

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије  
Вишемедијска уметност

*Докторски уметнички пројекат*

**ОВО МЕСТО: СУБЈЕКТИВНО МАПИРАЊЕ ПРОСТОРА**

**Амбијентална поставка у јавном простору**

аутор:  
Милена Путник

ментор:  
др ум Милета Продановић, ред. проф.

Београд, мај 2018.



## ОВО МЕСТО: СУБЈЕКТИВНО МАПИРАЊЕ ПРОСТОРА

Амбијентална поставка у јавном простору

### **Сажетак:**

Амбијентална поставка ОВО МЕСТО обједињује просторне интервенције, звук и колаже у нетипичном простору стакленог павиљона. Колажи спајају нађене материјале, попут делова старих радних копија урбанистичких и инфраструктурних пројеката и исечака из часописа о становању, са фрагментима фотографија савремене градске периферије. Тема насељавања, као интимне тежње ка припадању и стварању места, подвучена је карактеристичним звуком оглашавања чиопа, брзих и издржљивих птица селица које скоро никада не слећу. Супротност између чврстих бетонских зидова зграда и крхкости пројектних озалида добија неочекивани одјек у сталности промене као животног модуса ових птица.

Писани рад разлаже и контекстуализује уметничке поступке коришћене на изложби. Простор као тема уметничког истраживања одређен је кроз мултисензорни приступ и уважавање кинестезије – телесног искуства простора. Уметнички истраживачки поступак описан је као пут између две крајности – система и случаја. Представљене су разлике између техника мапирања и колажирања према начину формирања исказа: у мапирању се ради о денотацији (пројекција, мрежа) предмета који желимо да прикажемо, док је колаж спој различитих фрагмената, при чему се значење формира између тих елемената, и састоји се из облака конотација. Описано је како су у уметничком поступку упоредо коришћене ове две технике.

# THIS PLACE: SUBJECTIVE MAPPING OF SPACE

## Ambient Installation in Public Space

### **Abstract:**

The ambient installation THIS PLACE encompasses spatial interventions, sound and collages in an atypical space of a glass pavilion. The collages combine found materials such as the pieces of old working copies of various urban planning and infrastructural projects, or the clips from home magazines, with the fragments of photographs displaying contemporary suburban sites. The topic of dwelling as an intimate urge for belonging and creating one's own place is highlighted by the peculiar twitter of common swifts, the fast and resilient migratory birds that almost never touch the ground. The opposition between the solid concrete walls of residential buildings and the fragility of ozalid reproductions finds its unexpected reflection in the permanence of change as the modus vivendi of these birds.

In my doctoral dissertation I discuss and contextualize the artistic procedures used at the exhibition. As a topic of artistic exploration, space is treated in my work through multisensory approach and with the acknowledgement of kinesthesia – a bodily experience of space. I describe the process of my artistic exploration as a journey between two extremes – system and coincidence. I discuss the differences between the techniques of mapping and collaging in relation to the ways the artistic expression is formed. Mapping seeks to denote (by means of projection and web creation) the objects one wants to represent. On the other hand, collage is an assemblage of various fragments the meaning of which is formed in the interaction between these elements; it thus consists of the clouds of connotation. Finally, I explain how in the artistic process I use both techniques side by side.



# САДРЖАЈ

<b>Увод.....</b>	<b>1</b>
<b>Прво поглавље: Мултисензорни простор.....</b>	<b>5</b>
1. Простор као ментална пројекција у филму.....	7
2. Оријентација и ментална слика града.....	11
3. Егзистенцијални простор.....	13
4. Гешталт у анализи пејзажа.....	14
5. Минималистичка скулптура и гешталт.....	16
6. Хаптичка и кинестетичка корекција визуелног у архитектури.....	18
7. Акустички доживљај простора.....	20
8. Простор кроз фотографско сочиво.....	24
9. Између архитектуре, уметности и пејзажа: опсерваторија, павиљон, видиковац.....	27
<b>Друго поглавље: Систем и случај у уметничком стварању.....</b>	<b>38</b>
1. О неодређености.....	40
2. Систем и случај у музици.....	43
3. Архитектура крхке форме.....	48
4. Периферни вид.....	51
5. Врлине слабости и несигурности.....	54
<b>Треће поглавље: Мапирање и колажирање.....</b>	<b>56</b>
1. Мапирање и искуство простора.....	57
2. Картографска пројекција као рад мапе.....	60
3. Стваралачки аспекти мапирања.....	64
4. Структура мапе и структура колажа.....	69
<b>Четврто поглавље: Ово место.....</b>	<b>86</b>
1. Место.....	86

1.1. Подлога мапе.....	86
1.2. Мапирање.....	88
1.3. Екстракти.....	91
2. Нашли смо дивно место.....	94
2.1. Ново мапирање.....	94
2.2. Екстракти и фрагменти.....	98
2.3. Галерија као мапа.....	102
3. Ово место.....	110
<b>Закључак.....</b>	<b>118</b>
Литература.....	121
Списак илустрација.....	123
Кратки биографски подаци о аутору.....	126
Изјаве захвалности.....	127





## УВОД

*„Рађава ме у срце, ово место“, каже он „Ранило ме је у срце док сам био мали, и више никад нисам био читав.“*

*Све сам видела – лежало је на површини, нисам морала да копам – једино што тада нисам располагала језиком којим бих то и описала.*

Ц. М. Куци, *Летње доба*, Паидеиа, 2010, прев. Аријана Божовић, стр. 83; 53

Предмет мог уметничког истраживања је испитивање субјективне природе простора, при чему простор разумем као комплексно поље у коме се лични доживљај, памћење и мисли посматрача-учесника преплићу са конкретним материјалним светом окружења. Мапирање у том смислу није само један прикладан општи термин, већ означава саму тему истраживања, а то је сусрет субјективности са сопственим окружењем које се може описати као физичка географија.

Уметнички пројекат амбијенталне инсталације реализује се у простору Скандинавског павиљона у дворишту Факултета ликовних уметности на Топчидерском брду у Београду. Садржи елементе који могу да функционишу и у другим констелацијама (колажи, објекти), као и елементе формиране искључиво за овај простор. Кроз уметнички пројекат желим да спроведем и проверим одређене уметничке поступке: повезивање унутрашњег и спољашњег простора, блиских и далеких елемената тј. преклапање

појединачних перспектива, затим слојевитост чулних доживљаја која се постиже коришћењем слојева звука, слике, просторних квалитета, текста; затим огледање и транспаренцију као модификацију простора, флуидност – променљивост целине у зависности од кретања и броја посматрача, измењивање модуса и размере посматрања простора. Амбијентална инсталација представља пресек мојих уметничких намера и околности њихове конкретне реализације.

Уметнички израз за мене представља простор *интерпретативног суверенитета*. Идеал сведочења о свету какав он заиста јесте потиче из дечијег поверења у стварност доживљеног света. Иако је овај доживљај у потпуности субјективан, јер у детињству се тек формира разграничење између себе и света, а затим се диференцирају и комплекснији односи, он остаје да призива то истинито и право место, где су слика, доживљај и реалност једнаки. Свест о многостепеној посредованости и конструкцији реалности не умањује јачину овог сећања, већ само некадашњу праву линију ка њему увија у бесконачну спиралну линију.

Током реализације уметничког рада настаје и овај текст. Требало би да два дела докторског пројекта током израде „срасту“ и један другом омогуће постојање. Писани рад има аутопоетички карактер и форму есеја. Основни циљ писаног рада је описивање и контекстуализација једног поетичког става. Због тога осврт на поједине теоријске увиде и појединачне уметничке примере не претендује на целовитост прегледа већ представља лични избор елемената из општег корпуса знања. Тежња ка комуникативности и употребљивости текста за повезивање одређених уметничких појава, са друге стране, навела ме је на то да се пажњом селекујем, описујем и лоцирам ове елементе.

Своје поетичке претпоставке видим у традицији уметничког приступа развијаног у последњих четрдесет година, када је променом фокуса од саморазумљивости и јасно дефинисаног терена представљања (репрезентације) ка преиспитивању сопствене позиције и ка презентацији, уметност укључила многе аспекте стварности и многе поступке који да тада нису сматрани уметничким. Измештање из галерије подстакло је разне видове уметничких поступака који су осетљиви на место и трајање – краткотрајне интервенције, перформансе или шетње у градском контексту, изласке у ванградски пејзаж. Уметност је преиспитујући своју улогу изгубила свој дотадашњи аутономни терен и статус недодирљивости, али је освојила терен преиспитивања перцепције, као своју нову велику

тему, и могућност да свој опсег деловања прошири од чулне, преко психолошке, до друштвене и политичке димензије стварности, дакле целокупног контекста чији је и сама део. Према овим претпоставкама организовала сам теме поглавља рада, и приказала појединачне примере.

У првом поглављу рада описујем вишечулну и кинестетичку димензију доживљаја простора, каква је приказана кроз уметничка остварења у областима филма, архитектуре, фотографије, скулптуре или музике. Вишемедијски приступ просторним питањима по мом мишљењу мора да се заснива на вишечулном и кинестетичком доживљају простора. Комплексне форме попут архитектуре или филма обједињују више чулних линија чији односи формирају целовит доживљај, док једномедијске уметности у испитивању простора најчешће додирују сопствене границе, тако што показују посредство (рад) свог медија и истовремено призивају одговор других чула.

Друго поглавље односи се на стваралачке принципе којима се уметници руководе у свом раду, а нарочито на однос система и случаја у уметничком стварању. Токови стваралачког процеса кроз које сам пролазила у свом досадашњем искуству кретали су се између јасне намере и склопа одговарајућих поступака са једне стране, и изигравања тог истог приступа са друге стране, због наизглед далеких асоцијација или процесуалних догађаја који би рад усмеравали у новом правцу. У намери да ове токове разјасним пронашла сам више драгоцених сведочанстава о свесном укључивању случајности и неодређености у уметнички рад. Искуства уметника о важности дифузне пажње налазе своју потврду и у психолошким истраживањима опажања и креативног процеса. Напуштање принципа доминације, превладавања над стварношћу и прихватање позиције слабијег, онога који ослушкује и испитује, отвара комплекснију слику исте те стварности, и просторе за њено дубље разумевање.

У трећем поглављу описујем поступке мапирања и колажирања, какви су примењени у такозваном објективном свету квантификације, и у претпостављено субјективном квалификовању просторних феномена. Показаћу како, и поред очигледних разлика у овим поступцима, ипак између њих није могуће повући јасно разграничење. Испоставља се да ниједна од две крајности није довољна за сагледавање целовитости

феномена простора. Поступци колажирања и мапирања могу се повезивати и међусобно преплитати у опису простора.

Последње поглавље представља хронолошки приказ развоја мог докторског уметничког пројекта, подељен на три фазе. У првом потпоглављу су представљене истраживачке поставке и првобитне намере у реализацији рада. Следи потпоглавље о току истраживања, променама концепта насталим током реализације појединих радова и реализацији изложбе "Нашли смо дивно место" у Градској галерији Пожега 2017. године. На крају се налази детаљан опис докторског уметничког пројекта – амбијенталне поставке у Скандинавском павиљону 2018. године под називом "Ово место".

## Прво поглавље

### МУЛТИСЕНЗОРНИ ПРОСТОР

Ослањајући се на своје уметничко образовање у области сликарства, бавила сам се током година феноменом простора свог непосредног окружења и могућностима његовог представљања. Целокупна уметност двадесетог века, са продором реалности у свет уметности и разоткривањем система представа којима је иста та реалност прожета на такав начин да се не може издвојити, представља за мене важно искуство откривања мистерије простора. Нивои представљања и посредовања стално се изнова и изнова групишу, независно од тога да ли анализирамо простор кроз фотографију, да ли преводимо представу простора на дводимензионалну слику или дијаграм, да ли покушавамо да заобиђемо доминантно чуло вида и сазнамо нешто о простору кроз друге чулне регистре, или намеравамо да рашчланимо и вербално објаснимо све ове поступке. Изузетно ми је занимљив тренутак у коме је визуелна уметност изашла из галерије у отворени, неартикулисани простор да би и њега увела у сопствени речник представа, као и сличност утицаја које је овај сусрет остварио на новији развој музике (пре свега мислим на амбијенталну музику и такозвани *sound art*) и визуелне уметности. Филм као комплексна уметност и архитектура као хибридна област између уметности и технике отворили су ми драгоцене перспективе на питања перцепције и репрезентације простора. У овом поглављу изнећу примере којима желим да илуструјем сазнања о простору која сам стекла посредством других уметности осим сликарства.

Прилику да ова сазнања артикулишем и представим у новом контексту добила сам на радном месту универзитетског наставника, водећи наставу из уметничких предмета на нематичном факултету.<sup>1</sup> Овде сам се сусрела и са једним за мене новим углом сагледавања просторних питања. Област биотехничких наука посматра окружење пре

---

<sup>1</sup> Од 2010. године радим као доцент на Одсеку за пејзажну архитектуру и хортикултуру, на Шумарском факултету Универзитета у Београду, где држим наставу из предмета Цртање, Сликање, Ликовно обликовање и Естетика пејзажа.

свега као систем у оквиру кога се планирају и спроводе интервенције мотивисане различитим људским потребама. Некада је првенствени мотив било коришћење и зауздавање природних сила, а данас је то много обухватнији еколошки приступ који истражује практичне начине да се превазиђе криза настала управо услед претеране и безобзирне експлоатације природних ресурса. У области пејзажне архитектуре, биолошке и инжењерске науке обједињене су унутар архитектонског захтева за обликовање животних простора. Зато је кључно питање за сагледавање улоге пејзажне архитектуре управо питање дефиниције природе. Док је у прошлости пејзажна архитектура тежила успостављању „изгубљеног раја” на Земљи, идеализујући појам вечите и непроменљиве природе, половином двадесетог века се појављује нова свест о процесуалности и међусобној условљености околине и човекових интервенција.<sup>2</sup> Пејзажна архитектура тежи да кроз праксу обликовања простора помогне у превазилажењу савремене кризе појма природе.

Улога уметности у настави пејзажне архитектуре може се сагледати на више нивоа. Сликаство пејзажа и обликовање вртова историјски су повезани према начелима ликовне композиције, уоквиравања и низања планова. Барокни вртови представљали су комплексна вишемедијска уметничка дела, у којима су различити елементи учествовали у обликовању целовитог доживљаја врта.<sup>3</sup> Поступци којима се *представља представљање* огледали су се у театарским приредбама или илузионистичким захватима у формирању врта.<sup>4</sup> Енглески тип врта, с друге стране, био је намењен контемплацији природности, што је између осталог подразумевало и сагледавање кроз покрет и кинестетичко искуство посматрача. Са развојем концепција мењали су се и начини представљања и обликовања. Савремени паркови, рекултивација терена или уређење посебних подручја захтевају много комплексније схватање појма природе и човекове околине.

Приступ обликовању окружења заснива на вишеслојном укрштању многобројних квантитативних параметара услова средине и квалитативног одређења неког простора. Тај

---

<sup>2</sup> Diana Balmori, *Drawing and Reinventing Landscape*, Wiley, Chichester, UK, 2014.

<sup>3</sup> Занимљива графичка анализа версајских вртова према кореографији шетњи владара представљена је у Catherine Szántó (2010): A graphical analysis of Versailles garden promenades, *Journal of Landscape Architecture*, 5:1, 52-59

<sup>4</sup> Balmori, нав. дело.

посебни, квалитативни аспект простора, који представља одговор на питање *шта тај простор за нас значи*, обухвата целокупан културни оквир сагледавања, конципирања и деловања у простору. Уметност тако представља један важан израз културног оквира на коме заснивамо своје практичне поступке у обликовању околине. За мене је веома важна промена фокуса која ме је одвела од сагледавања целине света кроз оптику уметности ка сагледавању уметности као једног вида испољавања ширег оквира мисли и деловања. Кинестетичко и мултисензорно искуство простора представљају најпрактичнији додир са материјалом истовремено и у уметности и пејзажној архитектури, као и основу на којој се могу изградити нови концепти тог простора. Зато ћу у наставку изложити неке од просторних модела<sup>5</sup> који се заснивају управо на овим премисама **кинестезије** и **вишечулности**. Овим низом примера не претендујем да изнесем кохерентан преглед, већ само да осветлим поједине приступе који су ми били значајни у размишљању о простору.



11 *Сада, када могу да говорим, шта да кажем?*

## 1. Простор као ментална пројекција у филму

Има више разлога због којих ћу поглавље о простору започети визуелном анализом једног филма Вернера Херцога (Werner Herzog). Пре свега, овај аутор великог опуса

---

<sup>5</sup> Употребљавам термин „модел” у најширем значењу менталне конструкције, склопа идеја или претпоставки које нам омогућавају формирање слике света.

документарних и играних филмова студијску сценографију и такозвани *зелени екран*, по сопственом признању, користио је само једном. Скоро сви његови филмови снимљени су у екстеријерима и то најчешће у изузетним, необичним пејзажима. Улога отвореног простора у Херцоговим филмовима увек је кључна, пејзаж се може посматрати скоро као један од протагониста филма: он поставља тешкоће пред јунаке, мења се током времена и развоја радње, изражава њихова ментална стања.

Други разлог за овакав увод јесте то што бих да истакнем ауторов комплексан однос према приказивању стварности. Херцогови филмови су најчешће сирови и неуглађени – како он сам каже, *филмски неначитани*<sup>6</sup> – али сливени као у даху, са верним приказом одређеног доживљаја живота. Херцог тврди да тежња за објективним приступом у филму једноставно промашује све што чини егзистенцијалну реалност, објашњавајући свој идеал као *екстатичну истину*: то је поетска истина, настала као резултат појачаних емоција и крајње субјективног ангажмана аутора у реалности.<sup>7</sup> Она се појављује као резултат пренаглашених или изазваних ситуација, али у себи и поред ових нетачних или намештених „детала” садржи једну дубљу и значајнију истину о животу. Аутор чешће ангажује натуршчике него професионалне глумце и паралелно користи различите поступке као што су импровизација, инсценација или документаристички приступ. Зато се у Херцоговим филмовима често среће један зачудни моменат: његови протагонисти нехотице излажу оно што *јесте* истовремено са оним што би *желели да покажу*. На сличан начин функционише и филм у целини, садржавајући неочекивана открића унутар релативно једноставне структуре. Овај детаљ је за мене значајан јер оличава откривалачки карактер уметности: уметнички рад садржи више него што је намера ствараоца, поготову када укључује елементе стварности, као што су реалне личности или пејзаж. Он такође показује ограничења ауторове намере, без обзира на степен присуства/одсуства ауторerefлексije о сопственом раду. О овим питањима, као и другим начинима на које су уметници покушавали да одговоре на изазове своје уметничке намере у тежњи да се приближе истини, више ћу говорити у следећем поглављу.

---

<sup>6</sup> Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, London, 2002.

<sup>7</sup> Исто.





21 Светла у граду се нису гасила ноћу. Волео је да седи окренут граду да би показао свету да је још увек функционалан.

Приказима из филма *Знаци живота* (*Lebenszeichen*, 1968) Вернера Херцога желим да илуструјем уметнички поступак којим он инкорпорира пејзаж у свој филмски исказ. Изабрала сам неколико склопова карактеристичних кадрова из филма. Распоред склопова у тексту не прати увек хронолошки след филма. Потписи илустрација су цитати фрагмената наративе и дијалога.



31 Једини улаз у тврђаву, до кога се долазило преко моста, ноћу је морао бити закључан. Венецијанци су користили остатке античких споменика да поправе зидине. Окружење је чудно деловало на Строжека, али он није могао да нађе објашњење за то.

Читање пејзажа – и простора уопште – као менталне пројекције протагониста може се пратити у скоро сваком Херцоговом филму. Једнако добри примери могли би се наћи у филмовима *Фицкаралдо*, *Агира*, *гнев Божији*, *И патуљци почињу мали* или *Фатаморгана*. Место радње филма *Знаци живота* је грчко острво Кос, уједно и лично Херцогово чвориште: у тврђави у којој је сниман филм налази се антички храм који је ауторов деда,

археолог Рудолф Херцог, открио и идентификовао као Асклепејон. Слична *просторна интуиција* исказује се и у уметничком поступку филмског аутора Херцога, кроз његову потрагу за менталним пејзажима.



4! *Строжек је полудео.*

Када војник Строжек у филму угледа поље пуно ветрењача и доживи потпуно ментално растројство, ми као гледаоци посматрамо исти тај приказ. Камера полако прелази преко широког поља, док се у даљини точкови ветрењача окрећу различитим брзинама, застају па опет покрећу... Призор је по себи леп и узбудљив, могао би се читати као слика бесконачности, слободе, али у укупној конструкцији филма овај тренутак представља врхунац и разрешење напетости која мучи главног јунака. Целокупна психолошка драма војника Строжека приказана је кроз његов однос према простору.



5! *Штета што су људи морали да оставе своје ствари. Посуђе, своје сличице...  
А сада се ми овде удобно смештамо.*

Опис пристизања рањеног немачког војника на окупирано острво у Другом светском рату, покушај насељавања у тврђави, тескоба која га прати и нараста, припремају нас на кулминацију оличену у усковитланом пејзажу. У наставку филма ово лудило

поприма гротескне размере и Строжек, затворен у тврђаву, бесомучно испаљује ватромет све док га коначно не савладају. Потпуна предаја јунака описана је субјективним кадром пејзажа гледаног уназад, са камиона у покрету, док се прашина подиже, а у даљини видимо планине које се налазе на копну.



6) Није успео да запали Сунце, баш као што је и град на који је циљао својим ракетама остао неосетљив.

## 2. Оријентација и ментална слика града

Практичне дисциплине које се баве отвореним простором, попут урбаног дизајна, архитектуре, пејзажне архитектуре, имају задатак да конкретизују просторе заједничког живота, да их учине насељивим за људе. Знања добијена из праксе и конципирана тако да ову праксу унапреде могу пружити корисне увиде у практичне стране доживљаја простора. Кевин Линч је у књизи *Слика једног града* описао значајно истраживање о формирању менталне слике града код његових становника на примеру неколико америчких градова на половини двадесетог века.<sup>8</sup> Изграђивање менталне слике простора обједињује комплексне процесе на различитим нивоима, од конкретних физичких црта околине, преко усвојеног културалног система знања и веровања, до индивидуалних потреба и сећања конкретног посматрача. Објашњавајући настанак менталне слике неког града за његове становнике, Линч посебно истиче важност оријентације. Када је слика околине недовољно јасна и не пружа потребне информације за разумевање, губи се оријентација као полазни оквир свих могућих активности или знања. Други аспект доживљаја околине је степен сложености, који може позивати на активност или изазивати

<sup>8</sup> Кевин Линч, *Слика једног града*, Грађевинска књига, Београд, 1974.

осећај монотоније. Паралелно са процесом оријентације, посматрач бира, организује и придаје одређени значај ономе што види.

У веома занимљивом апендиксу своје студије Линч описује разноврсне референтне системе за оријентацију. Они су најчешће условљени физичком структуром предела и наслеђеним знањима и веровањима различитих култура. Центар оријентације може бити апстрактан или везан за неку физичку карактеристику околине, може бити непомичан или покретан, усмерен према положају појединца или његовог дома. Примери варирају од веома једноставне просторно утемељене оријентације *од мора-ка мору* за становнике острва Тикопије до изузетно прецизно калибрисана 22 главна правца света сибирског племена Чукча. Испоставља се да, што је монотонија природна околина и што је кретање важније за опстанак, то је префињеније читање природних знакова. Поларни истраживач Стефансон сведочио је о оријентацији помоћу одраза у облацима, наиме, ако се у даљини налази копно облаци изнад њега биће бели, док су облаци изнад водене површине тамнији. Наведени примери илуструју мноштво могућих диференцирања искуства околине и постављају питање оријентације у простору на много шири начин од уобичајеног прибегавања технолошким помагалима својственог данашњем урбаном човеку.

