.



Изјава о ауторству

Потписани-а: Марија Богдановић

број индекса: А2/13

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом:

СУСРЕТ – Вишемедијска просторна инсталација

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

Потпис докторанда

У Београду, 04.05.2024.



Изјава о коришћењу

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

СУСПЕТ – Вишемедијска просторна инсталација

која / и је моје ауторско дело.

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

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 04.05.2024.



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