Кристијан Норберг-Шулц (Christian Norberg-Schulz) даје кратак преглед основних израза просторне оријентације кроз цивилизације<sup>9</sup> и примећује да све космогоније прво диференцирају однос *горе-доле*, тј. небо и земљу. Вертикала представља израз гравитације као базичне силе. Она такође представља центар света (*axis mundi*) који повезује три царства – небеско, земаљско и подземно. Хоризонтална површина тако представља конкретни свет земаљског постојања, а она се даље диференцира на парове *исток-запад* (према кретању сунца, још од Египта) и *север-југ* (према звезди Северњачи; у Кини је употребљаван компас у ове сврхе). Та два доминантна правца су у римско доба дефинисана као *cardo* (север-југ) и *decumanus* (исток-запад) и њихов пресек представља центар римских утврђења. Ови правци засновани су на основним природним карактеристикама живота на Земљи. Постоје и конкретнији начини оријентације зависни

---

<sup>9</sup> Кристијан Норберг-Шулц, *Егзистенција, простор и архитектура*, Грађевинска књига, Београд, 2006, стр. 30–48.

од локалног контекста, тако да, на пример, могућност кретања и формирања путева прави такозване „ходолошке просторе”, скуп подеснијих путања.

### 3. Егзистенцијални простор

Мада и Норберг-Шулц препознаје важност оријентације у повезивању са околином, он ипак сматра да је идентификација или успостављање значења околине једнако важан процес. У модерним просторима овај процес придавања значења је најчешће препуштен случају, за разлику од оријентације којој је дат примарни значај. Цитирајући Луја Кана, који каже да „зграду морамо питати *шта* она жели да буде”, Норберг-Шулц објашњава да је **карактер** квалитативно својство одређеног простора, које се не може свести само на његове структурне карактеристике.<sup>10</sup>

Егзистенцијални простор формира се кроз однос човека са његовом околином и не може се описати на логичко-математички начин. Човек је одређен као *homo viator* (*бућеш скитница и бегунац на земљи*, рекао је Бог Каину), док је насељавање повезано са **припадањем**. Човек се насељава када може да се оријентише у простору и да се са њим идентификује, или укратко, када околина за њега има значење. Дакле, није у питању једноставно склониште, већ постајање простора местом. Место је простор са карактером. Норберг-Шулц сматра да социјално-економски услови не одређују егзистенцијалну димензију, иако представљају извешан оквир који може да подстакне остваривање одређених егзистенцијалних структура. За разлику од њих, егзистенцијална значења имају дубље корене, који су у вези са грађењем, насељавањем, сакупљањем. У оваквој теоријској формулацији велики удео има Хајдегерово феноменолошко филозофско теорија која процес насељавања повезује са основним егзистенцијалним структурама. Егзистенцијална димензија („истина”) простора открива се у његовом постајању местом. Место је конкретна манифестација човековог насељавања и човеков идентитет зависи од припадања местима. Место се кроз феноменолошки приступ „повратка стварима” посматра као укупни, квалитативан феномен насупрот апстракцијама и менталним

---

<sup>10</sup> Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1979.

конструкцијама. Зато се анализа простора по Норберг-Шулцу не може свести ни на једну од његових појединих особина, као што су на пример просторни односи, а да се не изгуби из вида његова конкретна природа.

Норберг-Шулц разрађује свој концепт карактера места кроз анализу уметничких дела и конкретних предела.<sup>11</sup> Свака просторна ситуација истовремено је и локална и општа. Уметничко дело представља конкретизацију кроз коју се може сагледати оно што је опште. За разлику од научног приступа, који полази од датости и иде ка уопштавању, поезија нас враћа конкретним стварима, откривајући значења својствена живљеном свету, која измичу научним задацима. Симболизација подразумева „превођење” доживљеног значења у други медиј – уметност. Сврха симболизације је управо у ослобађању значења од непосредне ситуације. Човек сакупља доживљена значења да би себи створио *imago mundi* или микрокосмос који конкретизује његов свет. Занимљиво је да, колико год говорио о конкретном искуству становања, Норберг-Шулц никада не описује ентеријере и интеракцију зграде са човеком, већ се готово искључиво бави ширим односом човекових творевина и пејзажа.

#### 4. Гешталт у анализи пејзажа

Гешталт теорија, развијена почетком двадесетог века у оквиру истраживања психологије перцепције, успоставила је принципе организације слике који су потврђени каснијим практичним истраживањима и теоријама перцепције околине. Основно начело, да је *целина другачија од простог збира делова*, поткрепљено је и доказима о начину њеног појављивања: прво се као опажај утврди форма, па се тек онда издвајају поједини делови. Форма се појављује под утицајем одређених законитости груписања елемената, као што су закони затварања (довршавања) форме, сличности, близине, континуитета, правца простирања и симетрије. Основно начело груписања је прегнанц-форма, која представља најједноставније, најекономичније и најправилније решење перцептивне ситуације. Уколико се елементи могу груписати на различите начине, онда имамо амбиваленцију

---

<sup>11</sup> Christian Norberg-Schulz, нав. дело

између два или више прихватљивих решења (на оваквој вишезначности заснована су дела Ешера и Вазарелија).

Гешталт принципи организовања форме налазе своју примену на простор у теоријама Линча и Норберг-Шулца. Линчова подела простора на основних пет структурних елемената (пут, оријентир, граница, чвориште и дистрикт) умногоме се слаже са каснијом Норберг-Шулцовом поделом на место, путању и домену. Основна дистинкција *отворено-затворено* указује на својство простирања или затварања одређених простора, као и стварање односа *фигура-позадина*. Промена размере посматрања омогућава нова груписања услед нових односа *близине* и *затварања форме*. *Централизација*, *правац простирања* и *ритам* који настаје варирајућим степеном *континуитета* такође су важне одлике конкретног простора. Сваки затворен облик дефинисан је *границом*. Основне границе у пределу јесу тло, хоризонт и небо. Граница одређује начин на који је простор затворен и омогућава да видимо просторну структуру као континуално или прекинуто простирање, ритам и правац. Геометријски начин организације који је касније развијен може се разумети као прецизнија дефиниција основних тополошких структура.

Тополошка природа организације основних просторних елемената потврђена је и у истраживањима Жана Пијажеа у области развојне психологије. Пијаже говори о поступном формирању перцептивних конструкција – схема код детета, које се формирају као одговор на искуствене ситуације и омогућавају стварање концепта простора. Дечији свет је субјективно центрисан. Постоји мали број простора од којих је сваки центрисан око једне засебне активности. Прве релације међу њима јесу тополошке природе и заснивају се на односима близине (*центар*), узастопности, континуитета (*путања*) и затворености (*површина*). Ове релације успостављају се према законима гешталта. Инваријантост или сталност форме је још један закон гешталт перцепције потврђен у развојној психологији. Дете на одређеном ступњу развоја почиње да препознаје један исти предмет без обзира на његов положај или удаљеност у простору. Пијажеова теорија описује ступњеве когнитивног развоја који би требало да се појављују увек истим редом, независно од евентуално измењеног трајања појединих фаза.

Рудолф Арнхајм дао је значајан допринос примени гешталт принципа на област архитектуре. Даље разрађујући основне појмове опажајних сила и њиховог међусобног дејства које је установио у свом кључном делу "Уметност и визуелно опажање", Арнхајм у књизи „Динамика архитектонске форме“ описује појам динамике као израза основног начела кретања путем којег доживљавамо архитектонска остварења. Са друге стране, као основу обликовања Арнхајм види структуру, која може бити понекад замагљена и невидљива услед тренутности доживљаја или шуме детаља, али је свеједно присутна у целовитости ауторове намере. Мисао и менталне представе су увек просторно структурисане, па и сама градња представља отелотворење замисли о функцијама грађевине.<sup>12</sup>

## 5. Минималистичка скулптура и гешталт

Иако гешталт теорија преко основних принципа груписања елемената и начела бирања најједноставније форме добро објашњава организацију форме у перцепцији, нарочито чињеницу да се прво сагледава целина па тек онда поједини делови, она се ипак најтачније односи на перцепцију дводимензионалних форми. На примеру пејзажа то значи да је анализа ограничена на поглед из ваздуха и да није сасвим применљива на простор перципиран у перспективи кроз кретање. Минималистичка скулптура је показала ова ограничења и отворила пут темпоралног и кинестетичког одговора на тродимензионалну просторну ситуацију.

Будући да материјални квалитети скулптуре увек функционишу дословно, присутношћу у простору, скулптура није никада носила терет илузионизма и представљања перспективе као сликарство. Њена тактилна природа омогућавала је реплику, али не и илузију која се налази у оптичком домену сликарства. Татљин и руски конструктивисти ослободили су скулптуру улоге представљања нечег другог ван ње саме и створили форме које више нису фигура, али нису ни архитектура.<sup>13</sup> Минималистичка скулптура развија језик сведених форми, потпуно лишен ауторског рукописа. Свођењем визуелног исказа на низове индустријски изведених, најчешће поновљених елемената, минималистички скулптори свесно затварају све правце значења осим дословног.

<sup>12</sup> Рудолф Арнхајм, „Динамика архитектонске форме“, Универзитет уметности у Београду, 1990.

<sup>13</sup> Robert Morris, "Notes on Sculpture", *Artforum*, 1966.



Ограничење које је себи наметнула минималистичка скулптура такође је представљало и њено ново ослобођење.



71 Robert Morris, *Без назива (Три L греде)*, 1965-67

Скулптуре Роберта Мориса представљају чврсте гешталт форме, у том смислу што посматрач не мора да обиђе око објекта да би стекао представу о његовој целини. Посматрач верује да ментална структура коју је формирао о објекту одговара реалности објекта, дакле, на делу су описани гешталт механизми перцепције. Такође, чак и ако су у питању групе више елемената, они увек представљају јасну и чврсто успостављену целину. Једном успостављени гешталт је успоставио структурну слику и она се касније неће дезинтегрисати. Међутим, **поједностављивањем форме не поједностављује се искуство**. Иако монолитна, она садржи све **релације** које једна тродимензионална форма мора имати: односи величине, пропорције итд. Величина објекта постаје значајна уколико је он већи од нас: тада посматрач постаје свеснији односа величина и простора између елемената. Уколико морамо да се удаљимо да бисмо видели цео објекат, онда то значи да перцепција објекта укључује и **кинестетичке захтеве** постављене пред тело. У жељи да

„очисти” језик скулптуре од сваке могућности за интиман, засебан детаљ доживљаја од њене целине, Морис редукује боју и глатку финалну обраду и одбацује било какво логичко заснивање низа. Скулптуре представљају функције простора, светлости и посматрачевог видног поља. Посматрач постаје свестан целог процеса успостављања просторних односа, мењајући положај и светлосне услове. Редослед истих елемената измењен кроз перцепцију постаје **варијација**, што представља занимљив начин самоукидања гешталта. Минимализам је овим путем раздвојио чврсту гешталт форму уметничког дела од естетских питања која дело покреће, а која се разрешавају кроз **искуство и време** посматрања („проширено поље скулптуре”).

## **6. Хаптика и кинестетичка корекција визуелног у архитектури**

Визуелна перцепција за човека представља доминантан вид сазнавања околине, а ова превласт чула вида је много пута потврђена у историји западне културе. Аналогија између вида и ума, или светлости и знања, може се успоставити већ на нивоу праиндоевропског корена *\*weid-* који значи и виђење и знање. Око је сматрано за врховно чуло најближе уму у грчкој филозофији. У ренесанси је хијерархија чула са видом на почетку и додиром на крају добила јасни израз у проналаску централне перспективе. Иако је већ барок инсистирао на илузијама, недовршености и замагљености слика, све до почетка двадесетог века превласт централне перспективе није довођена у питање. Тек почетком тог века код низа француских мислилаца, почев од Бергсона, преко Сартра, Мерло Понтија, Башлара, до Дериде, Дебора и других, развија се комплексна критика окулоцентризма. Сартр говори о „медузином погледу” којим објективизујући поглед окамењује све на шта падне и о последичној превласти појма простора над појмом времена, која утиче на наше разумевање историјских и физичких процеса. Целокупан опус Мориса Мерло Понтија бави се перцепцијом уопште, а посебно визуелном. Он непрекидно критикује декартовско реконструисање виђења преко модела и супротставља му истраживање видљивог кроз искуство тела смештеног у свет и осмотски повезаног са њим. Како Ги Дебор и касније Пол Вирилио потврђују, модернизам је само учврстио освајање света као слике, материјализујући ову спекулацију „бесконачним пљуском слика” (Итало Калвино)

посредованим средствима масовне репродукције. Технолошки проширено и ојачано видно поље данас има приступ било ком месту на планети у сваком тренутку, што је један од показатеља такозване компресије простора и времена и последичног претапања димензија – спацијализације времена и темпорализације простора. Око једино од свих чула држи корак са овим развојем, али по цену боравка у непрекидној садашњости, „испеглаој” брзином и истовременошћу. Због тога чуло вида, иако најкомплексније и еволутивно најусавршеније чуло<sup>14</sup>, трпи најдраматичније потресе при промени концепта реалности. Такође, ова промена је и узрок кризе представљања у уметности.

Јухани Паласма у својој значајној књизи *The Eyes of the Skin*<sup>15</sup> критикује доминацију чула вида на примеру архитектуре. Он проналази паралелу између оптичке доминације у филозофској мисли и пажљивих оптичких корекција на грчким храмовима, као и кључних питања хармоније и пропорције у Албертијевој теорији, мада признаје да је имплицитна тактилноост ипак присутна у класичним грађевинама и да се она у потпуности губи тек у новије доба. Западној традицији супротставља примитивне начине градње блатом и глином у урођеничким културама широм света, које стварају кућу слично као што птица гради гнездо, уткивајући у њу рад мишића и додир са материјом. Ле Корбизије је узет за парадигматичан пример односа модерне архитектуре према чулу вида. Архитекта чији рад је најпрослављенији, а истовремено и највише критикован у двадесетом веку, Ле Корбизије је дефинисао архитектуру као вештину обликовања маса помоћу светлости. Иако игра маса у његовој архитектури носи моћно тактилно искуство, а ова осетљивост постоји и у његовим цртежима, Ле Корбизијеови урбанистички пројекти показали су у пуној мери погубност редукције на оптички доживљај. На пољу урбанизма и планирања, од идеалног ренесансног града до функционалистичког зонирања модерних градова, преовладава хигијена отуђеног погледа који контролише и уређује, свдећи град на апстрактну слику из ваздуха. Доскора је у теорији и критици архитектуре преовладавала гештат анализа визуелне перцепције, оличена у делима Арнхајма и Норберг-Шулца. Данас се може говорити о архитектури визуелних слика и тренутног утиска, којој недостаје дубина.

---

<sup>14</sup> Сунчица Здравковић, *Перцепција*, Градска народна библиотека Зрењанин, 2011, друго издање, стр. 152–153.

<sup>15</sup> Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, John Wiley, New York, 2005.

Паласма овој ситуацији супротставља став по коме архитектура не мора нужно да фронтално напада наше чуло вида, уз наглашену централну перспективу, зато што она већ по својој природи обавија тело, прихвата га и интегрише у околину. Улога архитектуре према Паласми може бити да осећај присутности у свету артикулише и појача, да успостави и пренесе значење људског егзистенцијалног стања, уместо да ствара просторе вештачке фантазије. Свесно одрицање од визуелног фокуса може ослободити људско око жеље за доминацијом и моћи, и тако отворити нове просторе виђења и мишљења. Он заступа основне феноменолошке поставке Мерло Понтија о телу као центру искуственог света, поткрепљујући их новијим теоријским доприносима о „утеловљавању” сећања, која успостављају директну везу између хаптичког искуства места и архитектуре. Све параметре простора утврђујемо у односу према свом телу. Искуство простора је увек мултисензорно, при чему око често замењује додир и функционише као његов продужетак, дајући нам осећај дубине, удаљености, величине, волумена.

## 7. Акустички доживљај простора

Акустика је директно повезана са осећајем атмосфере одређеног места. За разлику од вида, који има одређен правац, акустика обавија са свих страна. Чуло слуха организује и артикулише визуелну перцепцију простора у коме се крећемо. Око стреми, а ухо прима. Филмски редитељ Бресон је рекао: „Када звук може да замени слику, исеци слику или је неутралиши. Ухо иде више ка унутрашњости, а око ка спољашњости”<sup>16</sup>. Нарочито је приметно када недостаје звук у филму, јер тада сцена губи осећај континуитета и пластичности. Пренаглашена мимика немог филма настала је из потребе да се овај губитак надокнади. Анализа филмског простора подземних тунела у филму Орсона Велса *Трећи човек* показује како звук описује дужину и цилиндричну форму тунела.<sup>17</sup> Говорећи о звуку као квалитету простора у филмској уметности, немогуће је заобићи филмове Андреја Тарковског. Атмосфера Зоне у филму *Сталкер* долази после какофоније индустријских тешких звукова у првом делу филма, а најављена је ритмичним звуком дресине на почетку путовања тројице мушкараца, који се уз суптилно претапање прожима са музичком темом

---

<sup>16</sup> Robert Bresson, *Notes on Cinematography*, Urizen Books, New York, стр. 28

<sup>17</sup> Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, MIT Press, 1962, стр. 225

Е. Артемјева. Зауостављање дресине изазива снажан утисак свеобухватне тишине и мира. Сталкер тада каже: „Ово је најтише место на свету.” Звук воза понавља се више пута током филма, увек уз претапање са другим акустичким елементима, да би се у финалу филма, током дугог кадра приближавања лицу девојчице, преклапао са нарастајућим звуком Бетовенове *Оде радости*.

Звук у архитектури представља изразит аспект карактера простора. У спољашњем простору звук може представљати индикатор отворености/затворености простора, присуства вегетације, разноврсности коришћења и слично. У ентеријерима се различите просторије одликују сопственим звучним потенцијалима. Певање у купатилу није случајна појава: просторија са глатким зидовима прекривеним плочицама и воденим површинама одбија звук и појачава одређене тонове. Оваква својства су углавном прогнана из осталих просторија за становање, у којима се звук умекшава теписима, намештајем и завесама. Описујући звучне квалитете градских кућа у доба рококоа, Расмусен каже: „Из наткривеног колског улаза посетилац улази у мермерни хол који одјекује звекетом његовог оружја и одјеком високих потпетица док прати мајордома преко каменог пода у сусрет вратима која се отварају за њега. Сада долази низ соба са интимнијим, више музичким тоновима – велика трпезарија акустички прилагођена за извођење музике уз обед, затим салон чији зидови пресвучени свилом или дамастом упијају звук и скраћују реверберације, а доњи део обложен дрветом даје праву резонанцу за камерну музику. Затим долази мања соба у којој се може уживати у нежним звуцима спинета, и, најзад, дамски будоар, као сатеном пресвучена кутија за накит, где се најближи пријатељи састају и шапатам препричавају најновије скандале...”<sup>18</sup> Једном постигнуто перцептуално богатство касније је напуштено јер се еклектицизам осамнаестог и деветнаестог века углавном усредсређивао на тачно копирање детаља, без целовитости ефекта које они производе у звучном погледу.

Расмусен такође анализира везу између архитектонског облика цркве и развоја одређених музичких облика.<sup>19</sup> Првобитна огромна петобродна базилика светог Петра у Риму морала је изазивати снажне реверберације, тако да молитве нису могле бити

---

<sup>18</sup> Rasmussen, нав. дело, стр. 234

<sup>19</sup> Rasmussen, нав. дело, стр. 226-232

изговаране обичним говором јер би се преклапале читаве речи и целина мисе била би неразумљива. Зато је усвојено ритмично интонирано рецитовање. У великим црквама обично постоји феномен да се одређена висина тона појачава одјеком, па је молитва на латинском језику могла бити интонирана полако и свечано, тако да се прилагоди времену реверберације а одређени делови појачају. Главни слогови чули би се јасно, тако да се каснији одједи доживљавају као модулације и не стварају конфузију, а „текст постаје песма која претвара грађевину у музичко искуство”<sup>20</sup>. Ово је амбијент у коме се развија грегоријанско једногласно певање. Обличасти сводови, а нарочито куполе, стварају значајне акустичке ефекте, који су коришћени у развоју вишегласне музике. Расмусен даље наводи пример двојих оргуља у цркви Светог Марка у Венецији, које су стајале у две засебне куполе и за које је компонована музика на такав начин да се међусобно допуњавају. Црква Светог Томе у Лајпцигу, у којој је компоновао Бах, иако готичка грађевина, у то време је већ била обложена дрвеном оплатом у доњем делу, а затим је додато пуно засебних дрвених галерија и припадајућих застора, као и мноштво барокних украса, што је све умекшавало звук и спречавало одјеке, омогућавајући Баху компоновање композиција као што су фуге, које би у средњовековној цркви биле распршене.

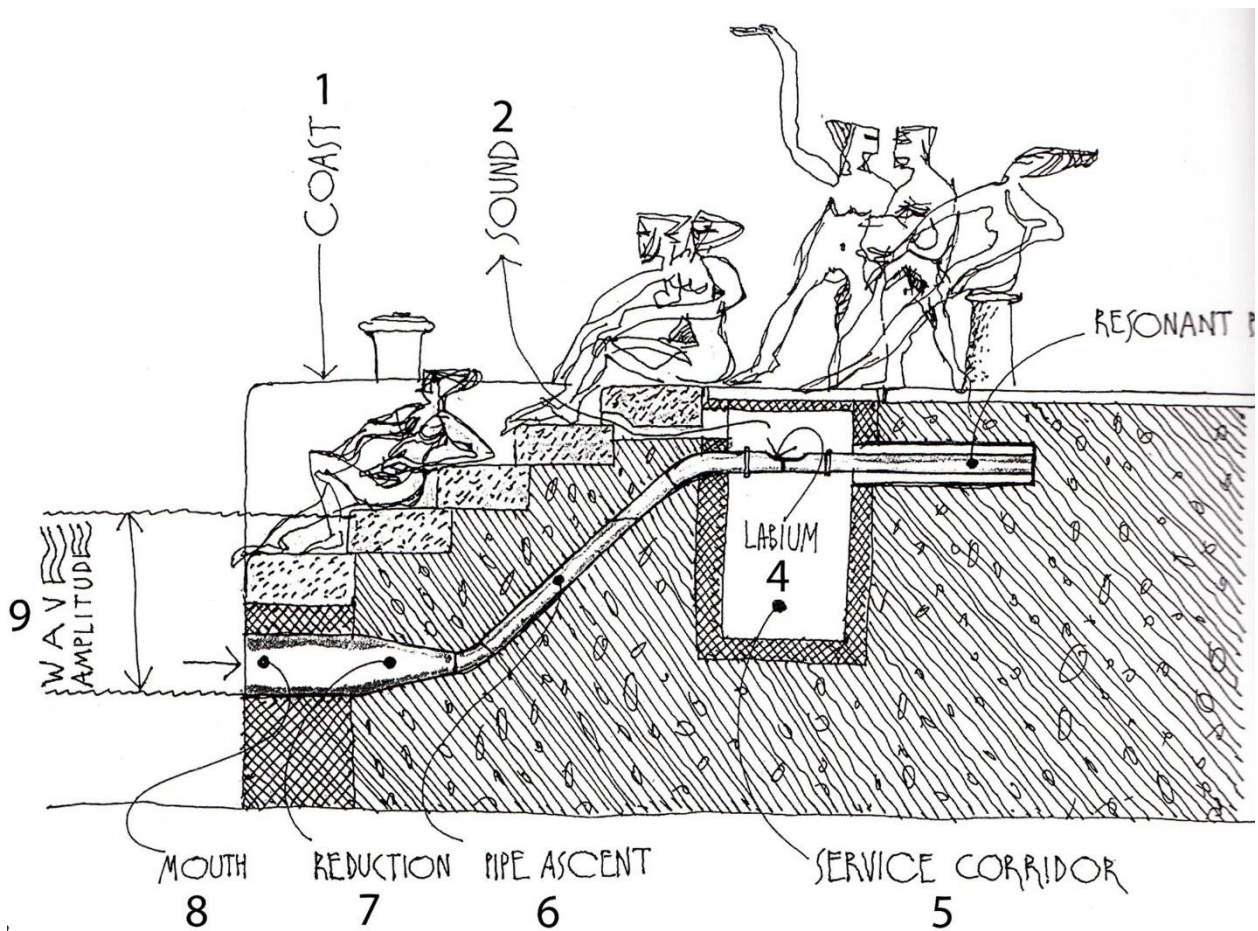
За разлику од концертних сала за које се данас пажљиво развијају облици и материјали зидова како би се постигао оптимални звук, у изградњи простора других намена углавном се води рачуна само о умекшавању звука и звучној изолацији. Ретки су примери попут Куће на водопаду Френка Лојда Рајта, у чијем доживљају огроман удео има свепрожимајући хук воде. Разлог за одсуство снажних акустичких простора у архитектури намењеној становању можда је најбоље објаснио Петер Цумтор (Peter Zumthor) када каже да савремена архитектура треба да иде у корак са савременом музиком у употреби фрагмената, дисхармоније и шума, али: „Архитектура има своју област. Она има посебан физички однос са животом. Не замишљам је првенствено ни као поруку ни као симбол, већ као омотач и позадину за живот који се одвија у њој и око ње, осетљиви суд за ритам корака по поду, за концентрацију рада, за тишину сна.”<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, стр. 230.

<sup>21</sup> Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Birkhauser, Basel, 2006, стр. 13

У обликовању отворених простора могу се наћи упечатљиви примери употребе звука у стварању доживљаја простора. "Чешљеви ветра" скулптора Едуарда Чилиде, који су 1977. постављени на обали Сан Себастијана, представљају три моћне челичне структуре размештене у простору додира мора и копна, модулишући морске таласе и ваздушне струје. Новији пример јединственог архитектонског дела и звучне скулптуре су Морске оргуље на риви у Задру, аутора Николе Башића и сарадника. Звук настаје потискивањем ваздуха радом таласа у посебан систем цеви који почиње од воде, постепено се сужава и, након резонантне шупљине у структури, завршава се отворима испод платформи за седење. Посетиоци имају увек променљиво хармонично звучно искуство, у зависности од временских услова.

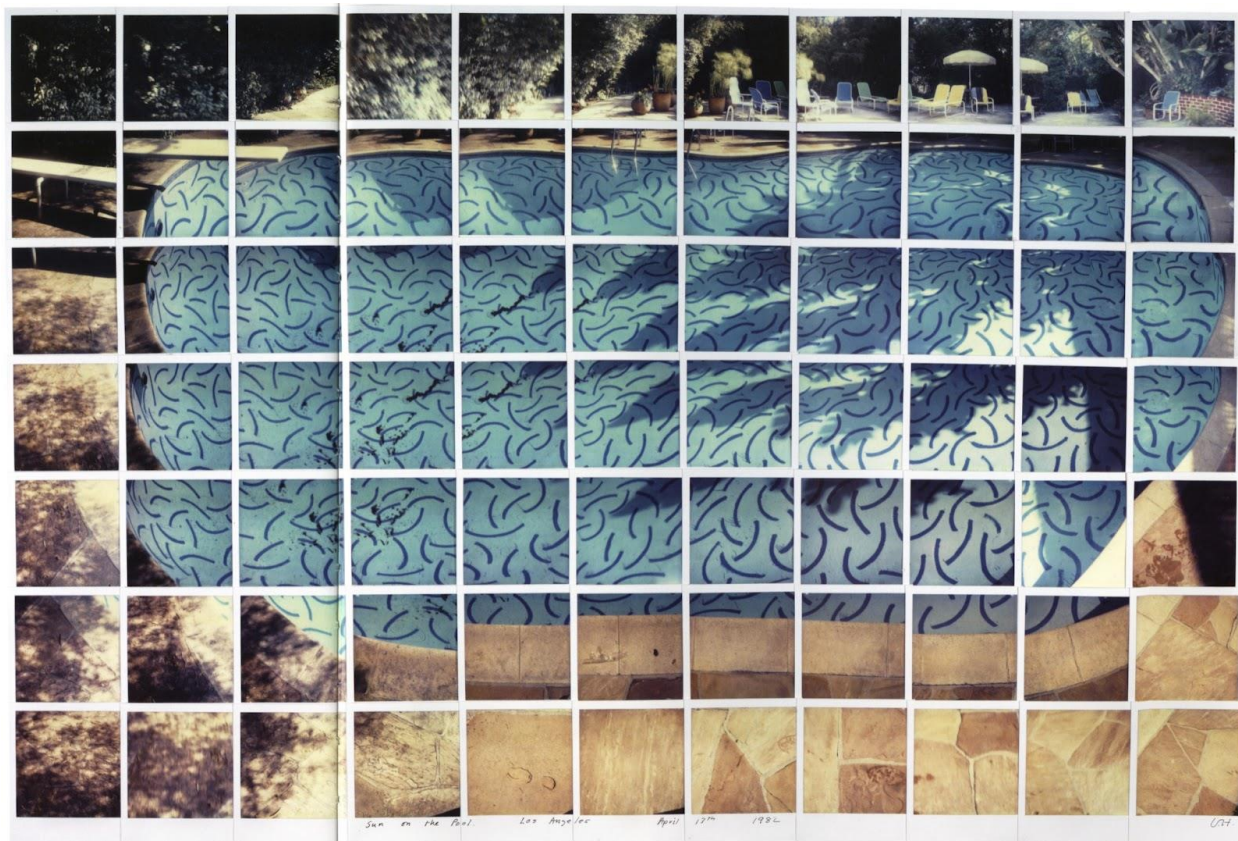


81 Никола Башић, *Морске оргуље*, Задар, 2004-5, пројекат

## 8. Простор кроз фотографско сочиво

„...Када кроз густину воде видим квадратни облик на дну базена, не видим га упркод води и одблесцима, већ га видим кроз њих, њима. Да нема ових искривљености, сунчаних пруга, да сам без ове пути видео геометрију коцке, ја бих онда престао да је видим онакву каква је, где је, наиме: даљу од било ког идентичног места. Што се тиче саме воде, водене моћи, сирупастог и блештавог елемента – не могу да кажем да је она у простору: она није на другом месту, али она није ни у базену. Она га настањује, ту се материјализује, она се ту не садржи, и ако дигнем поглед према позадини чемпреса, где се игра мрежа одблесака, не могу да оспорим да вода и њу посећује, или да јој бар шаље своју активну и живу суштину. То је оно унутарње оживљавање, зрачење видљивог које сликар тражи под именом дубине, простора, боје.“

М. Мерло-Понти „Око и дух“, стр. 29-30



91 David Hockney, *Сунце на базену у Лос Анђелесу* 13.4.1982, колаж полароида



Мерло Понти у овом одломку описује целовитост искуства перцепције једног призора, у коме је вода у базену тај свепрожимајући елемент који трансформише, меша и уједињује све остале елементе у слици. Треперава и прозирна вода је можда и најтачнија поетска метафора уроњености перципирајућег тела у свет коју Мерло Понти у својој теорији заступа.

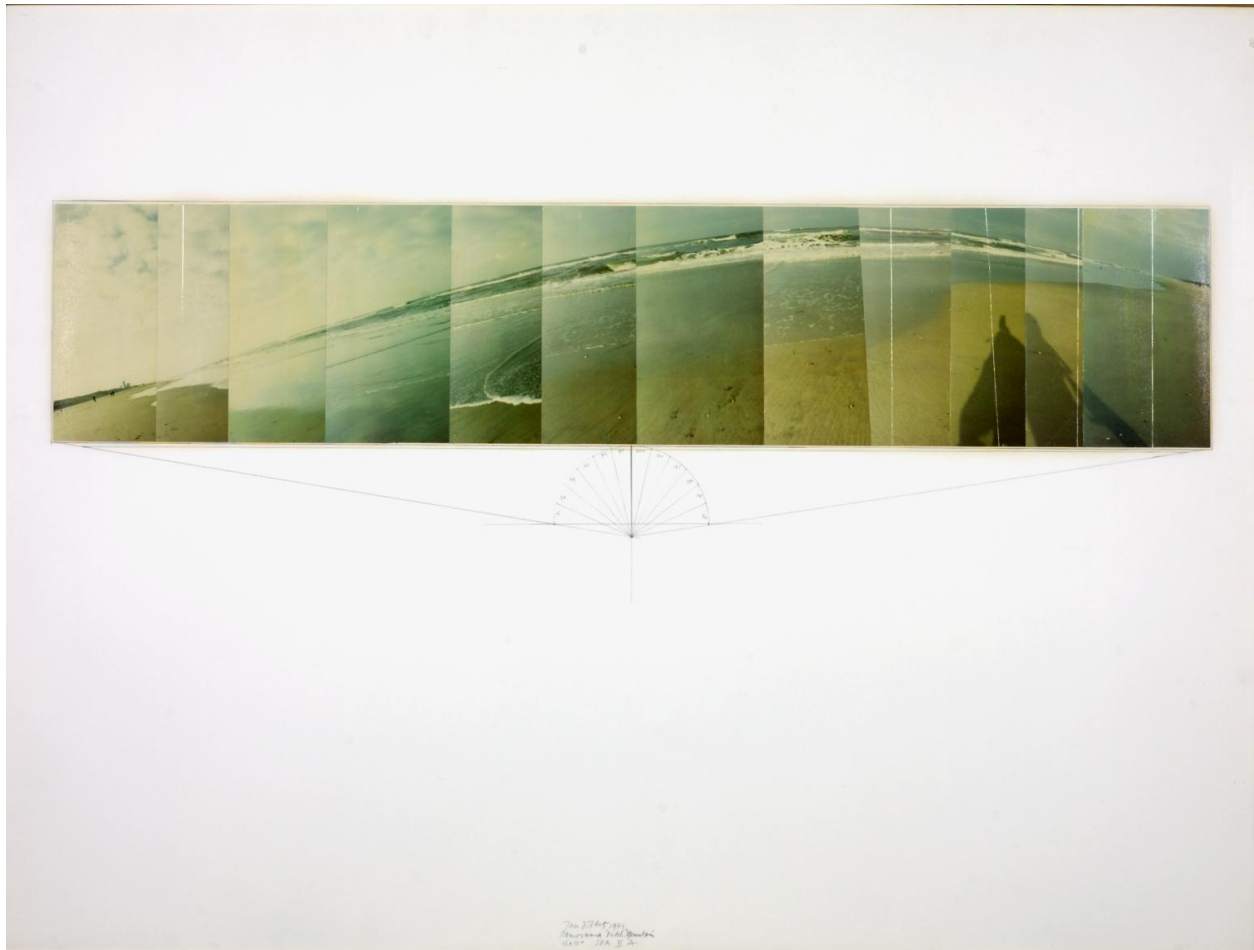
Шта се дешава када се са оваквом сценом сусрећемо посредно, кроз оптику фотоапарата? Неуморни истраживач видљивог света и изузетан цртач, уметник Дејвид Хокни (David Hockney) је почетком осамдесетих година двадесетог века, после својих познатих интерпретација у медијима цртежа, слике, графике и ручно прављеног папира, тему калифорнијских базена обрадио кроз медиј фотографије. У својим серијама полароида он на посебан начин истражује природу погледа. Пошто је желео да постигне шири кадар него што му је камера омогућавала, а незадовољан искривљењима широкоугаоног објектива, развио је сопствену технику бележења простора. Усмеравајући фотоапарат у свим правцима са своје тачке гледишта, он добија мноштво појединачних делова које није могуће сасвим спојити у целину. Сваки део је једнако изоштрен и „приближен“, и сваки представља засебан тренутак у времену. Ситуација забележена на колажу полароида открива несводивост визуелне перцепције на фотографски поступак. Фотографија подразумева једну тачку гледишта и један тренутак у времену, што је основа за изузетно занимљиву и сложену међуигру делова у Хокнијевим колажима фотографија.

Касније је Дејвид Хокни систематично истражио употребу сочива у историји европског сликарства,<sup>22</sup> дошавши до изненађујућих открића да су камера обскура и сочива употребљавана као помоћна средства у сликарству много раније и много чешће него што се то уобичајено сматра. Тако је фантастичну материјализацију и осетљивост за детаље Ван Ајка и северњачке ренесансе приписао употреби помоћних средстава, објашњавајући перспективне недоследности померањем сочива на делове сцене (слично својим колажима полароида). У италијанској ренесанси детаљно је анализирао слике Каравађа и других уметника, показујући како је њима конвексно огледало обезбеђивало целовитост сцене у перспективи, али је зато перспективно изобличавало делове. Посебан квалитет Хокнијеве визуелне анализе је у његовом приступу: проблем никада не би могао бити постављен на

---

<sup>22</sup> David Hockney, *Secret Knowledge*, 2002, документарни филм, p: Randall Wright

овај начин да му се пришло из теоријског угла, управо је уметник својим практичним истраживањем поставио питање и дошао до открића.



10| Jan Dibbets, *Panorama Dutch Mountain*, 1971, фотографије на папиру, 751x998 mm

Фотографски колажи Јана Дибетса (Jan Dibbets) показују ограничења фотографије у бележењу реалних просторних ситуација на тај начин што ова ограничења доводе до апсурда. Позната је група његових фотографских радова под називом "Перспективне корекције" настала шездесетих година прошлог века, у којима аранжира просторне ситуације тако да забележене фотоапаратом дају противречна перспективна значења. У његовим каснијим фотографским колажима предмет приказивања се низом малих интервенција – померања, понављања или измена у светлости – мења у толикој мери да се пажња посматрача усмерава управо ка процесу трансформације, која је резултат

фотографског снимања. У равном данском пејзажу, планина је настала само услед промене перспективе при окретању сочива.

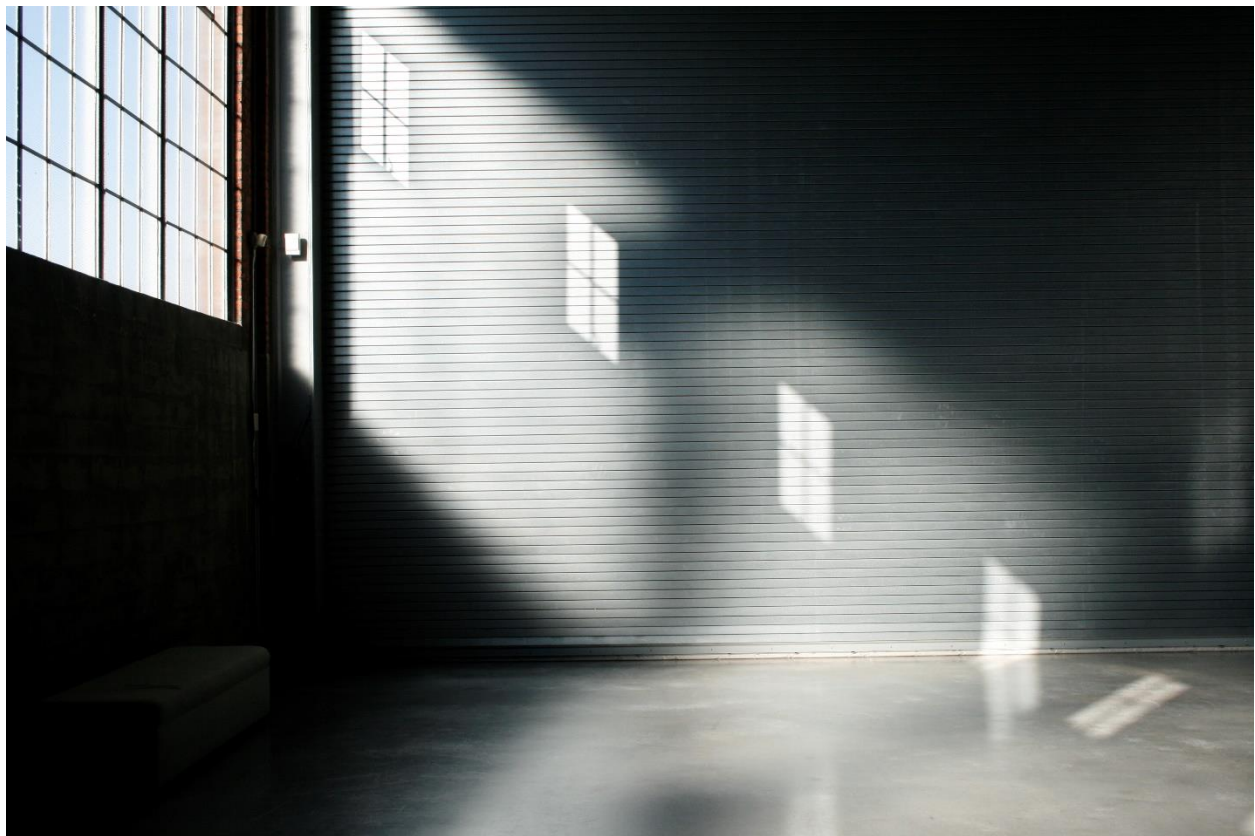
## **9. Између архитектуре, уметности и пејзажа: опсерваторија, павиљон, видиковац**

На крају поглавља посвећеног моделима простора изнећу примере просторних форми које су створене са намером да модулишу, уоквире или промене посматрачу његово искуство околине. Значење оваквих објеката се успоставља негде између области уметности, архитектуре и пејзажне архитектуре, и представља сложену међуигру перцептивних механизма посматрача и конкретне просторне ситуације на коју се структуре ослањају.

Процес проширења поља слике одвијао се у исто време када и описани помак у минималистичкој скулптури, почев од шездесетих година двадесетог века, тако да се може говорити о јединственом проширеном пољу уметности, које је представљало преиспитивање институционалног оквира уметности и огледало се у изласку уметника у отворени простор, у интервенцијама у пејзажу, или на пример у експериментима са светлошћу у простору калифорнијских уметника, међу којима су били и Роберт Ирвин и Џејмс Тарел.

Роберт Ирвин (Robert Irwin) је до помака од слике ка амбијенту дошао после низа сликарских експеримената у којима је крајње минуциозним интервенцијама на сликарском платну и објектима постављао пред посматрача амбивалентне перцептивне задатке. Сликао је низове минијатурних тачака на платну огромних размера, наизменично црвених и зелених, или је на зидове постављао градуирано обојене конкавне дискове, одмакнуте од зида и осветљене тако да је немогуће разлучити сенку од слике и тродимензионалног облика. Следећи корак водио је ка изложбеном простору као објекту уметничког рада. Ирвин је почео да преграђује изложбене просторе користећи полупровидан растегљиви сценски текстил, постављајући га у одређене светлосне услове и положај на линији хоризонта посматрача. Амбијентална ситуација представља перцептивни изазов за посматрача који он својим кретањем убрзо разрешава. За Ирвина је уметност питање искуства, и то не као у ранијој уметности интерпретације искуства коју уметник нуди посматрачу, већ стварања **искуствене ситуације** за посматрача.

Ове интервенције претварају архитектуру у камеру: отвори зграде су објективи, кроз које светлост улази у унутрашњост. Они су подигнути тако да омогућавају само поглед ка небу. Сиви филтери на стаклима умекшавају светлост која улази у простор. Унутра, бели и црни зидови од растегљиве тканине модулишу кретање посетилаца. Овај систем тканина, филтера и отвора веома је пажљиво размештен. "У основи, ако узмемо да светлост даје осећај простора, осећај тока, како се ствари понашају, који низ корака мора да се прође, онда је све остало споредно. Какве су површине и остали детаљи, све то мора да се прилагоди. Кључ целе игре је да се то пронађе. По мени, то је оно што ја радим. Проналазим још материјала да ухватим светлост."<sup>23</sup>



11| Robert Irwin, прозори у DIA Beacon, 2003.

---

<sup>23</sup> Mimi Zeiger, Robert Irwins Light-Filled Moment, Architect, 20.4.2016.  
[http://www.architectmagazine.com/design/robert-irwins-light-filled-moment\\_o](http://www.architectmagazine.com/design/robert-irwins-light-filled-moment_o)

Као резултат оваквог приступа, каснији радови Роберта Ирвина постају све већи по просторном обухвату и представљају комплексна архитектонска и пејзажно-архитектонска решења. Она увек представљају израз његових главних тема – а то су **разјашњавање присутности** и **освешћивање перцепције**<sup>24</sup>. Његове просторне инсталације често су изведене као трајни архитектонски сегменти музеја, или делови музејских екстеријера. Његово можда најзначајније тотално уметничко-архитектонско-пејзажно решење јесте реконструкција старе фабрике картона у долини реке Хадсон, изведена по наруџбини Фондације Диа, која је отворена 2003. године. Ирвин је пажљивим интервенцијама унутар зграде нагласио изражајне могућности природног осветљења, а у пејзажно-архитектонском решењу прилаза згради и парка поред ње створио медитативне ситуације за посматрача у којима се могу сагледати варијације просторних односа и променљивост временских прилика.

Излазак у амбијент и светлосне инсталације у исто време остварио је и Џејмс Тарел (James Turrell), такође калифорнијски уметник, мада на нешто другачијим премисама, што се може видети из тадашњих радова али и каснијег развоја његове уметности. Наиме, Тарел у једном тренутку претвара свој атеље у мрачну комору: бушењем малих отвора у зидовима он пропушта зраке светла чијом манипулацијом ствара разноврсне просторне ефекте. (Ирвин је такође направио отвор у галеријском зиду, прекрио га растегљивим полупровидним текстилом и тако претворио галерију у камера обскуру на чијем зиду се пројектује изврнута слика улице.) У галеријским условима Тарел одлази корак даље и прави светлосне пројекције, који посматрачима са одређене позиције дају илузију тродимензионалних објеката у простору. Овде је важан Тарелов однос према илузији: он задржава посматрача у предвиђеној позицији за формирање илузије и **не даје** разрешење перцептивне загонетке. У каснијим радовима он прави медитативне просторије за посматрање небеске светлости чији обликовни кључ је у третману ивице: отвори су тако брижљиво обрађени да не дају ниједан знак дубине који би открио да је у питању отвор — посматрач у просторији је визуелно изложен хомогеном пољу боје, која се мења са добима дана. Његов пројекат претварања угашеног вулкана у Аризони у систем мањих и већих

---

<sup>24</sup> Lawrence Wechsler, *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees: A Life of Contemporary Artist Robert Irwin*, 1982, страна 169

опсерваторија, Роден кратер, започет 1977, још увек траје и представља уметнички захват највећих просторних размера.

Мада додирује исте феномене, рад *Sun Tunnels* представља супротност Тареловом масивном захвату. Уметница Ненси Холт (Nancy Holt) је на беспрекорно равном терену у пустињи Јуте у крстастој форми разместила четири бетонске цеви, на такав начин да при зимском и летњем солстицију парови тунела уоквиравају Сунце. Једноставна, скромна интервенција, која чини видљивим кретање највеће искуствене размере – Земљин годишњи пут око Сунца. Цеви су пречника око 280 cm и дужине око 550 cm тако да чине човекомерне структуре у иначе непрегледно великој пустињи. Кретањем унутар и око њих успостављају се различита уоквиравања околине. Користећи форму опсерваторије, уметница се окреће старој архитектонској форми, која се може пратити све до Стоунхенца. Опсерваторија Земљу користи само као оквир, референтну тачку из које посматра кретања у свемиру.



121 Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-76, Јута, САД

**Уоквиравање околине** је поступак коришћен од давнина, а нарочито је преко кинеске и касније јапанске уметности вртова постао познат као *позајмљени пејзаж*, којим у уређени простор врта уводимо изабрани детаљ ближе или даље околине. За разлику од опсерваторије која служи посматрању изолованих небеских феномена, видиковац је по правилу окренут елементима земљине топографије. За француског уметника Данијела Бирена (Daniel Buren) карактеристичан је поступак уоквиравања пејзажа, настао као последица уметничког преиспитивања сваковрсних уоквиравања (уметности, институција, друштва). Бирен је такође честом употребом штрафти – пруга скоро "присвојио" овај елемент као свој заштитни знак. Приказаћу његове радове паралелно са радовима уметника следеће генерације, Олафура Елиасона (Olafur Eliasson), као пример употребе сличних средстава са различитим циљевима.

Биренова инсталација урађена је по наруџбини за новоотворену галерију у месту на обали Кента које везује свој идентитет за мајстора сликарства небеског светла Вилијема Тарнера. Рад великих размера на стакленој фасади зграде у свом наслову директно реферише на позајмљени пејзаж, и представља рам којим Бирен уоквирава обалу мора коју је славни уметник често сликао. Са страна и изнад стаклене површине на којој је рам налазе се огледала, која посматрачу мултипликују простор и показују бесконачни низ кругова у перспективи.

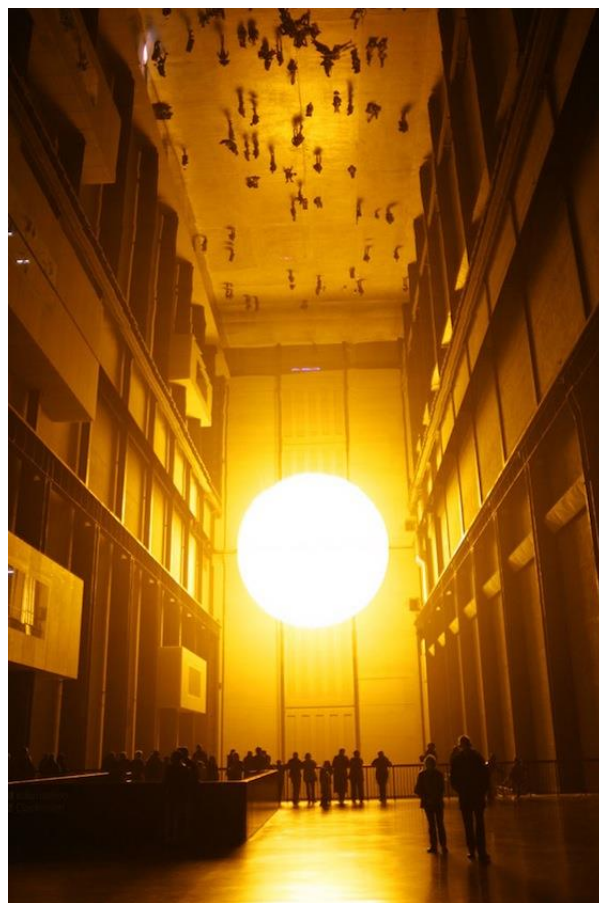


13| Daniel Buren, *Borrowing and Multiplying the Landscape*, 2011, привремена инсталација на галерији Turner Contemporary, Margate, UK

За разлику од Биреновог видиковца ка пејзажу, Елиасонов *The Weather Project*, реализован неколико година раније у огромној некадашњој индустријској хали Turbine Hall Tate Modern, представља видиковац ка вештачки створеном пејзажу. Полукруг светла постављен је тик испод плафона поплочаног огледалима, која дуплирају ионако веома висок простор. Посматрачи који се налазе на више нивоа зграде уживају у призору налик на сунчев залазак, док је осећај величине простора подвучен фином маглом из распршивача. У центру пажње уметника је издвајање феномена временских услова из његовог уобичајеног склопа и разоткривање система перцепције, који жели да посматрачу понуди истовремено са доживљајем, како би он свој доживљај разумео као конструкцију а не датост.

У неким од својих просторних инсталација и Елиасон користи пруге, као на пример у раду *Seeing Yourself Sensing* у коме се посматрачу омогућава перцепција двоструке слике – себе у огледалу и простора иза стаклене преграде.





14| Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003

монофреквентно осветљење, пројективна фолија, машине за маглу, огледална фолија, алуминијум, скеле, димензије 26.7x22.3x155.4m, поставка у Turbine Hall, Tate Modern, London

Елиасон и Бирен открили су у занимљивом дијалогу своја уметничка становишта о уоквиравању искуства.<sup>25</sup> За разлику од институционалне критике шездесетих и седамдесетих година, чији се представник Бирен отворено конфронтирао са успостављеним уметничким системом, сматрајући да тако остаје *напољу*, данас је институција обухватила све могуће уметничке производе и поступке, омогућавајући између осталог и продукцију оваквих привремених поставки огромних размера. Елиасон сматра да уметници млађе генерације, који су од почетка унутар система јер не постоји спољашњост, управо много осетљивији на преиспитивање окружења, што им једино оквир уметности и омогућава, као систем који сам себе посматра, за разлику од других

---

<sup>25</sup> *In Conversation: Daniel Buren and Olafur Eliasson*, Tim Griffin, Artforum, May 2005.

друштвених оквира који себе не преиспитују. За разлику од Биренових пруга помоћу којих он намеће свој ауторски потпис у различитим контекстима, Елиасонове пруге огледала тичу се непосредног механизма двоструког опажања. За Бирена занимљив је сам музеј као институционални инструмент који служи да издвоји и прикаже оно што треба да видимо, док Елиасон историју оптичких инструмената види кроз историју идеја, која исти апарат у деветнаестом веку посматра као израз механицистичког, научног склопа света, до данашњег обновљеног интересовања за физичку, телесну основу људског искуства.



151 Olafur Eliasson, *Seeing Yourself Sensing*, 2001, поставка у MOMA, New York

Овај преглед завршићу описом форме павиљона, као неутилитарне структуре унутар пејзажа, чија функција је да пружи делимични заклон и оквир за контемплацију околног простора. Иако су оба претходно наведена уметника имала изузетне реализације радова у форми павиљона, Ден Грејем (Dan Graham) је уметник који је највише користио баш ову форму. Од краја седамдесетих година уметник ради са амбивалентним структурама у отвореном простору. Ове структуре су истовремено архитектонски објекти

и скулптуре, функционишу као обе форме. Ден Грејем доста детаљно наводи референце које садрже његови павиљони.<sup>26</sup> Пре свега, павиљон јесте архитектонски употребљив простор – привремено склониште у отвореном простору у традицији аркадијске, идеалне природе. Овај тип грађевине је после епохе просветитељства добио ново значење када је Марк Антоан Ложије дефинисао појам „елементарне рустичне колибе“ као критику деградације модерног градског друштва: архитектура би требало да буде изведена из неискварене природе, а „рустична колиба“ би требало да човека и архитектуру сведе на основну меру задовољавања потреба. Поред Ложијеове „рустичне колибе“ претходници Грејемове форме павиљона су и деветнаестовековни павиљон-видиковац (*gazebo*), затим привремени павиљони Де Стијла и модерних архитеката за изложбе, као и савремено стајалиште за аутобус. Многбројне варијанте Грејемових павиљона, са правим или закривљеним рефлектујућим и прозирним странама, смештене су у парковима, унутрашњим просторима зграда или на равним крововима. Грејемови павиљони увек су осмишљени у релацији са историјском идејом града и места на коме се налазе. Иако изгледају као једноставни радови минималистичке уметности, што формално и јесу, они су психолошки и друштвено ауторефлексивни.

Рад *Два суседна павиљона (Two Adjacent Pavilions)* изведен је у Каселу за изложбу *Документа 7*, а касније премештен у парк колекције Кролер Милер у Отерлу. Две структуре квадратне основе постављене једна до друге, истих димензија и зидова од огледалског стакла. Један има кров од светлосно непропусног материјала, а други од провидног стакла. Разлика у дотоку светла прави драстично различит изглед између две структуре, ниво рефлективности стакла увек је различит и показује и најмање варијације дневних промена светла. Рад уноси у „природно“ или утопијско окружење парка материјале и форме из савременог града – челични оквир и рефлективно стакло. У савременим пословним зградама ова стаклена завеса представља негацију односа спољашњости и унутрашњости. Фасада је невидљива или огледална. Уместо своје уобичајене улоге у граду, где се понаша као невидљива и зато идеолошки утопијска структура, у парку ова структура има обрнуту функцију, она сада огледа и рефлектује природу, бивајуће сама острво градске артифицијелности.

---

<sup>26</sup> Gloria Moure, *Dan Graham: Works, and Collected Writings*, Poligraf, 2009.



161 Dan Graham, *Two Adjacent Pavilions*, 1982, Парк музеја Kröller-Müller, Холандија

Павиљони Дена Грејема приказују различитости конкретних решења до којих је уметник дошао својим методом рада. Контекст одређује рад, било то окружење природног пејзажа, градски кров или простор унутрашњости блока. Користећи елементе које је затекао у простору, уметник додаје своју деликатну и ненаметљиву конструкцију, и предаје гледаоцу исти тај простор, сада промењен и појачан игром рефлексија, транспаренције и промене перспективе. Модулишући на тај начин већ постојећи простор, уметник оваквим радом јасно успоставља рефлексивни однос према стварности и контексту. Гледалац сам обликује искуство уметничког рада кретањем кроз простор и

истраживањем његових својстава. Ауторефлексија се успоставља као основни корак у правцу разоткривања вишеслојности ситуације и проналажења њене нове интерпретације.

Можда је управо овај приступ Дена Грејема адекватан да резимира могућности вишемедијског приступа просторним питањима. Вишеслојност просторне ситуације сагледава се кроз нивое уоквиравања представа у односу између посматрача, дела и контекста. Такође се не може заобићи субјективна центрираност доживљаја, која се огледа у проприоцепцији и кинестезији приликом опажања простора. Најзад, доживљај простора је увек вишечулан и целовит, и тек његовом накнадном анализом могу се донекле раздвојити појединачни чулни аспекти перцепције. Као што је у претходним примерима описано, у стварању уметничког дела комплексне форме попут архитектуре или филма обједињују више чулних линија чији односи формирају целовит доживљај, док једномедијске уметности у испитивању простора најчешће додирују сопствене границе, тако што показују посредство (рад) свог медија и истовремено призивају одговор других чула. Форме попут павиљона, видиковца или опсерваторије у доживљај посматрача укључују и шири просторни контекст, што доводи до претапања уметничког поступка и непредвидљиве реалности околине.

## Друго поглавље

### СИСТЕМ И СЛУЧАЈ У УМЕТНОСТИ

Десило се у једној прилици да сам прихватила позив да учествујем у експерименту за који ми је речено да се односи на истраживање поступка сликања. Добила сам четку, боје и пространу палету. Испред мене се налазила репродукција слике, чије тонове је требало да реконструишем на палети, и унесем у исцртана квадратна поља.<sup>27</sup> Препустила сам се овом задатку са неком програмском безбрижношћу, мешајући прво боје без јасног циља, али хватајући „искоса“ свако приближавање ситуацији на репродукцији, и, када би се оно десило, уносила сам га у задата поља, најчешће у виду два или три међусобно различита тона која се додирују као на слици. На крају временски омеђеног експеримента оставила сам палету која је садржала цео процес мешања боја и резултате унесене у квадратиће са осећајем извесне збуњености око захтева и исхода овог поступка. Све ми се на веома занимљив начин разрешило неколико дана касније. Своју палету видела сам изложену међу палетама других уметника који су имали исти задатак као ја. Свака палета откривала је другачији поступак, неки систематичнији а неки више хировит, поједини поступци мешања су користили градацију појединачних прелаза тона и валера, а поједини сударе различитих тонова и валера. Тако је и редослед уношења у квадратиће пратио индивидуалне системе и поступке. Са изненађењем сам схватила очигледност недоследности и несистематичности свог поступка који се водио принципом лутања и покушаја. Дивила сам се лепо спроведеним контрастима и хармонијама у квадратићима боја неких палета. Са друге стране, осећала сам да су неки од спојева до којих сам дошла били правилни, и да изражавају бојену реалност задате слике, онако како је ја видим. Све

---

<sup>27</sup> Уметник Warren Neidich је 2011. године имао изложбу у Галерији Културног центра Београда у оквиру кустоског пројекта Маје Ћирић. Део изложбе под називом "Едукација ока" подразумевао је учешће осам уметника који су копирали боје са слике Васе Поморишца "Аутопортрет са палетом" из 1932. године.

ово освестило ми је одређена питања о систему и случају у уметничком поступку, која до тада нисам себи постављала на тако експлицитан начин.



17| Warren Neidich, *Едукација ока*, Дафен (Кина), 2010

У овом поглављу описаћу неке од приступа овом проблему до којих сам долазила кроз свој рад или искуства других, а који су ми отварали путеве за даља истраживања. Свакако, једина знања и научене истине које имају смисла за било коју особу јесу оне које резонирају са њеном склоношћу и искуством. Како је рекао Башлар, читалац феноменолошки „одјекује” на нивоу поетских слика. „Читалац који поново чита неко дело зна да се најдраже странице *тичу* њега.”<sup>28</sup> Чини ми се да се сваки круг систематичног знања мора брисати да би се ослободио простор за ново искуство и ново виђење, што је у основи уметничке потраге за истином. Примери који следе, а које сам углавном током година сазнавала и поново им се враћала, говоре управо о техникама превазилажења система, које неминовно намећемо стварности у покушају да је протумачимо. У првом делу изнећу неке напомене о неодређености у уметности уопште и посебно у ликовној уметности, описаћу правце у музици двадесетог века који су се заснивали на динамици система и случаја, а затим ћу изложити идеју такозване „крхке архитектуре” и са њом повезани феномен дифузне пажње. Закључићу поглавље аргументима уметника који указују на важност слабости и несигурности у стваралачком процесу.

<sup>28</sup> Гастон Башлар, *Поетика простора*, Култура, Београд, 1969, прев. Фрида Филиповић, стр. 12.

## 1. О неодређености

Иако је уобичајено да се за класичан идеал у западној уметности сматра довршено и потпуно доследно спроведено дело, познато је много случајева, па и читавих периода у уметности у којима је случај био уважаван у уметничком стваралаштву. Чувен је Леонардов савет сликару: „Нећу изоставити да укључим у ова правила један нови начин размишљања који је, мада изгледа незнатан и готово смешан, ипак врло користан за подстицање ума на разна открића. Он се састоји у томе да посматраш разне зидове упрљане мрљама или камење састављено од разних мешавина. Ако треба да измислиш неки предео, тамо ћеш моћи да видиш слике разних предела, разнолико украшене планинама, рекама, камењем, дрвећем, великим равницама, долинама и брежуљцима (...) У збрканим стварима ум се буди на нова открића.”<sup>29</sup> Подстакнут Леонардовим саветом, у осамнаестом веку је британски уметник Александер Козенс (Alexander Cozens) развио метод компоновања имагинарних пејзажа системом мрља „где је највећи удео случаја, а само мали део замисао цртача”<sup>30</sup>, који одреди само најопштије композиционе односе пре него што се препусти спонтаним потезима четке и туша. Резултат представља слободну композицију бојених мрља, у којој се цртеж само имплицитно појављује у односима црних и белих маса. За разлику од западне уметности, у кинеској уметности је спонтаност одувек била важан принцип, који се открива кроз повезаност са својом супротношћу, савршенством и дорађеношћу. Случајност и спонтаност се доводе у везу са природношћу, што је можда и најцењеније својство уметничког дела у кинеској уметности. Спонтаност се постиже увођењем случаја (прскањем, набацивањем мастила), заменом десне и леве руке, а један кинески уметник из једанаестог века каже да се добар пејзаж може насликати ако пребацимо свилену тканину преко руинираног зида.<sup>31</sup> Место спонтаности у уметничком изражавању може се препознати и кроз важност коју традиционална кинеска уметност придаје потезу у калиграфији и сликарству.

---

<sup>29</sup>Леонардо да Винчи, *Трактат о сликарству*, Култура, Београд, 1964, прев. Вера Бакотић-Мијушковић, стр. 45–46.

<sup>30</sup><http://www.tate.org.uk/art/artworks/cozens-plate-6-t03174>

<sup>31</sup> Душан Пајин, *Филозофија уметности Кине и Јапана*, БМГ, Београд, 1998, стр. 73.





18| Alexander Cozens, из листова 1–16 („пејзажи од мрља”) за „Нови метод за подстрек инвенцији при цртању оригиналних композиција пејзажа” (*A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*), лист 6, око 1785, акватинта, димензије 240 x 315 mm.

Двадесети век доноси многе промене у свим научним дисциплинама. Придаје се велики значај појму случајности, схваћеном и као предмет и као метод истраживања. Детерминизам као ранији постулат науке уступа место теорији случаја и вероватноће. У физици се дошло до принципа неодређености који указује на међуусловљеност посматрача и онога што је посматрано. У истраживањима језика долази се до закључка да не само да не постоји ништа изван искуства, већ да је и сам језик који га представља арбитран, нестабилан и пун недоследности. Целокупна реалност постаје много сложенија, развој медија и масовних комуникација доводи до стварања „медијског облака” који одваја гледаоца, тј. примаоца од (непосредног) искуства. Памћење и доживљај

замењују се далеко манипулативнијом медијском реалношћу. Све то указало је на постојање веома комплексне мреже међузависности која отежава процену стварности и формирање ставова, јер се истовремено са „стањем на терену” мењају и „правила игре” задата кроз језик и културу. У таквим околностима уметност не може више да се заснива на старим принципима.

Уметничко дело престаје да буде целовито и довршено. Реалност навире у свет уметности, отварајући простор за експеримент и промену. Случај постаје велика тема у уметности. Дадаизам користи апсурдне, случајне поступке и тако раскида са рационалношћу и друштвеним конвенцијама. У време ратног слома свих хуманих вредности, он заговара побуну која се састоји у излагању традиционалног друштва порузи, тако што би се бесмисленим поступцима показала сва обесмишљеност света. Уметнички поступци колажа и монтаже употребљавани су у уметности надреализма, где представљају средство за диверзију узрочно-последичних односа. У тој тежњи надреализам се ослања на искуства даде, као и на сазнања из психоанализе да се кроз грешку и омашку, дакле случајност, открива значајан свет подсвесног. Нешто касније, апстрактни експресионизам и акционо сликарство користе аутоматизам у превазилажењу система у процесу стварања слике. Док су кинески уметници мотив за спонтаност налазили у усаглашавању сопствених менталних енергија са спољним светом, у акционом сликарству била је у питању подсвесна имагинација.<sup>32</sup> Апстрактни експресионисти препознавали су у свом приступу важност самих материјала као медијума имагинације, за разлику од традиционалне кинеске уметности у којој је медијум је мање важан. Ту су, затим, наследници даде – ситуационисти, Флуксус и друге перформативне праксе – који подстичу партиципативност и активизам, мешајући планирано и непредвидљиво. Узимање у обзир овог непредвидљивог стања случаја је критичко и дубоко друштвено јер наглашава како се ствари понашају, а не како изгледају. Интервенишући у друштвеном пољу, новије уметничке праксе и саму уметност посматрају као један вид језика друштва, па провокацијом и огледом теже да га преиспитају. Директна присутност у стварности повлачи за собом одбацивање коначне уметничке форме и окретање контексту као отвореном процесу догађаја, који укључује случајност.

---

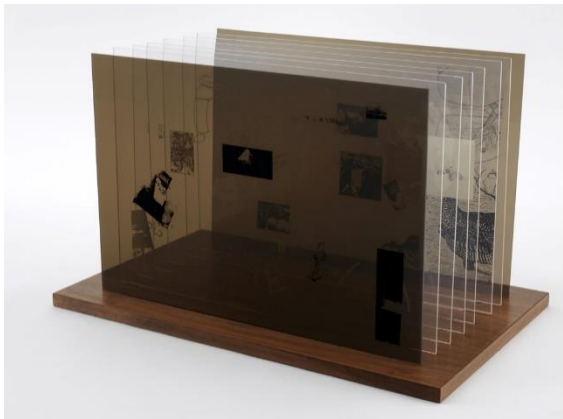
<sup>32</sup> Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory*, London, Longmans 1968, 72, према: Пајин, нав. дело, стр. 79–80.

## 2. Систем и случај у музици

Случај као принцип компоновања или извођења музике истраживали су значајни ствараоци двадесетог века, попут Пјера Булеза (Pierre Boulez), Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen), Џона Кејџа (John Cage) и других. Различити су начини употребе принципа случаја. С једне стране се могу посматрати неодређеност и случај као принципи отворености ствараоца за непредвиђене исходе, као у алеаторици, која случај укључује само у одабиру већ дефинисаних могућности. Алеаторичка музика може подразумевати различит редослед извођења унапред дефинисаних делова (Штокхаузен), или садејство унапред дефинисаних елемената композиције и неодређеног, слободно изабраног ритма њиховог преплитања у извођењу. Чувена композиција Џона Кејџа *Музика промена (Music of Changes)* из 1952. године користи принципе случаја у компоновању, али за извођача она је у потпуности унапред дефинисана. Јанис Ксенакис у делу *Pithoprakta* из 1955. користи удео случајности настао применом принципа из области математике и физике на обликовање аспеката звука, док и даље контролише делове композиције и обликује их у целину.

*Музика промена* илуструје велики утицај источних филозофија на Кејџово стваралаштво. Када је 1951. године добио први енглески превод *Књиге промена*, Кејџ је већ увелико експериментисао са случајем. Ипак, тек ће ова књига претворити његове покушаје у доследан приступ, који је надаље користио у већини својих композиција. *Књига промена*, или *Ји Ђинг*, древни је кинески спис који излаже технику предсказивања помоћу бацања штапића (или других средстава за добијање бројчаних низова), чији распоред може бити један од шездесет и четири хексаграма. У традицији кинеске филозофске мисли спонтаност и случај били су сматрани за испољавање животног тока природе, па тако предсказивање помоћу *Ји Ђинга* представља вид усаглашавања човекових сопствених поступака са законима природе. За сваки од аспеката композиције, као и за комбиновање делова у целину, Кејџ је консултовао *Књигу промена* са формулисаним питањем. Користећи принцип случаја, Кејџ је искључио сврховитост у компоновању, претварајући га тако у израз *афирмације живота у његовом начину*

деловања.<sup>33</sup> Његова чувена композиција 4'33" представљала је даљи излазак у неодређено: извођач би у трајању композиције непомично седео пред клавиром. Садржај композиције тако би могла бити тишина, друштвена ситуација слушања или, можда најтачније, целокупан звучни амбијент кога на овај начин постајемо свесни. Уметнички поступак Џона Кејца је сродан авангардном приступу Марсела Дишана, кога је Кејц сматрао за зачетника музике случаја, алудирајући на један рани Дишанов музички експеримент. Утицај Дишановог чувеног *Великог стакла* може се видети у Кејцовим *плексиграммима*, ретким Кејцовим радовима у области визуелне уметности, посвећеним великом уметнику непосредно после његове смрти. Џон Кејц је кратко време предавао на чувеном Black Mountain College-у<sup>34</sup> где је, у сарадњи са плесачем Мерсом Канингемом и укључујући остале уметнике у процес, спонтано успоставио форму хепенинга, у којој се паралелно у истом простору одвијају различити уметнички искази.



19| John Cage, *Not Wanting to Say Anything About Marcel*, 1969, плексиглас и ораховина, димензије 35.6 x 50.8 x 0.3 cm, основа 93.5 x 54.9 x 4.8 cm;

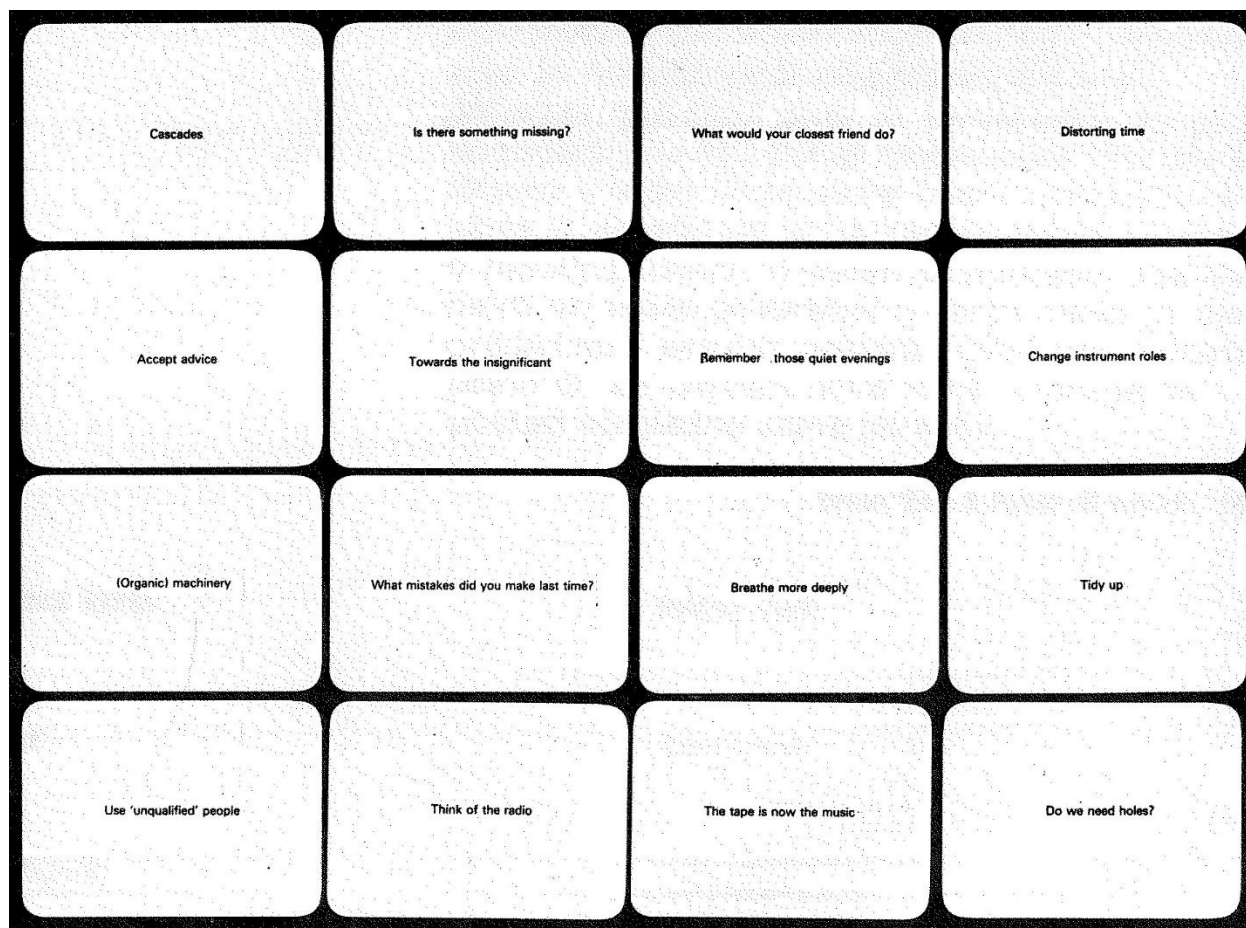
<sup>33</sup> Описујући колажни поступак своје композиције *Lecture on the Weather* Кејц са дивљењем реферише на Хенрија Дејвида Тороа, чији списи према Кејцу представљају детаљан и афирмативан одговор на питање о смислу живота (John Cage, *Empty Words, Writings '73-'78*, Wesleyan University Press, стр 14). Кејц Тороове списе ипак посматра као **извештај** о том одговору, а своју композицију као **поступак** који омогућава тај одговор кроз начин деловања.

<sup>34</sup> Black Mountain College основан је 1933. и од самог почетка, под вођством Јозефа Алберса и његове супруге Ани Алберс, који су избегли из Немачке по затварању Баухауса, пренео и развијао на америчком тлу баухаусовски интердисциплинарни приступ. Међу предавачима су били и Бакминстер Фулер, Елејн и Вилем де Кунинг, Роберт Раушенберг, Ален Гинзберг и други. Колеџ је затворен 1957. године.

Брајан Ино (Brian Eno), уметник следеће генерације, такође је до својих значајних увида дошао под утицајем источних филозофија, али му је, за разлику од екстрема авангардног експеримента, била ближа будистичка доктрина која учи да треба престати са настојањима на самоусавршавању и почети да посматраш шта заправо јеси. У том смислу, сваки систем, па и систем случаја, није му занимљив уколико се и он сам не мења услед промена које ствара. Ино критикује концепт идеје водиле и ауторске намере јер тежња за побољшавањем уметничког израза или напретком у уметности тера нас да дефинишемо шта је боље са аспекта будућности коју не знамо. Довољно је сложен задатак већ и само прихватање стварности, пошто посматрање није пасиван процес, већ подразумева **поновно уобличавање властите перцепције**. Да бисмо били у могућности да видимо шта се догађа, потребно је прво критичко преиспитивање, пре свега властитих механизма перцепције, што је веома тешко јер је све стално у стању промене. На основу ових увида Брајан Ино је, такође инспирисан Ји Ђингом, укључио случај у своје схватање музичке организације. Заједно са ликовним уметником Петером Шмитом (Peter Schmidt) створио је шпил карата назван *Заобилазне стратегије (Oblique Strategies)*, који је користио током компоновања. На свакој од 150 картица налази се неко упутство или савет, који се примењују насумичним извлачењем у ситуацијама које захтевају избор. Нека упутства су општија, а нека одређеније везана за стварање музике. На пример: *Искористи стару идеју; Само по један елемент од сваке врсте; Шта повећати?; Шта смањити?; Шта би урадио твој најбољи пријатељ?; Пробај да лажираш; Питај своје тело; Промени брзину рада.*<sup>35</sup> Употребом картица Ино афирмише аспект **случајног и интуитивног**, за који мисли да је кључан у стварању, за разлику од рационалне анализе и образлагања који долазе накнадно.

---

<sup>35</sup> Брајан Ино, *Заобилазне стратегије*, разговори 1973–1984, прир. Слободан Цицмил и Горан Вејвода, радионица СИЦ, Београд, 1986.

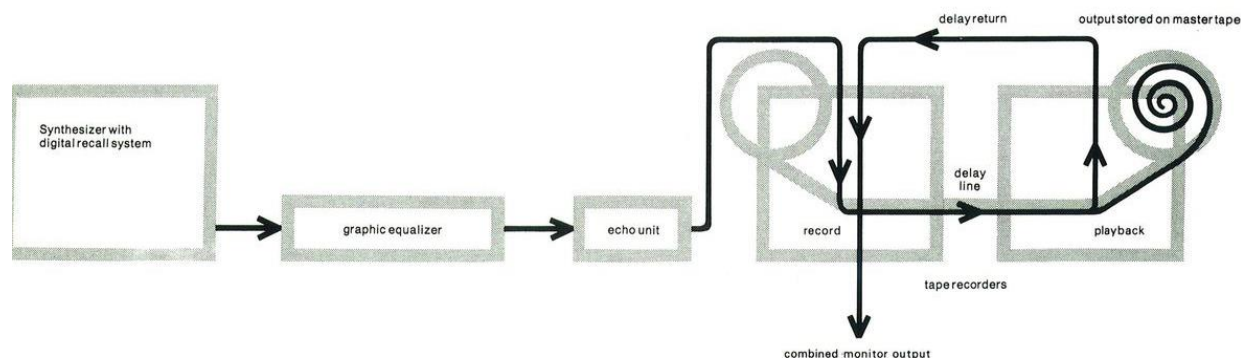


20| Brian Eno, Peter Schmidt, *Oblique Strategies*, сет картица са текстом, 1975.

Практично истраживање односа система и случаја Брајан Ино је спроводио кроз рад са материјалом, сматрајући га најважнијим делом стварања музике. Први произведени звук, па било то и само укључивање опреме, измениће замисао. Међутим, потпуно предавање интуитивном, где се све пушта да изађе без стега, заправо је илузија, јер се тиме само потпуно препуштамо постојећим правилима која се не могу контролисати – ограничењима инструмента, физичким и акустичким ограничењима. Подједнако је опасна и авангардна крајност, када се конструише један систем, па се резултат некритички прихвата, без учешћа интуиције и без прихватања могућности промене система. Говорећи баш о авангардној музици и свом великом узору Џону Кејду, он са дозом хумора каже како не може да замисли Кејда незадовољног неком својом композицијом, јер будући да у потпуности верује у рад система, он зна да је свако његово дело добро. Између ове две

крајности налази се поље експеримента, где се прво уз учешће рационалног постави систем који ће вероватно дати занимљиве резултате, а затим се уз помоћ интуиције креће кроз тај систем. Како се наводи у једном кинеском сликарском приручнику из седамнаестог века: „Бити без методе је рђаво, али је још горе ако се потпуно зависи од методе. Најпре треба научити да се следе правила. Касније их треба прилагодити у складу са својом интелигенцијом и вештином. Врхунац методе је да изгледа као да нема методе.”<sup>36</sup> Тако је Ино дошао до идеје система у смислу планирања и програмирања музике која ће, једном стављена у погон, стварати музику без имало или са мало посредовања од стране аутора, омогућавајући му да он сам буде публика која слуша резултат. На плочи *Discreet Music* (1975) Ино уместо партитуре користи поступак приказан на омоту плоче оперативним дијаграмом *delay-echo* система, који му је омогућио да провлачењем звука (две једноставне и компатибилне мелодијске линије различитог трајања у дигиталном формату) кроз систем два магнетофона са одложеним ехом, само повременим модулацијама боје помоћу еквилајзера утиче на музику која се ствара овим процесом. На истој плочи коришћени су фрагменти ренесансног канона које разни инструменти свирају различитим степеном успоравања, тако да се почетни ред у односима брзо нарушава.

Operational diagram for "Discreet Music"  
The black line indicates the signal path



21| Brian Eno, *Discreet Music*, 1975, омот грамофонске плоче

<sup>36</sup> Душан Пајин, нав. дело, стр 72–73.

Револуционарна промена до које је дошло употребом система за репродукцију и синтетизацију звука померила је тежиште са извођења музике уживо на инструменту ка преслушавању материјала на траци и накнадној обради семплова. Сам студио постао је инструмент. Бележењем звука на траци, звук постаје материјални облик који се може развличити, успоравати, сецкати и обрађивати на сличан начин на који се ствара скулптура или колаж. Радови минималистичких композитора, Стива Рајша (Steve Reich) или Терија Рајлија (Terry Riley), као и наших аутора из групе Опус 4, почивају на овим принципима умножавања и преплитања. Како каже композитор Владимир Тошић, музика је схваћена као организација процеса. Постоји мало почетно језгро које се кроз репетитивност мења и на тај начин постижу се одређене градације у форми.<sup>37</sup> Облик композиције није унапред одређен, већ настаје у току развоја музичког алгоритма. Брајан Ино објашњава идеју „генеративне музике” паралелама са развојем и гранањем биљног света: посејати делиће као семе које садржи програм развоја и гледати шта ће донети развој у додиру са конкретним околностима. Упоређујући музику са грађом живог света, уместо да биљке посматра само као примерке исте врсте, он их види као производе одређених сила и ограничења, у њиховом животном процесу.

## 2. Архитектура крхке форме

Као што је минимализам у скулптури показао, гешталт као принцип организације добре, тј. правилне и јасне форме има своја естетска ограничења. Једном успостављени снажни гешталт подразумева сталност, која потврђује визуелну доминацију одређене форме. У архитектури је нарочито кроз читав период модернизма негован идеал снажне слике и савршене артикулације детаља. Снажна визуелна форма, међутим, осиромашује друге чулне аспекте који су у ствари кључни за праву функцију архитектуре. Такође, она има слабу толеранцију на промене. Проток времена је значајан испит који показује да робусност неких архитектонских дела не дозвољава адаптацију и да она зато брзо застаревају. Са друге стране, слаб гешталт дозвољава промене и додавања, те тако

---

<sup>37</sup> Владимир Тошић, интервју „Минимализам је у мени нашао идеалну резонантну кутију”, *Политика*, 31. јануар 2015.



омогућава виталност. И на урбанистичком плану, снажне модернистичке стратегије планирања доживеле су крах, као што су то мегаструктуре стамбених блокова из седамдесетих година настале на трагу марсејског Унитеа, а супротни би били примери средњовековних градова, чији принципи слабе форме омогућавају интимност и учествовање. На овом размишљању фински архитекта и теоретичар Јухани Паласма заснива свој предлог *крхке архитектуре*.<sup>38</sup>

Идеју крхкости Паласма описује као предусретљивост, отвореност, признавање пролазности. Крхка архитектура не напада манифестацијама, већ се бави чулним интеракцијама, не затвара се од концепта до детаља већ се отвара и расте. Алвар Алто (Alvar Aalto), архитекта чији се процес пројектовања управо може објаснити принципом органског раста форме изнутра, неговао је појам грешке, признајући јој изражајност живота у архитектури. Умео је да мења пројекте у последњем тренутку, као и да из грешака у извођењу извуче бриљантне импровизоване детаље. Његова архитектонска остварења призивају осећај скромности и трајања јер артикулишу искуствене ситуације. Протоком времена визуелна представа се хаба и еродира, а уместо визуелних и обликовних ефеката на сцену ступа језик материје. Правећи разлику између формалне и материјалне имагинације, Гастон Башлар ове друге сматра продубљенијим и темељнијим.<sup>39</sup> С тим у вези Паласма примећује: „Апстракција и савршенство преносе нас у свет идеја, док материјал, ерозија и пропадљивост појачавају доживљај времена, узрочности и стварности.”<sup>40</sup>

У прилог овој идеји могла бих да додам један свој утисак о неким елементима архитектонског наслеђа нашег поднебља. Проучавајући цртеже Љубе Ивановића, који је са цртачким блоком у периоду између два светска рата обилазио југ Србије, Косово и Македонију, приметила сам да они изражавају посебну склоност аутора према једном одређеном типу мотива. Честе су на његовим цртежима амбијенталне целине становања, које обједињују скромне сеоске кућице са рушевним елементима оријенталне архитектуре,

---

<sup>38</sup> Јухани Паласма, есеј „Опиљивост и време. Белешке о крхкој архитектури” (2000), у његовој књизи *Простор времена*, прир. Ајла Селенић и Владан Ђокић, Универзитет у Београду – Архитектонски факултет, Београд, 2017, стр. 57–58.

<sup>39</sup> Башлар, *Вода и снови*, према Паласма, нав. дело, стр. 55.

<sup>40</sup> Паласма, нав. дело, стр. 53.

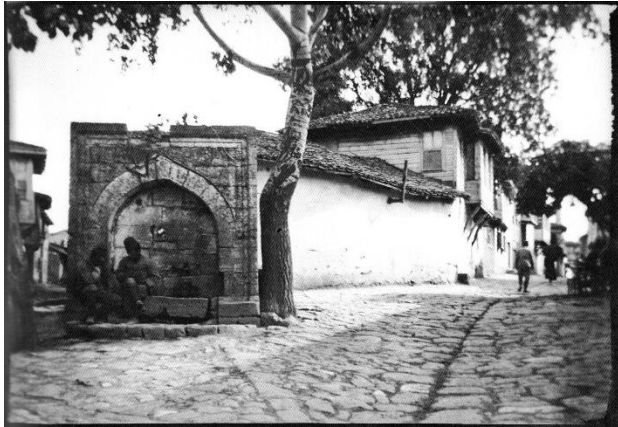
заједно уроњене у бујно зеленило. Топлина ових амбијената наглашена је материјализацијом старог дрвећа, као сраслог с кућом, призорима веша који се суши, пажљивим описима урушених дрвених басемака. Присност са којом је бележио све такве детаље и њихова пажљива материјализација указују на чињеницу да је Љуба Ивановић увиђао вредност импровизације и неодређености простора као огледала живота. Свест о скором нестанку старог начина живота као да га је терала да забележи што више призора кривудавих улица, чесми у хладу, импровизованих простора за седење, као и понегде израслих моћних појединачних стабала. Чини ми се да је овај посебни вишечулни квалитет живота оријенталне провинције можда најприближнији „архитектури која обавија” о којој говори Паласма.



221 Љуба Ивановић, *Мотив из Пријеполја*, оловка на папиру

Занимљиви су и двадесет година старији утисци студента архитектуре Едуара Жанереа (Édouard Jeanneret), који је касније узео надимак Ле Корбизије, с његовог пропутовања

кроз Србију 1911. године. Он је то путовање забележио фотографијама, текстом и цртежима. Осим Смедеревске тврђаве, он није запазио никакве „чврсте форме” јер их није ни било много, већ неке исто тако неодређене, урањајуће мотиве, сличне онима на касније насталим цртежима Љубе Ивановића.<sup>41</sup> Жанереве фотографије из Србије приказују путовање на коњу, оријенталне архитектонске форме и органски, непланирани склоп насеља и природе.<sup>42</sup>



23| Édouard Jeanneret, фотографије са пута кроз Србију 1911.

### 3. Периферни вид

Феномен „дифузне пажње”, који су описивали многи аутори у покушају да објасне порекло стваралачких импулса, такође се заснива на неодређености. У психолошким истраживањима визуелне перцепције доказана је важност периферног вида. Фокус захвата мали угао визуелног поља, само његов хиљадити део, а остатак је велика, нејасна и

---

<sup>41</sup> Како фотографије и цртежи са Жанеревовог путовања показују, он ће тек у монументалности античких рушевина Грчке и призорима царског Истанбула наћи своју праву инспирацију.

<sup>42</sup> Милован Данојлић описује у свом роману *Прича о приповедачу* случајност структуре фиктивног насеља Рудна Глава: „...варошица на сваком кораку открива сукоб између неодложних потреба и тренутних могућности, па се чини да се изграђивала онако како се вода, просута из кофе, грана у млазеве, локве и поточиће. Куће су надодаване како је ко и где стизао, главна улица непрестано себи стаје на жуљ, љуља се и извија, тражи се а мали су изгледи да ће се једном наћи. Сваки се појединац на свој начин борио с валовитошћу тла, уклапао се у целину по свом осећају реда и мере и, нарочито, према својим могућностима...”

замагљена област. Ипак, у литератури се наводи експеримент у коме, уколико је испитаник приморан да задржи фокус на непомићном предмету, долази до дезинтеграције фокуса – слика предмета се криви и фрагментира. Испоставља се да је за гледање од суштинске важности покрет очију, а не у толикој мери сам фокус. Тако и не примећујемо замагљеност периферног вида или, на пример, слепу мрљу, јер нам кретање очију обезбеђује динамичку слику која ове несавршености стапа у целовиту слику. Неуролошка истраживања показала су временску раздвојеност између опажања боје, облика и покрета, што представља још једну потврду динамичке природе вида. Психолог Антон Еренцвајг (Anton Ehrenzweig) у својој књизи *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination* описује случајеве хемианопсије, болести која изазива губитак једне половине видног поља, у којима се преостало видно поље реорганизовало тако да се створи нови фокус у центру и нова периферија<sup>43</sup>. Дакле не само да су неке првобитно неоштре области стекле оштрину, већ су се претходно изоштрене области замаглиле, доказујући важност периферије за целину.

Може се повући аналогија између овако описаног процеса визуелног опажања и начина на који се одвија стваралачки процес. Он нема линеарни, логички заснован облик, већ је у питању комплексна, полифонична, вишедимензионална структура у сталној промени. Уметничке представе су магловите и динамичне. Попут психоаналитичара који, бавећи се темом подсвесног, мора да усвоји ментални став распрострањене пажње, тако и стваралаштво захтева сличан став да би се ухватили неартикулисани токови из којих извире креативност.<sup>44</sup> У својој теорији снова Јунг описује свест као купу са будним, свесним фокусом на врху, чији простор је премрежен блиским и даљим асоцијацијама. Да би се разумео сан, потребно је пажљиво откривати ова асоцијативна поља.<sup>45</sup> Као што су математичари изразили много пута, чак је и научно мишљење у истраживачком аспекту тражења решења обликовано овим процесима. Они су у потпуној супротности према академским захтевима прецизности и извесности. Паласма цитира мађарско-британског књижевника Артура Кестлера: „Ако покушавамо да се држимо чврсто менталне слике или

---

<sup>43</sup> Према: Паласма, нав. дело, стр. 115.

<sup>44</sup> Исто, стр. 108.

<sup>45</sup> Карл Густав Јунг, *Тумачење снова*, према: Бојана Шкорц, „Ободне мисли” у *Уметност и теорија, зборник факултета ликовних уметности* (2015), стр. 10–15, цитат и дискусија на стр. 13.

концепта – да је одржимо непокретну и изловану, у фокусу свести, распашће се као статична слика на мрежњачи... мишљење никада није оштар, уређен, линеарни процес."<sup>46</sup>

Надмоћ несвесног над будним делом свести може се илустровати и примером тренутних слика, које свесно организована пажња не захвата, а оне свеједно делују на сублиминалном нивоу обликујући емоције и намере онога ко им је изложен, будући да запремају дубље нивое свести. Психолошка истраживања стваралачког процеса установила су примарност подсвесних слојева, показујући да се у сваком чину стваралаштва привремено паралишу површинске менталне функције да би се реактивирале архаичније и слабије диференциране функције. У том смислу занимљива је супротност између перцепције оштрих и довршених форми коју објашњава теорија гешталта и читавог једног дифузног света преклопљених, симултаних и супротстављених слика које карактеришу стваралачко виђење света, а које гештalt потпуно превиђа. Паласма повезује данашњу превласт компјутерског дизајна и насиље савршених виртуелних представа са губитком доживљаја простора. Испоставља се да у данашње време преовађујућа прецизна и централизована слика простора од нас прави само посматраче, док нам је за континуитет и повезивање са простором потребна дифузија и периферна перцепција.

Одавно су развијане технике које би премештањем фокуса пажње на неувобичајене перцептивне задатке омогућиле проширење свести. Технике дисања и практиковање вештина у источној филозофији представљају видове уласка у медитативно стање. Олдус Хаксли је описао проширење свести под дејством психоактивних супстанци. Циљ свих оваквих активности је „хватање зечева у бегу”<sup>47</sup>, способност да се ухвате и употребе асоцијације и мисли на ободу пажње, које су динамичне, богате и брзе – брзо се појављују и нестају. И фаза илуминације у решавању проблема, коју је најтеже објаснити, могла би се посматрати као „тихи” рад подсвесног тока мисли који у одређеном тренутку избије на површину, у облику идеје која изгледа као да се није ниоткуд појавила.

---

<sup>46</sup> Паласма, нав. дело, стр. 110, прев. Ајла Селенић.

<sup>47</sup> Шкорц, нав. чланак, стр. 12, цитирајући Epstein R. “Capturing Creativity”, *Psychology Today* (July, 1996), 1.

Немогуће је у стварању раздвојити удео случаја од неодређености и такозване „дифузне пажње”. Следи опис догађаја којим је Брајан Ино, према сопственом сведочењу, дошао до свог новог схватања музике. До овог открића дошао је случајно: док је лежао у болници непокретан после саобраћајне несреће, посетила га је пријатељица и на одласку му пустила траку са музиком за харфу из осамнаестог века. Међутим, звук је био преслаб, а у међувремену је почела да пада киша. У почетку фрустриран оваквим развојем догађаја, Ино ускоро почиње да препознаје један нов квалитет звука који га окружује. Звук харфе стапа се и прелива са звуцима из његовог стварног окружења, чинећи тако једну узбудљиву и непредвидљиву, живу целину. Ради се о новом начину перцепције музике, која „треба да садржи дуго сада и велико овде, и зато треба да се прошири њено поље, у смислу простора да се изгуби граница са околином, да се више не зна шта је музика а шта не. То је музика која не искључује већ укључује, чинећи садашњост дужом. Не желим да музика буде апстрактна, већ да звучи као место на коме сте били. Музика која се неће наметати већ ће чинити пејзаж.” Тако је дошао до термина **амбијентална музика** ослањајући се на идеју Ерика Сатија о стварању „музике као намештаја”.

#### **4. Врлине слабости и несигурности**

У филмовима Андреја Тарковског јунаци су „слаби” и не сналазе се у животним околностима на уобичајени прагматични начин. Сталкер у свом монологу брани слабост као једину истинску вредност и наду у животу: „...Најважније, нека верују у себе, нека се осећају беспомоћно као деца, јер слабост је велика ствар, а снага је ништа. Када се човек роди, он је слаб и ломљив, када умире, јак је и безосећајан. Када дрво расте, нежно је и савитљиво, али када је суво и тврдо, умире. Тврдост и снага су сапутници смрти. Савитљивост и слабост су израз свежине постојања. Јер, нешто што је очврсло, никада неће победити.” И сам Сталкер припада презреној врсти, он је *шуњач* који води намернике у Зону, у којој се налази тајанствено место које испуњава најдубље жеље. Не постоји праволинијски пут ка том месту, а сваку наглу и насилну акцију Зона ће сурово казнити. Зато Сталкер послушнује, прати знаке, спроводи бесмислене поступке и доследно уважава случајности на путу. Маргинализован у *реалном свету*, он је у Зони код своје куће.

Тарковски примећује: „Када кажем да је људска слабост привлачна, ја мислим на ону слабост која је супротна експанзионизму, агресивности према људима или према животу опћенито, која је супротна тежњи да се други људи користе за остваривање личних циљева. Једном речју, оно што ме привлачи је снага човјека која се супротставља материјалистичкој свакодневици.”<sup>48</sup>

Јухани Паласма говори о врлини несигурности када описује сензибилност за стваралачку перцепцију и интуитивно разумевање. Неизвесност, нејасност, недостатак прецизности, пролазне нелогичности су природан део стваралачког процеса и њиховим прихватањем отварамо простор да нас сам рад поведе и донесе неочекиване преокрете. „Предмет рада је простор унутар ума”, каже Паласма, „док је ум истовремено усмерен споља према раду; унутрашњи и спољашњи простор представљају Мебијусову траку, извијену из само једне површине.”<sup>49</sup>

Паласма у наставку износи личну исповест: „Још од лакоислених дана младости испуњених самопоуздањем (које је свакако скривало истинску несигурност, ускост разумевања и кратковидост), осећај несигурности је константно растао, скоро до степена неиздржљивости. Свака тема, свако питање, свака мисао је тако дубоко утиснута у тајанство човекове егзистенције да често и задовољавајући, јасан одговор или излагање изгледају незамисливи. У најдубљем смислу, могао бих рећи да човек, уместо да постане професионалац са непосредним и сигурним одговорима, с временом и искуством постаје све више аматер. Али такође учи да прихвати несигурност и нејасноћу, и да ова душевна стања сматрана психичком слабошћу и претњом за осећај сигурности у себе, преокрене у дар.”<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Андреј Тарковски, „У похвалу слабог човјека”, прев. Ксенија Црвенковић, *Синеаст* 73/74, Сарајево, 1987, стр. 85.

<sup>49</sup> Паласма, нав. дело, стр. 117.

<sup>50</sup> Паласма, нав. дело, стр. 118.

## Треће поглавље

### МАПИРАЊЕ И КОЛАЖИРАЊЕ

У овом поглављу представићу уметничке поступке који укључују технике мапирања и колажирања. Приказаћу начине на које поједини уметници користе ове технике у својим радовима и како их модификују према својим потребама. Разлику између мапирања и колажирања посматрала сам према начину формирања исказа: у мапирању се ради о денотацији, тј. одређивању, које може бити визуелни или другачији аналог (пројекција, **мрежа**) предмета који желимо да прикажемо, док колаж не функционише дословно, већ као метафора, он је **спој** различитих фрагмената, при чему се значење формира **између** тих елемената, и састоји се из облака конотација. Уобичајено је мишљење да је мапирање ближе процесу научног сазнања, док колаж припада свету уметности, мада је ту немогуће повући јасне границе, што ћу и покушати да покажем кроз одабране примере.





24| *Унапред*, 2003, дигитална штампа, 100x100 cm

## 1. Мапирање и искуство простора

Мапирање је кроз историју увек имало практичну сврху, и то најчешће војну и политичку. Настанак и развој мапа у непосредној је вези са стицањем и одржавањем власти над територијама. Неке географске одреднице (као, на пример, *подручје*, *област*, *регија*) још увек у свом семантичком пореклу чувају значење владавине над територијама.<sup>51</sup> Технике осматрања и описивања простора развијане су у милитаристичке сврхе. Данашње софистициране технологије сателитских система, даљинског управљања, географски информациони системи – као, уосталом, и интернет – имају порекло у војној индустрији. Током бомбардовања наше земље 1999. године употребљавани су даљински навођени пројектили. Војни дрон изазива ефекат беспомоћности пред невидљивом моћи, која

<sup>51</sup> Регија од лат. *rex* „краљ“ и *regere* „управљати, владати“, област од *об-власт*

надгледа територију и делује са велике удаљености и висине. Дрон тако представља парадигму везе између мапирања и доминације.

Ипак, развој наведених технологија није остао ограничен искључиво на сврху потчињавања и превласти. Преласком у цивилну употребу свака технолошка иновација се претвара у средство еманципације, а то је поготово случај када је реч о знању о простору, о слици Земље и сопственог места на њој. Промена перспективе и шира слика простора задовољавају човекове примарне психолошке и естетске потребе. Одатле потиче популарна употреба дрона са камером као вид забаве, као и привлачност летења балоном или вожње панорамским точком. Ма колико да је у данашње време уобичајен, лет авионом још увек представља дубоко и значајно људско искуство. Антоан де Сент Егзипери, пионер летења који је учествовао у развоју трансконтиненталних поштанских линија, нестао у авиону на (ипак) ратном задатку, оставио је поетичан запис о доживљају земље који је промењен искуством летења:

„Авион је свакако машина, али какав инструменат за анализу! Тај инструменат нам је помогао да откријемо право Земљино лице. Пuteви су нас збиља вековима обмањивали...

„Дакле ишли смо кривудаваим путевима. Они избегавају неплодне земље, стене, песак, прихватају човекове потребе и иду од извора до извора. Воде сељаке од њихових житница ка њивама посејаним житом, примају на прагу штале још дремљиву стоку, и у зору је одводе у детелину. Повезују једно село с другим, јер се она међусобно жене. И чак ако неки од тих путева прелази пустињу, кривуда двадесетак пута да би уживао у оазама.

„Преварени тако њиховим вијугањем као ситним лажима, идући дуж толиких њива добро наводњених, винограда и ливада, ми смо дуго улепшавали слику нашег затвора. Сматрали смо ову планету плодном и нежном.

„Али вид нам се изоштрио, и постигли смо груб напредак. Тек нам је авион пружио праву линију. Чим смо узлетели, напустили смо те путеве који воде ка пољима и стајама, или вијугају од града до града. Сада, ослобођени драге оданости земље, лишени потребе за изворима, устремили смо се ка далеким циљевима. Онда са висине наших

праволинијских путања откривамо само главни темељ, слојеве стена, песка, соли, где се живот као мало маховине у дну рушевине усуђује неки пут да овде-онде процвета.

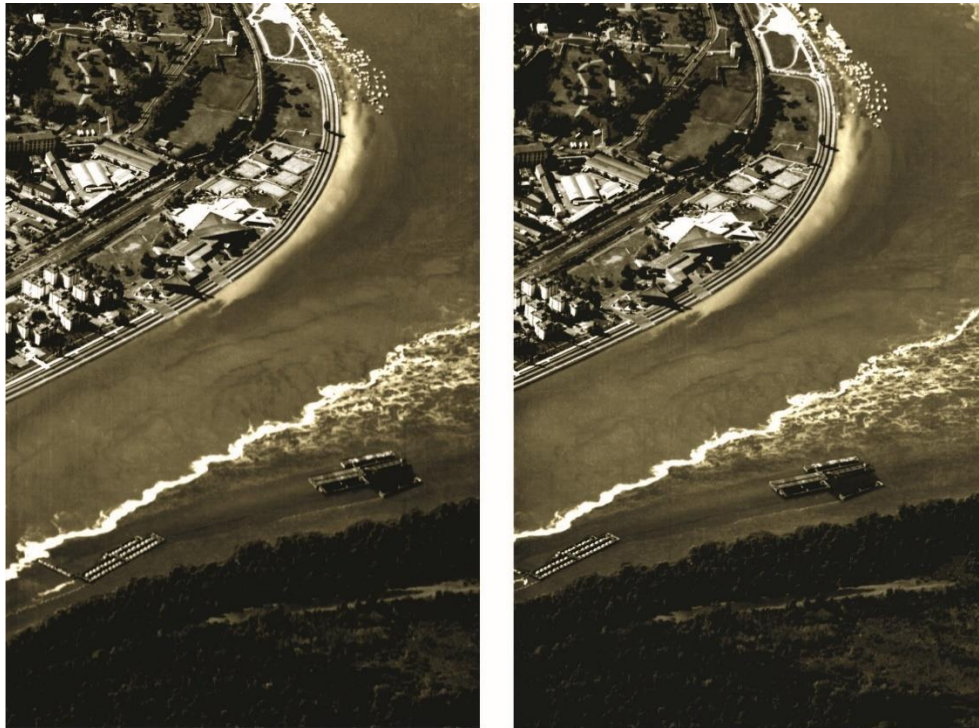
„Сада, претворени у физичаре, у биологе, испитивали смо ту цивилизацију која украшава долине, и која се неким чудом, каткада, тамо где је клима повољна, расцвела као неки парк. Ево нас како са космичких лествица расуђујемо о човеку, посматрајући га кроз наше прозорчиће као кроз научне справе. Ми сада поново читамо нашу историју.“<sup>52</sup>



25| *Ваздушна линија*, 2004, амбијентална поставка

<sup>52</sup> Антоан де Сент Егзипери, *Земља људи*, прев. Живка Дражовић, Издавачко предузеће „Рад“, 1964, стр. 35–36.

Данашње омасовљење путничког авионског саобраћаја донело је једну врсту специфичног знања које нам искуствено приближава промену размера земљине површине. Донекле слично искуствено знање о мапи и мапираној територији стичу и планинари, када се крећу уз помоћ мапе и освајају (*освајају*) врхове и видиковце. Мапа више није пука апстракција. ПUTEви и површине људских активности виде се у контексту, као део шире слике.



261 *Унапред* (детал), 2003, дигитална штампа

## 2. Картографска пројекција као рад мапе

У стварности Земља није ни лопта ни елипсоид већ *geoid*, велика неправилна форма коју је изузетно тешко тачно премерити. Између тачака на земљи које је Сент Егзипери описао, међу стенама, песком и малим плодним оазама, треба изабрати референтне тачке, или *datum*, око којих ће се формирати мрежа и измерити растојања. Вредност и сврсисходност мапе у научном смислу заснива се на претпоставци да је она тачна и рационална, и да као таква омогућава квантификацију истраживања и анализа. Наука тежи томе да кроз процес

мапирања земљин геодид претвори у мерљиву представу, при чему би идеална мапа требало да описује фактичко стање.

Међутим, двострука природа мапе, или *рад мапе (the agency of mapping)*<sup>53</sup>, огледа се у томе што она с једне стране бележи и преноси реалне одлике тла, призива менталну слику простора, док је, са друге стране, ова слика апстрактна, њени елементи су издвојени, поједностављени и кодификовани, при чему је нужно изостављено много елемената стварности. Целокупан апарат мапе (легенда, пројекција, размера и остали технички елементи) није разумљив оку, он служи да разјасни како је слика конструисана. Дакле, површина мапе је место где се стварни материјални услови простора селекутују, означавају и смештају у одређене релационе структуре.



271 План (детал), 2004, комбинована техника на платну, 200x200 cm

<sup>53</sup> Синтагма из назива есеја Џејмса Корнера који ће бити наведен касније у тексту.

Поређењем картографских пројекција можемо видети колико снажно облик мапе утиче на формирање значења унутар културног поља. Картографске пројекције су начин разрешавања проблема који се јавља када површину Земље са лоптастог (елипсоидног) облика треба превести на раван карте. Меркаторова пројекција, настала у шеснаестом веку, и данас је још увек најраспрострањенија слика Земље, што потврђује и чињеница да је употребљава и *Google Earth*. Ова пројекција је цилиндрична, што подразумева највећу прецизност око екватора, док се идући нагоре и надоле елементи постепено увећавају, да би нарочито на половима показивала драстична искривљења. Како се већина копнене масе Земље налази око екватора и изнад њега, то су целине ближе екватору сразмерне (Јужна Америка, Африка, Индијски потконтинент, Аустралија), док су Европа и Северна Америка увећане. Тако се десило да је баш онај део света који је најразвијенији и који у доба развоја Меркаторове пројекције предузима велике колонијалне подухвате заправо приказан већи него што заиста јесте, а они које потчињава су и геометријски умањени. Још једна арбитарна одлука је избор тога који ће правац бити горе на мапи: у средњем веку, на пример, то је најчешће био исток. Меркаторова пројекција поставила је север горе, тако да се овај повлашћени део земље нашао *изнад* осталих. Критика ове пројекције највише се односи на културолошке последице деформација површина које производи. Њена добра страна је та што је чувајући углове омогућавала поуздану навигацију и имала значајну практичну корист за поморце, што се види и из поклапања времена њеног појављивања са периодом великих поморских открића.



28| Меркаторова пројекција

Било је много других покушаја да се разреши проблем картографске пројекције Земље. Један од предлога који у пројекцији боље чувају површине од деформације јесте мапа *Димаксион* Бакминстера Фулера (Buckminster Fuller).<sup>54</sup> Фулерова пројекција дели површину Земље на двадесет једнакостраничних троуглова који формирају икосаедар. Оваква мапа има много празних поља када се развије на површину (искривљења су једнако дистрибуирана на троуглове) и елементи имају променљив положај зависно од груписања. Фулер је напустио оријентацију горе-доле, тј. север-југ, сматрајући је за културолошки условљену, и третирао све делове Земље једнако дајући предност смеру **ка** и **од** (центра гравитације). Ова мапа дозвољава груписање појединачних троуглова на

<sup>54</sup> Ричард Бакминстер Фулер (1895-1983) проналазач, писац и теоретичар, изумео је низ открића са циљем да побољша и унапреди човеков живот на Земљи. Димаксион кућа, Димаксион возило, геодезијска купола и други његови патенти вођени су принципима које је називао **ефемерализација** (постићи што више учинка уз употребу што мање средстава) и **синергетика** (објашњавање појава путем геометријских концепата, и то нарочито система у трансформацији, где се понашање система не може објаснити појединачним чиниоцима). Фулер је гајио оптимизам у погледу будућности човечанства, уколико се оно окрене принципима одрживости, сарадње и једнакости за све, за шта је сматрао да су достигнути сви технолошки предуслови. Његове идеје представљају израз утопијског и интегративног размишљања, остварујући и данас велик утицај на уметнике и архитекте.

различите начине, према предмету интересовања који мапа треба да прикаже. Она омогућава такво развијање које описује континуитет копнених површина Земље, што је и сам Фулер користио као сазнајни елемент у свом истраживању о праисторијским миграцијама. Са друге стране, постоје тешкоће у савладавању ове мапе, не само због исцепканих делова, већ баш због непрепознавања кардиналних праваца услед промене оријентације троуглова.



29| Пројекција Бакминстера Фулера

### 3. Стваралачки аспекти мапирања

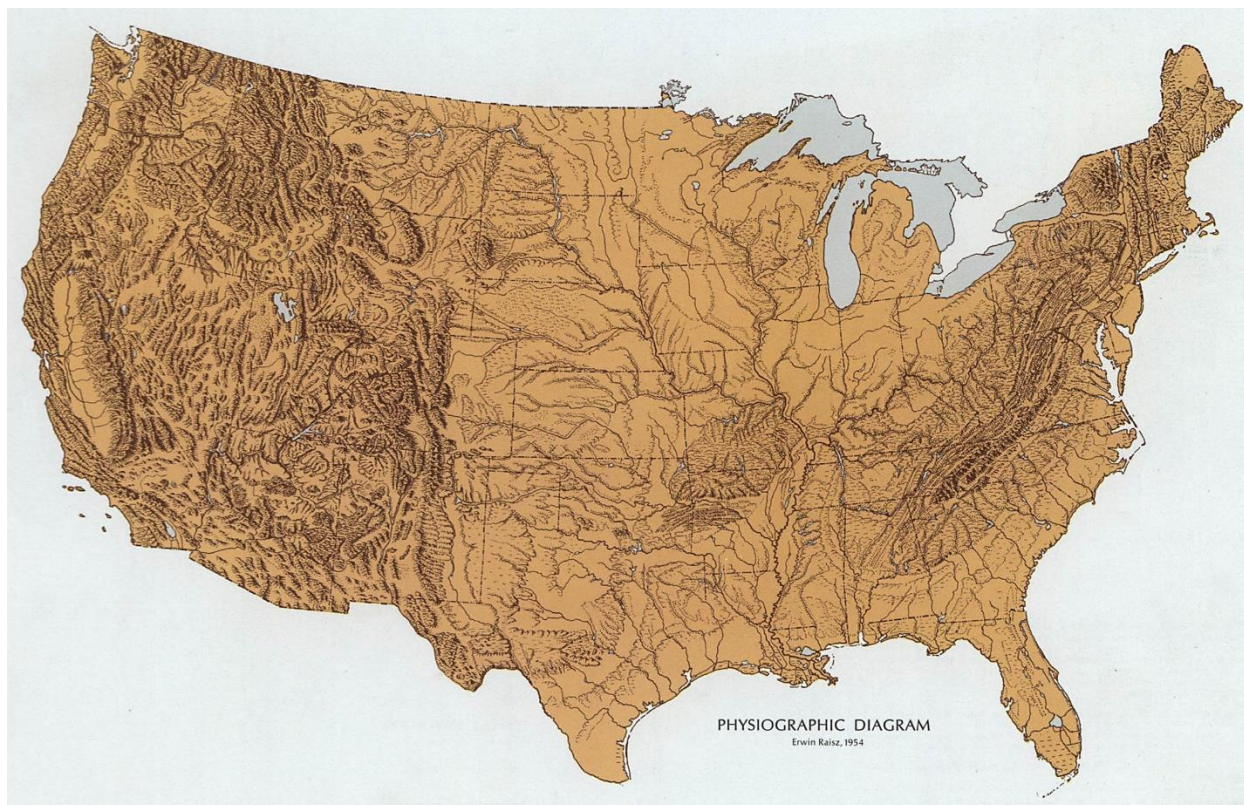
Ако доведемо у питање претпоставку о неутралности и објективности мапе, отвара се значајан простор за афирмацију стваралачких аспеката мапирања. Мапа је иконички лик, аналоган визуелним одликама предмета који приказује. Она преноси континуитет стварног света. Колико год је предмет интересовања мапе партикуларан, она ће приказати и његову околину, контекст. Имагинација простора почиње тиме шта је **изабрано** и наглашено у мапи, а шта изостављено, затим како је изабрани материјал **схематизован**, означен и уоквирен и, на крају, како графичка целина призива семантички, симболички и



инструментални **садржај**. Имагинација, дакле, почива на издвајању појединих елемената, али и на њиховој истовременој чврстој смештености у контекст. Даље, схематизација у мапи подразумева да цртач мапи даје *динамички израз*<sup>55</sup> посредством елемената, облика и боја. Односи фигуре и позадине успостављају се брзо између копна и мора, док су речни токови амбивалентнији. Код поморских карата копно постаје позадина због недостатка детаља у приказу. Приказ рељефа може бити решен прелазом боја, или градијентима монохромне лествице, затим шрафуром, или изометријским контурама. Могућности мапе да поред пројекције Земљине површине прикажу и друге апстрактније релације могу се видети на примеру геоморфолошке карте Ервина Рајза (Erwin Raisz), у којој он детаљним тродимензионалним цртежом у косој пројекцији ствара јасну визуелну, али и аналитичку представу рељефа. Веома је важно питање размере у приказу. Оно се не односи само на степен смањења, већ и на проблем упрошћавања склопа информација, како би се омогућила јасноћа целине. Зато и Рудолф Арнхајм (Rudolph Arnheim), објашњавајући ове критичне тачке у изради мапа, закључује да је визуелна представа увек неминовно и тумачење предмета.

---

<sup>55</sup> Рудолф Арнхајм, *Опажајно читање мапа*, у *Нови есеји о психологији уметности*, СКЦ Београд 2003, стр. 208-216



30| Erwin Raisz, Геоморфолошка мапа Сједињених Америчких Држава, 1951.

Занимљиво је погледати који то аспекти стварности **нису** пријемчиви за технике мапирања. При уобичајеним захтевима у процесу прављења мапе, велик број информација биће једноставно одбачен. О проблему избора информација говори професор пејзажне архитектуре Кристоф Жиро (Cristophe Girot) када објашњава поступак моделовања који је развио са сарадницима на Швајцарском федералном институту за технологију (ETHZ).<sup>56</sup> Основа за модел добијена је процесом ласерског мапирања земљине површине. У уобичајеним околностима ова техника се користи за снимање изведеног стања објеката на терену – путева, индустријских постројења, брана и сличних грађевина. У току обраде података информације се пречисте у геореференциран модел објекта, а остатак, око 90 процената информација, представља вишак који се одбацује. Управо овај вишак употребио је тим пејзажних архитеката да представи аспекте стварности који никада до сада нису тако прецизно моделовани. Текстура тла, тачан положај и облик стена, дрвећа и,

---

<sup>56</sup> Кристоф Жиро, предавање "Topology: On Sensing and Conceiving Landscape", Harvard Graduate School of Design, 2014. Преузето са <https://youtu.be/xCy-uS-A1iI>.

уопште, контуре биљног света, као и мноштво других ефемернијих или нежнијих аспеката реалности простора, до сада нису забележени у виду модела.

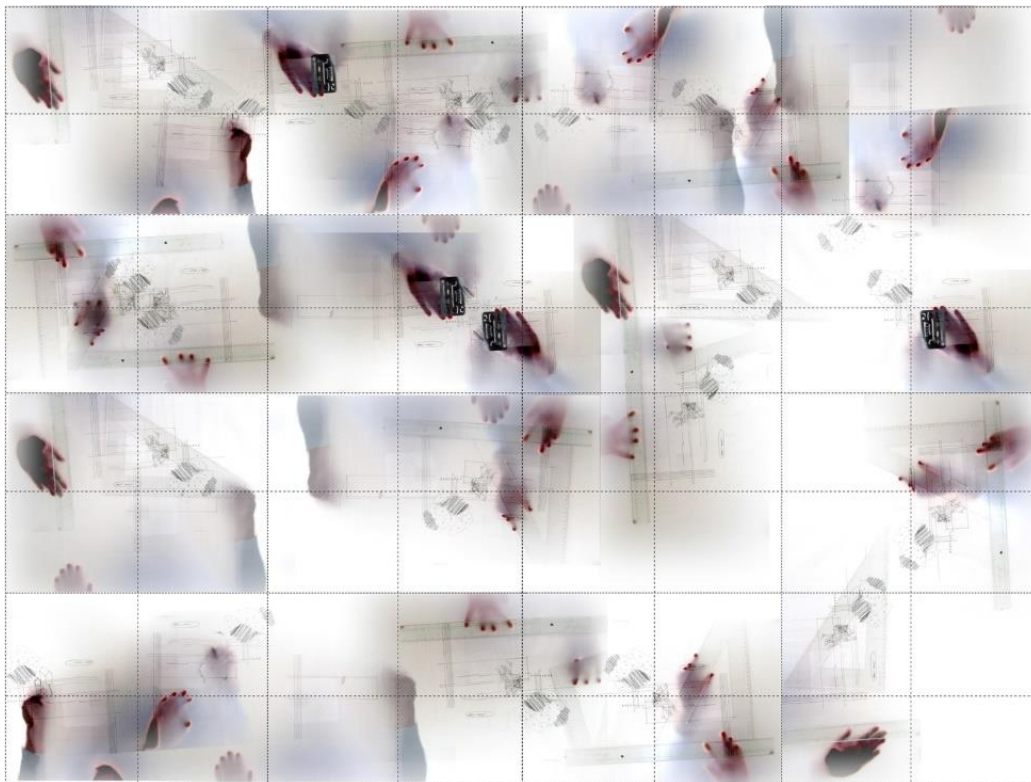
Један другачији поступак мапирања долази из сфере архитектуре и израз је тежње да се у ширу слику простора укључе појединачно искуство и индивидуалне потребе његових корисника. Рад тима архитеката Јоргије Манолопулу (Yeorgia Manolopoulou) и Најла Меклафлина (Niall McLaughlin) под називом *Losing Myself* приказан је у Ирском павиљону на Бијеналу архитектуре у Венецији 2016. године. Пројекат се састојао од колаборативног цртачког подухвата мапирања једне зграде и његовог приказа у мултимедијалној амбијенталној инсталацији. Простор центра за оболеле од Алцхајмерове болести мапирани су дементни људи који у њему бораве. Дементне особе простор доживљавају флуидно, у непрекидном процесу формирања и распада, јер им је поремећена оријентација на основу сећања и искуства. Конвенционални прикази простора не могу адекватно да представе овако специфична искуства места. Пројекат представља покушај да се пронађе одговарајућа техника која би представила динамичку слику простора, онакву каква се и појављује у искуству дементних људи. Појединачни чинови цртања менталне мапе били су снимани у свом временском трајању, а у изложбеном простору постављени су као видеоколаж обликован у просторно-временску инсталацију. Аутори су имали у виду идеју композитора двадесетог века о „просторности музике – покретним телима музике у простору” када су развијали своју идеју временског цртежа.

У овом примеру од нарочитог је значаја аспект **откривања реалности** која се претходно није видела. Продуктивна мапа развија потенцијал, обнављајући исту територију изнова и изнова са различитим исходима (дакле, мапира и оно што постоји и оно што ће тек бити), насупрот копији која је сувишно понављање онога што постоји (редунданца).<sup>57</sup> Када објашњавају појам ризома, Жил Делез (Gilles Deleuze) и Феликс Гатари (Felix Guattari) кажу: *Цртај мапу, не копирај!* Ризом представља отворену мапу, која се може повезивати, раскидати, обртати и адаптирати кроз сталне промене. Претпостављена компетенција само репродукује постојећу схему, која се заснива на

---

<sup>57</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), стр. 12–15.

структури гранања дрвета. Тек би се поступком **враћања копије на мапу** и тражењем нових излаза и улаза, упоређивањем више различитих схема са мапом, формирао ризом.



31| Yeoryia Manolopoulou, Nial McLaughlin, *Losing Myself*, 2016, видеоколаж

Вишедеценијски рад картографисања који је спровео британски уметник Тим Робинсон (Tim Robinson) у ирском обалском региону Конемаре представља посебан подухват у бележењу антрополошких карактеристика пејзажа. Робинсон је пажљиво бележио све оне детаље предела који нису били уцртани у топографске мапе, а имају одређеног значаја за кориснике: пастире, пешаке, бициклисте. То су, између осталог, стари зидићи који су ограничавали кретање стоке, оријентири, места где има хлада или воде. Топографске карте којима је располагао нису садржале информације о пределу које су му као пешаку и практичном истраживачу биле значајне. Зато је желео да допуни слику овим информацијама. Посебна димензија истраживања отворила се на плану језика и топонимије: на британским топографским мапама из деветнаестог века стари ирски називи најчешће су били измењени или напросто пребрисани. Робинс је, претходно

савладавши језик, открио читаво богатство значења и одређених знања о месту која чувају ови топоними, тако да их је уврстио у своје мапе.



321 Tim Robinson, Детаљ мапе североисточне обале Араинн-а, из књиге *Folding Landscapes*

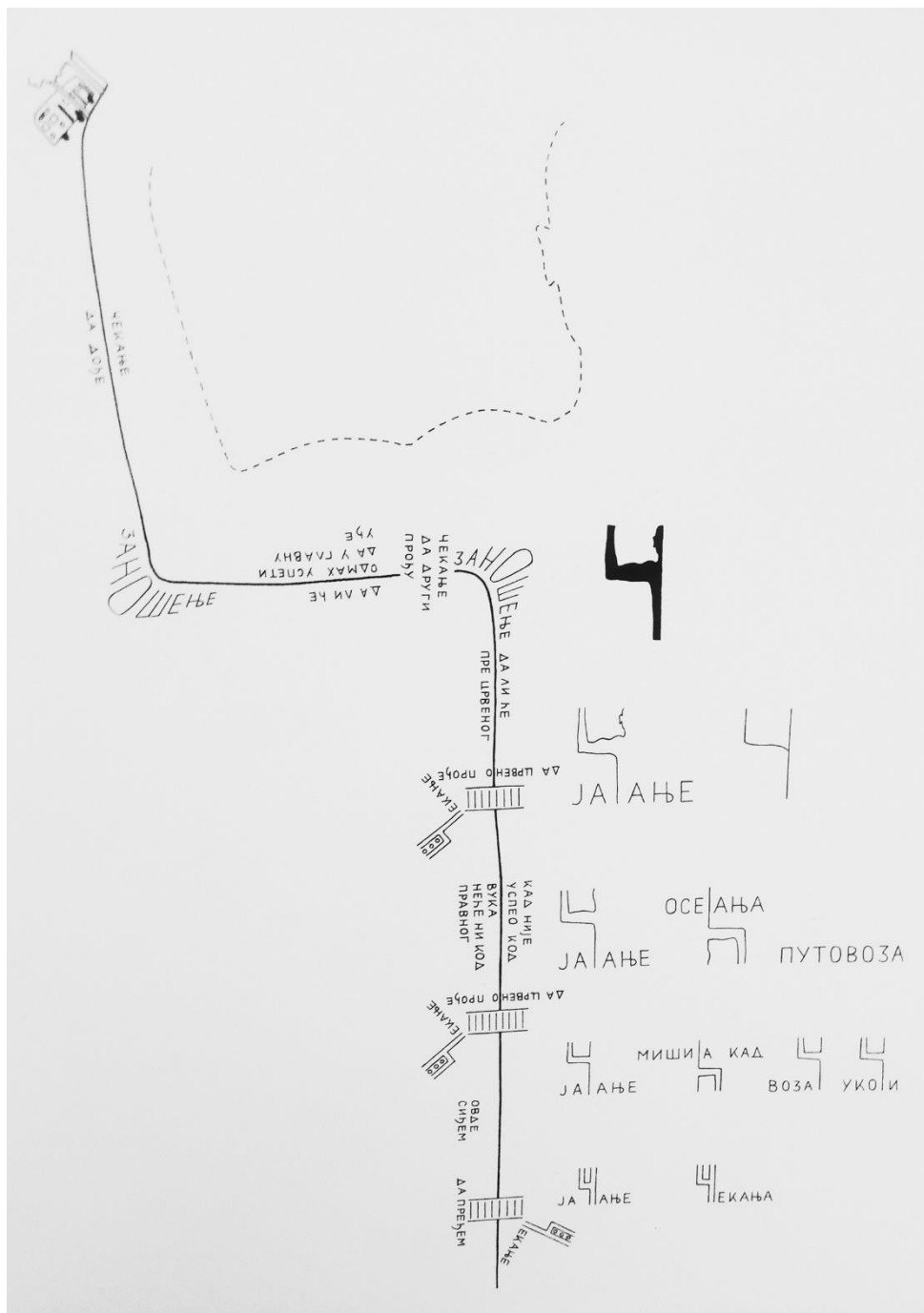
#### 4. Структура мапе и структура колажа

Џејмс Корнер (James Corner) у свом есеју *The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention*<sup>58</sup> анализира структуру мапе кроз три критичне тачке. Прва тачка је **поље** или **површина**, које представља подлогу, али истовремено и систем у који ће елементи бити уписани. Систем садржи оквир, оријентацију, координате, размеру, мерне јединице и картографску пројекцију. Ови услови одређују шта ће мапа захватати и приказивати. Зато

<sup>58</sup> James Corner, “The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention”, у: Denis Cosgrove (ed.), *Mappings* (Reaktion Books, London, 1999), стр. 231–52.

су посебно занимљиви вишеструки оквири и системи, који дозвољавају улаз разнородних, нехијерархизованих елемената, или они који на неки начин разбијају конвенцију, јер омогућавају нове исходе. Друга тачка је **екстракт**, који представља изабрани елемент, изолован и извучен из свог оригиналног контекста (де-територијализован) да би се на њему манипулисало унутар поља мапе. То може бити објект, али може бити и неки податак, на пример квантификација неке физичке силе или путање. Најзад, трећа тачка је **исцртавање**, које подразумева извлачење релације између елемената унутар поља – дакле, ре-територијализацију екстраката у нову сазнајну формацију. У стварању мапе не ради се о простом прецртавању координата већ о интерпретацији, стратешком и стваралачком исцртавању релационих структура.

Уколико бисмо хтели да у уметничком поступку доследно спроведемо обликовне законитости мапе, то би подразумевало стварање новог система. Мапа *Ч* Владана Радовановића почива на укрштању најмање два система: схеме градског путовања аутобусом, изведене кроз елементе кинестезије и трајања (заношење, чекање, јачање, црвено) и употребе словног знака као пиктограма, којом се наглашава поетски слој речи и фраза.



331 Владан Радовановић, Ч, 1968, туш, 29,7x21 cm

Ричард Лонг (Richard Long) користи мапу и текст који се међусобно допуњавају. Мапа је често полазиште његових уметничких шетњи. Он заснива свој уметнички приступ

на контрасту или апсурдности пропозиција извучених из мапе и спроведених кроз ходање. Неки од његових радова представљају нове схеме или мапе исцртане према искуству ходања. Рад под називом *Concentric Days* састоји се из мапе и пратећег текста који стоји поред ње, на белој подлози. На топографској мапи нацртано је пет концентричних кругова, и сваки од њих носи натпис: од натписа „први дан” који стоји на најмањем кругу редом до натписа „пети дан” на највећем кругу. На белом листу поред мапе, испод назива рада *Concentric Days*, исписано је: *Свакога дана кривудава шетња негде унутар и до ивице сваког круга. Шкотска 1996.* Задавши себи произвољну форму круга и повећавајући је током свакодневног узастопног враћања на исто место, уметник је задатом формом и њеном градацијом модификовао своје искуство простора, које овај приказ евоцира.

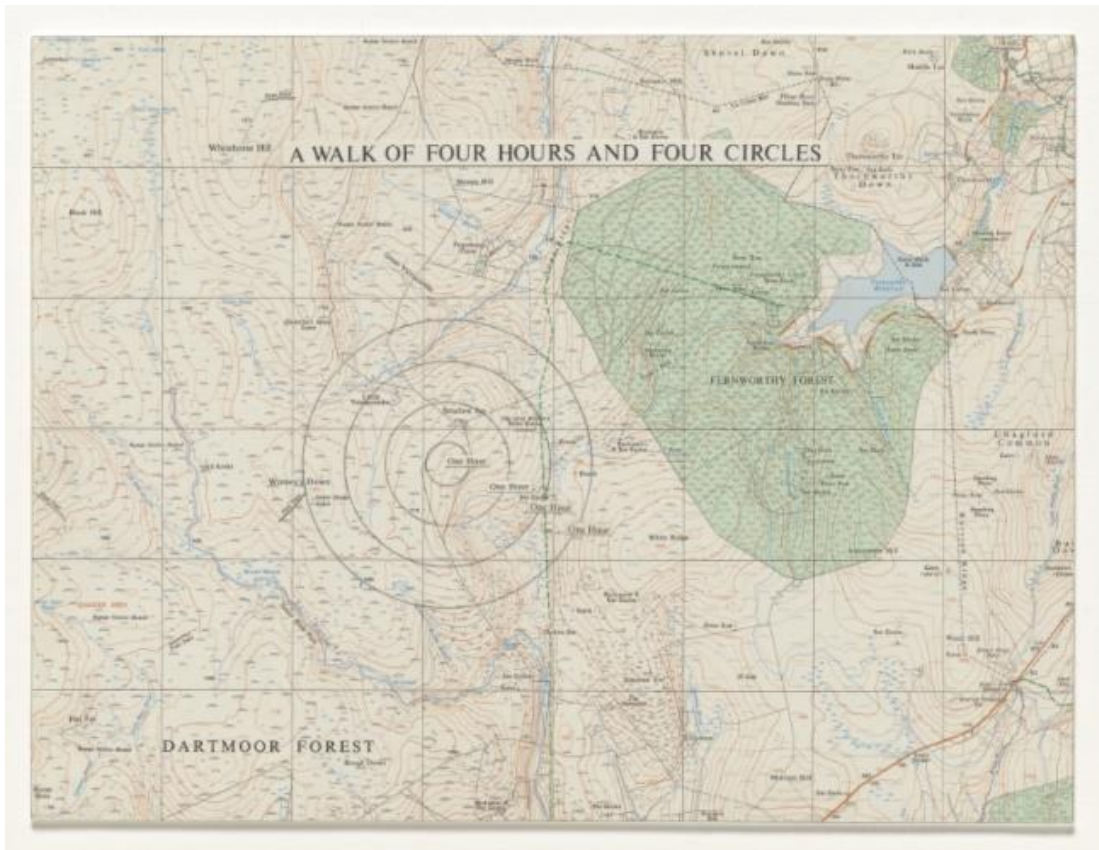


34| Richard Long, *Concentric Days*, 1996, мапа и руком писан текст, 81,5 x 112 cm

Други рад под називом *A Walk of Four Hours and Four Circles, England 1972* има сличну форму карте на којој су уписана четири концентрична круга. Међутим, овде је захтев био следећи: сваку од четири кружнице требало је препешачити за исто време – један сат. Док је у најмањој кружници то била лагана и спора шетња, брзина се повећавала



са сваким кругом, да би у последњем и најдужем, она била највећа. Лонг је у овом раду прилагодио свом поступку захтев из *Прича за један минут* Џона Кејџа (John Cage), које се заснивају на читању шездесет текстова у истом трајању без обзира на њихову дужину. Као што се види из ова два примера, идеја хумористичног односа према форми игра значајну улогу у радовима Ричарда Лонга.



351 Richard Long, *A Walk of Four Hours and Four Circles*, 1972, колаж и цртеж, 24.1 × 32.1 cm

Уметник каже: „Занима ме да ходам оригиналним путевима: коритима река, круговима усеченим језерима, хиљаду миља праве линије, својом шаром коју бих да утиснем преко постојеће мреже путева – све су ово оригиналне шетње... Површина земље,

и сви путеви, су места милиона путовања. Верујем да је увек могуће ходати на нове начине из нових разлога.”<sup>59</sup>

Када говоримо о уметничком поступку ходања као мапирања, треба поменути рад уметника Мирослава Мандића *Ружа лутања*. Био је ово десетогодишњи пројекат, током којег је уметник, почев од 1991. године, прешао путању дужине око 40.000 километара. Поступак ходања спроводио је тако што је свакодневно прелазио двадесет километара, током чега би направио неколико фотографија, цртеж траве, забележио по један текст на почетку и на крају ходања. Тако су шетње формирале латице, а записи су формирали „Књиге лутања”. Латице су биле разноврсне: у Будимпешти шетња посвећена националном фудбалском тиму, у Варшави посвећена хлебу небеском, „Нежна шала” у Прагу, девет дана ходања из Чешке у Словачку и обрнуто „прошивајући” границу, затим шетња од 101 дан по Дунавском парку посвећена 101. рођендану Ернста Јингера, са мишљу о поклоњењу људима двадесетог века.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Rudi Fuchs, *Richard Long*, Solomon R. Guggenheim Museum, 1986, каталог изложбе

<sup>60</sup> Мирослав Мандић, интервју са Невеном Симин, *Артмагазин*, 1998.



36| Herbert Bayer, *Lonely Metropolitan*, 1932, фотоколаж, 26.8 x 34 cm

За разлику од систематичног груписања материјала у аналитичке и денотативне схеме које обавља мапа, код прављења колажа на делу је асоцијативни принцип, у коме се фрагменти арбитарно групишу у конотативна значења. То су два веома различита поступка. Колаж, супротно схематским слојевима мапе, представља скуп фрагмената се сударају у целину. Ако повлачимо паралелу између структуре колажа и структуре мапе, у колажу се на сличан начин могу издвојити: елементи (фрагменти), подлога и начин спајања елемената. Колаж се одликује стањем напетости између делова који уносе своја значења из старих целина, а сада се сударају по одређеној логици повезивања у нову целину. Зато фрагмент има двоструко значење – онога што више није и онога што постаје силом повезивања у новој ситуацији. Теодор Адорно је фрагментацију назвао суштинском одликом модерног света, у коме не треба тражити изгубљено јединство, које данас може бити само вештачко, већ треба изразити просторни хаос интерпретацијом фрагмента. Отуд

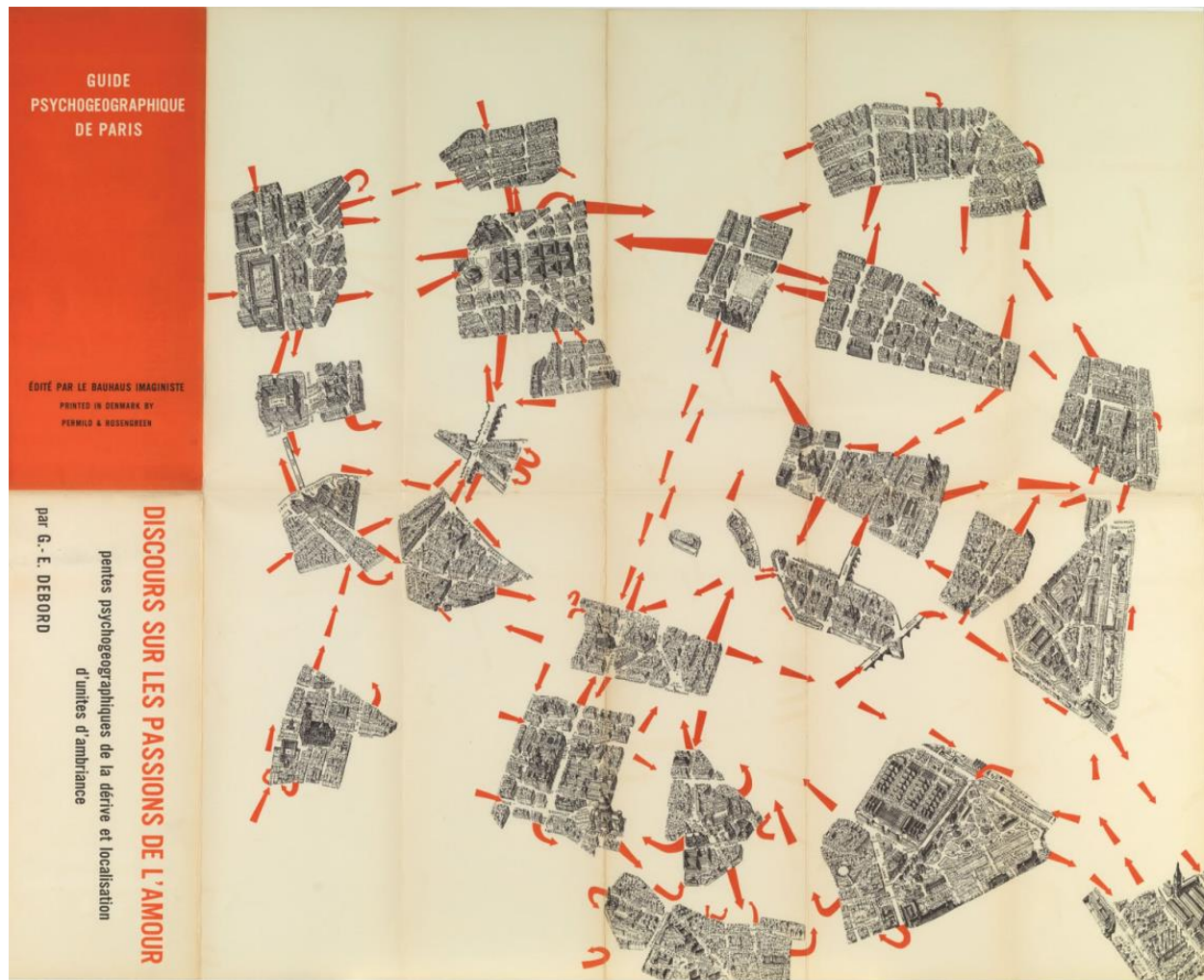
честа слика града као колажа. У свом берлинском колажу из 1932. године Херберт Бајер (Herbert Bayer) приказао је поступком фотомонтаже параноичне импULSE градског окружења (*Усамљени становник метрополе*), а исто је учинио и у свом каснијем колажу брезове шуме (*У потрази за прошлошћу*, 1959).



37| Herbert Bayer, *In Search of Times Past*, 1959, фотомонтажа, 22.9 x 33.7 cm

Празно место на мапи, које због своје непродуктивности не задобија посебно значење у систему описао је у есеју *Terrain Vague* (1995) архитекта Игнаси де Сола Моралес (Ignasi de Solà-Morales). Неодређена, маргинална места за њега су у ствари простори потенцијала. Управо зато што немају јасну функцију, што представљају загонетку и изазивају несигурност јер су нерегулисана, ова места постају окидачи за имагинацију. Уместо тежње да се руинирана и напуштена места „поправе“, де Сола Моралес истиче њихову вредност *анонимне реалности*. Пошто су неподложна мапирању, оваква места су најчешће описана фотографијом или фотомонтажом, које кроз процес одвајања слике од реалности и међусобног супротстављања ових слика помажу бољем разумевању града као комплексне и фрагментисане целине. Тако фотомонтажа постаје

сознајни алат за неодређени вид флукутирајуће реалности. Посебно је значајно задржати ову отуђеност у неодређеним просторима као квалитет очуђења, којим задржавамо контакт са *анонимном реалношћу*, наспрам хомогенизације наметнуте савременим капиталистичким уређењем.



38| Guy Debord, *Психогеографски водич за Париз*, 1957, графички материјал-литографија, 59,4 x 73,8 cm

Фрагментисана мапа Париза у ситуационистичком *Психогреографском водичу кроз Париз* представља елементе – квартове града раштркане на подлози и лабаво повезане стрелицама. Ги Дебор (Guy Debord), један од оснивача неоавангардног покрета Ситуационистичке интернационале, развио је, заједно са сарадницима попут Ивана Шчеглова (Ivan Shcheglov), психогеографију као поетику ходања на основу *dérive* („проласка“), непланиране шетње кроз град која би требало да освести несвесне утицаје

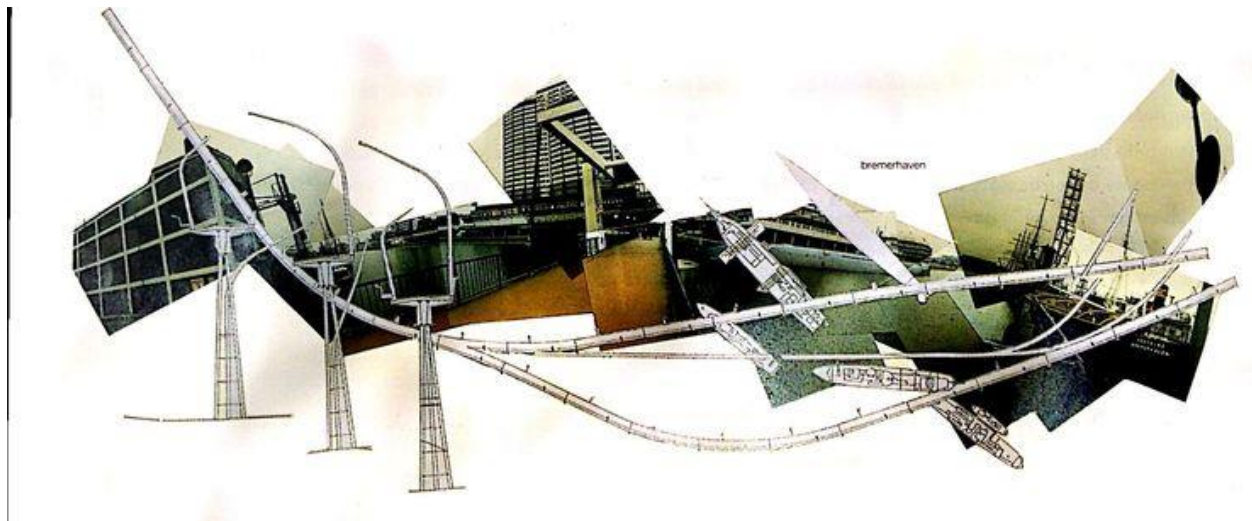
места на шетача и омогући му аутентично искуство, којим ће преокренути и окончати доминацију спектакла. Употреба колажа овде је логичан избор и представља израз авангардне тежње ка извртању доминантних образаца и тражењу новог смисла у насталом процепу.



39| Enric Miralles, фотоколаж

Шпански архитекта Енрик Миралес (Enric Miralles) правио је необичне колаже техничких цртежа и фрагмената фотографија у којима оба система функционишу паралелно. Фотографије су већ у процесу настанка схваћене као материјал одређеног степена одмака од реалности, да би каснијим исецањем и прекомпоновањем биле обликоване у хибридне целине. Одрози у аутомобилима чине фрагменте који се накнадно стапају у целину која сугерише назнаке новог простора. Миралес је свој поступак заснивао на идеји трансформације, којом слично поступку картографа жели да задржи континуитет површине, уклапајући међусобно елементе, са тежњом да избегне прекиде и шавове. Интересовали су га дијаграми трансформације растућих тела, геометрија

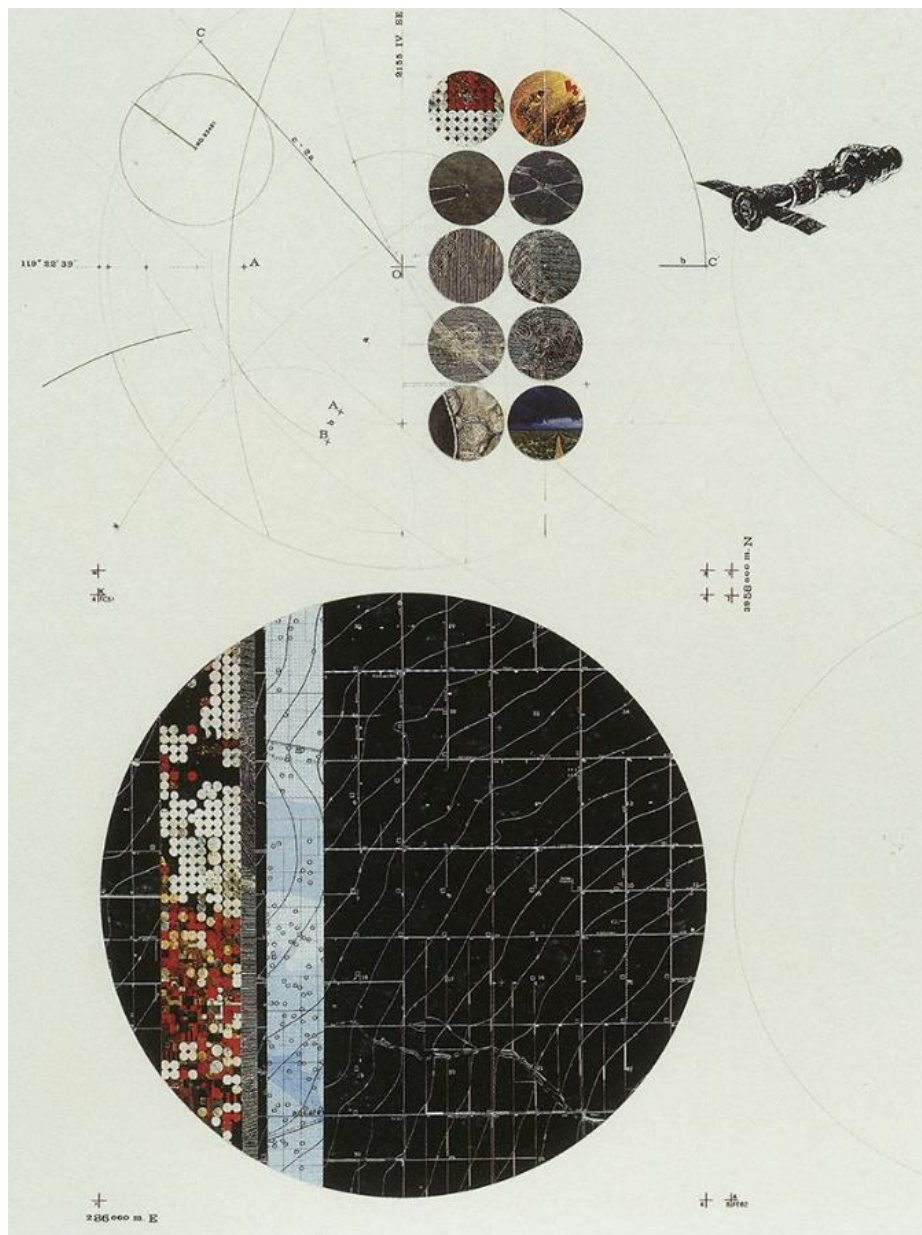
примењена на реалност за коју не постоји еквивалент у прорачуну. „То је геометрија апроксимације, посвећена препознавању ствари... Тражењу сличности, и заснива се на цртежу као свом мерном инструменту, на његовој могућности да се савије, да узме било који материјал и уреди га својом репетицијом и деформацијом.“<sup>61</sup>



40| Enric Miralles, фотоколаж

И Џејмс Корнер у серији колажа *Taking Measure Across American Landscape* комбинује разнородне елементе: у раду *Pivot Irrigators I* он користи подлогу топографске карте, из које исеца круг без размере, топонима и координата, а затим на тај круг наноси фрагменте слика: мапе издана чије постојање омогућава наводњавање, као и инфрацрвене сателитске фотографије које бележе кружне форме различитих поља диференциране према температурним разликама (скорије наводњавана поља су хладнија и зато имају светлију површину). Сателити такође користе температурне разлике као индикатор за подешавање сопствене позиције, тако да је уцртан још један круг који представља ову геометрију фиксирања локације, као и инжењерску геометрију иригационих поља.

<sup>61</sup> у: *El Croquis* 72 [2], 1995, Мадрид, страна 127



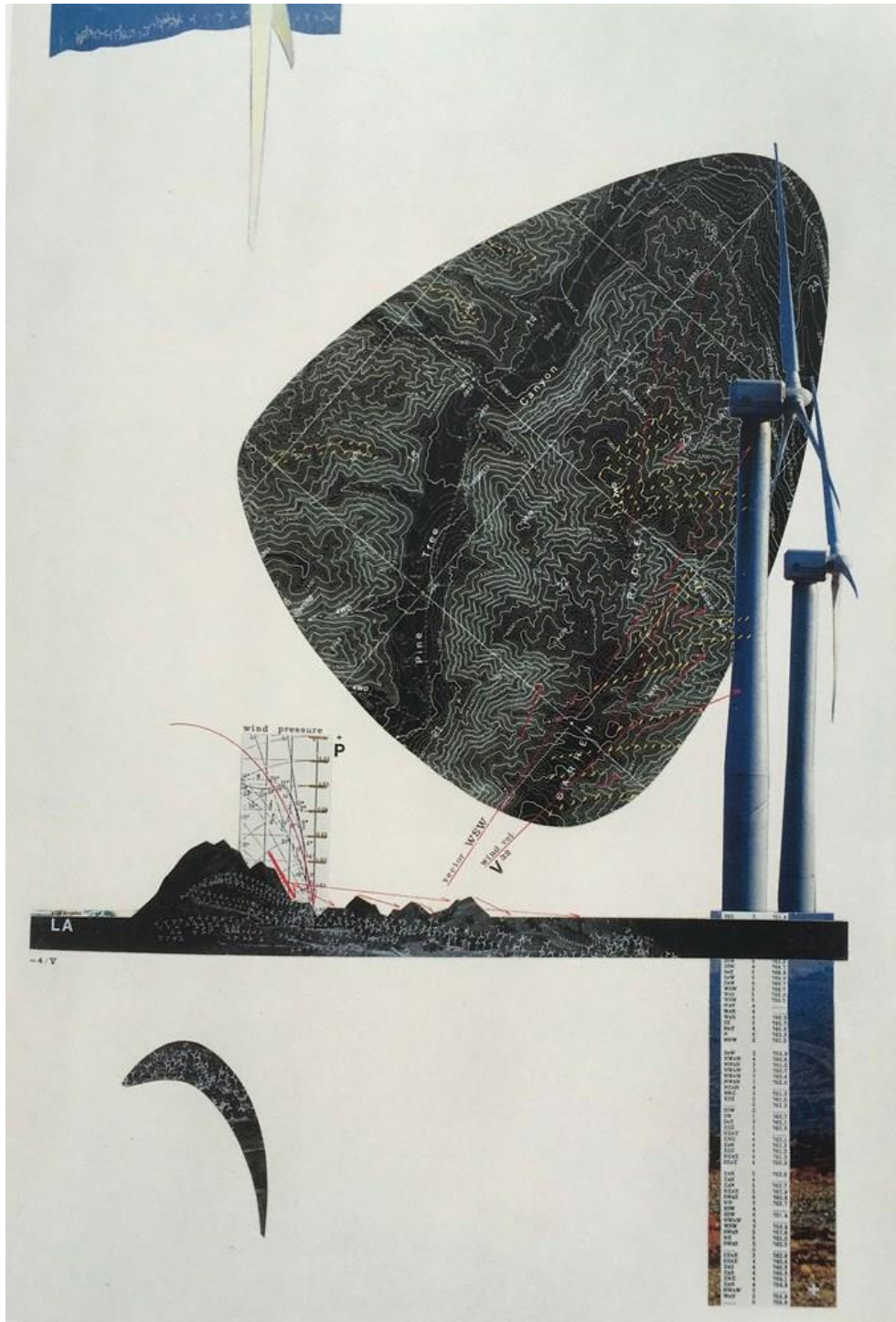
411 James Corner, *Pivot Irrigators I*, 1995.

У раду *Windmill Topography (Los Angeles, CA)* де-територијализована мапа изрезана је у облику елипсе – латице турбине, и комбинована са топографским пресеком који приказује планински ланац, као и дијаграме температуре, притиска и брзине ветра. Посматрани у целини мапе, ови елементи конструишу једну идеографску (немиметичку) синестезијску слику пространих територија под ветрењачама источно од Лос Анђелеса, заједно са прецизно наведеним условима средине и снагама које обликују овај пејзаж. Остала мапирања у оквиру овог пројекта укључују мапе Хопи индијанаца са полиперспективом и



зависношћу од календара, мапе у више размера VLA радиотелескопа у Новом Мексику, као и вариране контуре пољопривредних парцела с обзиром на локалне услове. У колажима Џејмса Корнера кодови и конвенције топографске мапе су преузети и измењени у тежњи да се представе и опишу одређени географски услови и процеси трансформације пејзажа, док је истовремено остављен отворен простор за нове интерпретације. Ове мапе можда нису у највећој могућој мери отворене и ризоматске, јер их ограничава јасан тематски фокус, али оне синтетизују различито кодиране информације и тиме преокрећу и мењају доминантне правце читања.

Радови Џејмса Корнера из циклуса *Taking Measure Across American Landscape* настали су као део колаборативног пројекта истраживања америчког пејзажа, који је спровео заједно са пилотом и фотографом Алексом Меклином (Alex MacLean). Истражили су различите начине и сврхе утилитарног мерења земље (топографски премер, парцелисање, регулацију терена и слично), али и неке поетичније видове мерења, који се односе на имагинативне, симболичке и друге теже ухватљиве димензије живота у простору. Мада су првобитно планирали да се баве искључиво фотографијом, током рада су схватили да ће се истраживање усмерено на циљано деловање у простору и последице тог деловања боље развити ако у њега укључе и медиј мапе. Иако и авионска фотографија и мапа синоптичким приказом чувају просторне односе од перспективне деформације, мапа ипак представља и подлогу на којој је могуће исцртавати путање и тражити везе. Мапе омогућавају циљана груписања и издвајања елемената, приказ промене размере за потребе разјашњења неких процеса. С друге стране, исцртавање и комбинација елемената и фотографија откривају поетичнији слој информација. У ова два вида мерења ауторе је занимао реципроцитет а не супротстављеност, јер се разумевање савременог пејзажа заснива на „узимању мере“ целокупног наслеђа људске заједнице повезаног са простором.



42| James Corner, *Windmill Topography* (Los Angeles, CA), 1995.

Ово поглавље завршићу примерима својих ранијих уметничких истраживања за која сматрам да се могу сагледати у контексту теме мапирања. У питању су две групе радова, на којима сам паралелно радила у периоду од неколико година. Амбијентални рад под називом *Ваздушна линија* првобитно је изведен у Галерији Дома омладине Београда 2001, а затим на Октобарском салону 2004. године (слика 25). Трака штампаног материјала затегнута је изнад посетилаца тако да се у целини може сагледати само кроз кретање. На подлози димензија 1200x300 cm приказан је прелет авиона у седам кадрова. Поред почетне фасцинације призором, овај рад ми је отворио мноштво питања о могућностима за превођење просторно-временске димензије једног догађаја на дводимензионалну слику, о томе шта се губи и мења у медију фотографије, а шта се ново добија дигиталном манипулацијом фрагмената, као и у ком облику и коликим димензијама мора бити нова целина да би евоцирала слику лебдеће машине и покренула телесни одговор и покрет посматрача. Тада ми се у свој пуноћи указао појам **превођења** примењен на све аспекте рада, од перцепције доживљаја, ограничења и рада фотографије до избора и манипулације добијеним материјалом. Наизглед једноставан задатак испоставио се као веома сложен и подстицајан. Касније сам у више прилика користила поступак ређања временских низова фотографија или слика.

Друга група радова је произашла из *Ваздушне линије* и представља њен пандан, у смислу истраживања како би могао да изгледа узвраћени поглед из висине. У једном кратком периоду радила сам на неколико паралелних колосека, користећи снимке из ваздуха, сателитску слику и план града Београда. У свему томе било ми је значајно претходно искуство простора из перспективе становника града. То искуство ми је помогло да увидим колико су велике разлике у захвату и слици изведеној из истог простора, иако се у сва три случаја тежи тзв. објективном приказу. Најинтересантнији су били савремени професионални ваздушни снимци издуженог формата, снимљени у виду трака које се нижу једна до друге и делимично преклапају, из чега се касније може извести континуитет површине. Услед искошености, ови снимци нису били употребљиви за првобитне сврхе егзактног фотографисања предела, али мени су представљали драгоцен материјал. Серија погледа захватала је пејзаж Београда у прелету тако да је свака следећа трака бележила један трен касније. Просторна преклапања трака била су најмања у најближем делу слике,

а највећа у горњем, удаљеном плану. Преклапања су ми омогућила да упоредо прикажем те мале разлике у месту и времену снимања, што се може видети у раду *Унапред* (слика 26). На крају сам све траке произвољно (сликарском проценом) сложила помоћу Фотошопа у једну јединствену слику предела (слика 24). За мене је најзанимљивији аспект ове слике био то што она садржи мноштво различитих момената и позиција, који се уопште не виде у „глатком“ призору.

Са друге стране, план града и сателитски снимак су синоптички прикази, па су облици и релације на слици изоморфни и међу њима се лако успостављају паралеле. Оба ова материјала желела сам да претворим у слику произведену сопственом руком. Поново ми је био кључан процес **превођења** слике. План града, увећан са размере 1:25 000 на димензије 200x200 cm, исцртавала сам на сликарском платну, а затим решавала површине разређеном уљаном бојом (слика 27). Сателитски снимак, који захвата само одсечак територије приказане на плану, извела сам сликањем уљаном техником на платну димензија 100x100 cm (слика 43). Извођење слике у медију цртежа и уљане слике помогло ми је да осетим разлике у структури ових слика, кроз питања која су се успут разрешавала. План је био апстрактан, сув, захтеван, сазвежђа тачкица и вијугаве линије пружали су једини моменат задовољства у цртању. Мрежа путева била је интересантна као континуирани систем, са гранањима и нивоима приоритета. Међутим, сметала ми је једноставна дистинкција између зграде (тачкица) и површине (празнина!), какве год оне у стварности биле. Величина слике је успостављала телесни утисак урањања у призор, тако да је аспект величине, и поред велике размере донекле надоместио сувоћу схематског приказа. Сателитски снимак је, за разлику од плана, давао много тананије односе међу елементима. Видљива је слојевитост и мекоћа биљног света наспрам чврстине изграђеног аспекта предела. Висине објеката откривају се искључиво преко њихових сенки, што је, иако нејасније од ваздушног косог угла, још увек визуелно читљиво. Ипак, овај естетски моменат у призору имао је своју цену у изгубљеној јасноћи схеме, јер понегде су крошње дрвећа заклањале структурне елементе, неке текстуре и боје су се стапале, и томе слично. План и сателитски снимак, сваки на свој начин, имају важну улогу у сазнавању структуре простора и увиду у већу целину. Ипак, оба представљају апстракције и то треба увек имати у виду.



43| *Ушће*, 2004, уље на платну, 100x100 cm

## Четврто поглавље

### ОВО МЕСТО

У овом делу писаног рада изложићу своје докторско уметничко истраживање. Текст је подељен на три одељка према фазама истраживања и припреме завршне изложбе. У оквиру одељака опис сегмената рада следи раније разматрану поделу подлога-екстракт-мапирање или подлога-фрагмент-колажирање. У првом одељку, под насловом „Место”, представљене су полазне претпоставке и прва конкретна истраживања, која су се одвијала на простору једног београдског насеља. Други одељак, „Нашли смо дивно место”, бави се променом концепта, новим елементима и склопом изложбе која је под овим насловом одржана 2017. године. Последњи одељак, „Ово место”, описује завршну изложбу мог докторског уметничког истраживања у простору Скандинавског павиљона 2018. године.

## 1. Место

### 1.1. Подлога мапе

Језгро око кога сам желела да формирам истраживање био је простор моје свакодневице. Свакодневно искуство, нужност сталног боравка на неком месту, проласка уобичајеним путањама може се појачавањем и усмеравањем пажње претворити у привилегију присуства. Како сам и раније у уметничком раду увек тражила прилику да, кроз оно што ми је крајње обично и доступно, дођем до пуније слике света, да *гледајући-како-гледам* примим значење баш тог, тако одређеног присуства, схватила сам да су ми животне околности пружиле праву прилику за то. Наиме, баш у време пред почетак мојих студија вишемедијске уметности преселила сам се у једно београдско насеље, на осми спрат вишеспратнице, са погледом. Поглед је био тај који је садржао неомеђену пучину, из које је понекад при доброј видљивости израњала далека планина, некад са предајником, а

некад без њега. Две термоелектране и њихови димњаци такође су читавали временске прилике. Поглед је компензовао – и уједно ми помагао да прихватим – кошницу људи и њихових активности испод мене, густу насељеност, серију тесних и скучених простора који су ме до њега доводили. Често сам фотографисала поглед кроз прозор, хватала цртачке белешке у блоку, а најчешће једноставно посматрала.



44| *Фотоалбум*, 2015, фотоколаж, серија, 21x30 cm

Први аспект истраживања простора који ми се наметнуо био је телесни доживљај висине. Он јесте у највећој мери повезан са визуелним: видим да стојим на једној платформи на одређеној висини и да ми то омогућава другачију перспективу. Међутим, осећај висине није само визуелан, већ се преноси на цело тело, блаже или јаче, у зависности од тренутног психичког стања и перцептивности. Затим, струјање ваздуха и простирање звука дају информације о просторном склопу високих зграда. Стална струјања, подизање ваздуха одоздо уз зграду, и гласови и звуци који се одбијају о суседне зграде пружају нову и богату невизуелну слику простора. Тако је почетна претпоставка мог будућег вишемедијског рада била формирана као **вишечулни доживљај простора**. Размишљала сам о томе како да овај сложени доживљај простора преведем у уметнички рад.

Друга линија истраживања развила се постепено, кроз мој живот на томе месту. Проток времена донео је одређено искуство, сећање и осетљивост на промене. Хаотично кретање кошнице уобличио се у неке обрасце, из гомиле су се издвојила лица – типови, са својим типичним понашањима у простору. Облик простора почео је да се повезује са

**процесом обликовања**, начинима на које се насеље добија облик изградњом и коришћењем. У овом фрагменту ближе околине који се види са прозора може се препознати неколико различитих слојева насеља. Слој сеоског насеља види се из једине преостале сеоске куће са окућницом, амбаром и осталим помоћним зградама, домаћинства у коме се још увек гаји живина. Свуда око ове куће налазе се вишеспратнице плански изведеног стамбеног насеља из осамдесетих година прошлог века, конципираног на хуманизованим принципима функционализма, типичног за београдску станоградњу тог периода. Вишеспратнице су размештене према топографији терена, увучене у блок и окружене зеленилом и стазама. Бетонски елементи из регистра брутализма употребљени су на фасадама и у елементима стаза и простора за седење. Овај слој показује извесне почетне недовршености и касније преправке, али углавном је јасно дефинисан. Најскорији слој обликовања, који је почео да се развија од деведесетих година, а и данас је у пуном замаху, видљив је кроз феномен *кућа-зграда*. Ове творевине настају по ободу планираног насеља, на местима некадашњих једнопородичних кућа, и представљају резултат инвеститорске похлепе и свеопште дерегулације у друштву. И друге интервенције су огледало истих процеса: привремени објекти, њихове преправке, проширивање и заузимање зелених површина. Све се ово веома јасно чита из слике са мог прозора. Питање друштвених односа, снага које делују и тако обликују простор, наметнуло се само од себе. Могућност да се простор обликује, или макар другачије сагледа, конкретном употребом и присуством, отворила се као друга линија размишљања о уметничком раду.

## 1.2. Мапирање

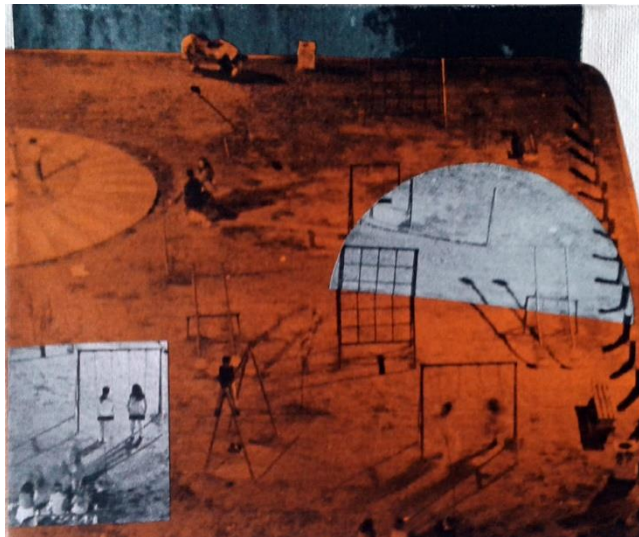
Све слојеве живота једног простора, артикулисане кроз многобројне релације и разноврсне актере, немогуће је обухватити из перспективе појединачног искуства. Пре ће бити да је у питању мноштво субјективности. Свако има своју слику околине, засновану на сопственим интересовањима и дневном ритму. Ипак, упркос свим појединачним перспективама, постоји одређено стање ствари, попут физичких услова и топографског распореда, на основу кога се формира искуство места. У питању је, дакле, **релација субјективности и физичког света**. Поред непосредног искуства места које стичемо боравком и кретањем у простору, тема овако конципираног рада била би **могућност**



**бележења и преношења овог искуства.** Интеракција између искуства и знања, онога што доживљавамо и тога како обрађујемо информацију, није једноставна и постаје све занимљивија и неухватљивија што се више трудимо да свој доживљај дефинишемо и посредујемо. Посматрајући место и анализирајући процесе његовог обликовања, приметила сам извесне паралеле у **непреводивости живота места на схему**: како у планирању и пројектовању будућег места за живот, тако и у извођењу схеме или итинерера из постојећег стања. Ово је био круг тема који ме је у стваралачком смислу интересовао.

Првобитна замисао којом сам желела да конкретизујем уметнички рад била је једна **виртуелна субјективна мапа простора**. Ова мапа била би доступна посетиоцу одређене локације у насељу и приступало би јој се преко платформе андроид, у вези са одређеним пунктовима у простору, посредством GPS система или QR кода. Приступ мапи био би условљен присуством и позицијом посетиоца на локацији. Структура рада замишљена је као топографска а не драмска, у том смислу што не би постојао унапред осмишљен сценарио збивања или места кроз која посетилац пролази. Мапа би нудила цео простор, са уцртаним тачкама на којима је интервенисано, а посетилац би слободно бирао пунктове, путању и трајање. Елементи унети у мапу састојали би се од мојих забелешки стања простора (визуелних, звучних, текстуалних), као и указивања на одређене интервенције у простору (унети или измењени елементи). На пример, фотографисање ноћних окупљања младих и начина на који они користе реквизите дечјег игралишта. Фрагменти ових ситуација помешани су са дневним аспектом и приказани визуелно у близини истих тих реквизита. Или, звуци произведени на мобилијару и стазама са ефектима прислањања микрофона уз површине, дакле другачији од оних које уобичајено чујемо. Размештање појила за птице и хране за животиње (што се већ ради на одређеним пунктовима, али у овом случају желела бих да изазовем нова кретања животиња). Од тренутка када би рад постао јавно доступан, била је предвиђена могућност да посетиоци додају своје материјале који би накнадно били уношени у мапу. На тај начин пројекат би се дограђивао сваком новом посетом и добијао нове субјективне углове посматрања једног простора. Да би се интервенција ипак временски омеђила и представљала догађај, предвиђено је да у првој фази систем (планирана апликација) буде отворен за унос материјала у трајању од

месец дана. Затим би се добијени материјал прикључио претходно постављеном мом материјалу. Сада би виртуелна мапа стекла завршену и архивирану форму, која би се надаље отварала у виду интерактивне мапе, без потребе да се буде на локацији.



45| Паркић, 2015, фотоколаж, димензије 10x12 cm

У овој концепцији пре свега је занимљив медијски искорак, улазак у поље дигиталног као медија који има капацитет да обједини слику, аудио и видео записе, текст, мапе. Он омогућава интерактивност, као и различите начине организације материјала. Кључно својство медија које би било у основи рада јесте могућност просторне одређености информација коју пружа систем глобалног позиционирања (GPS) удружен са приступом интернету преко мобилног телефона новије генерације. На тај начин уметнички рад може, с једне стране, да обједини визуелне, звучне, графичке и текстуалне материјале архивиране на интернету, а са друге да споји тренутну позицију посматрача у простору и записе који у том тренутку настају. Тако се у самом току читања рада испитују – бришу и поновно успостављају – границе између посредованог и актуелног, тренутно проживљаваног искуства. У медијском смислу било би интересно супротставити **проприоцепцију**, доживљај сопственог тела у простору (који се не може свести само на звучне, визуелне или тактилне информације већ их координише и обједињује кроз доживљај тела у један свеобухватни телесни осећај актуелности) и његово **медијско**

**бележење/превођење/описивање.** Динамика рада заснивала би се на непрекидној конфронтацији реалног (актуелног) времена са оним архивираним.

### 1.3. Екстракти

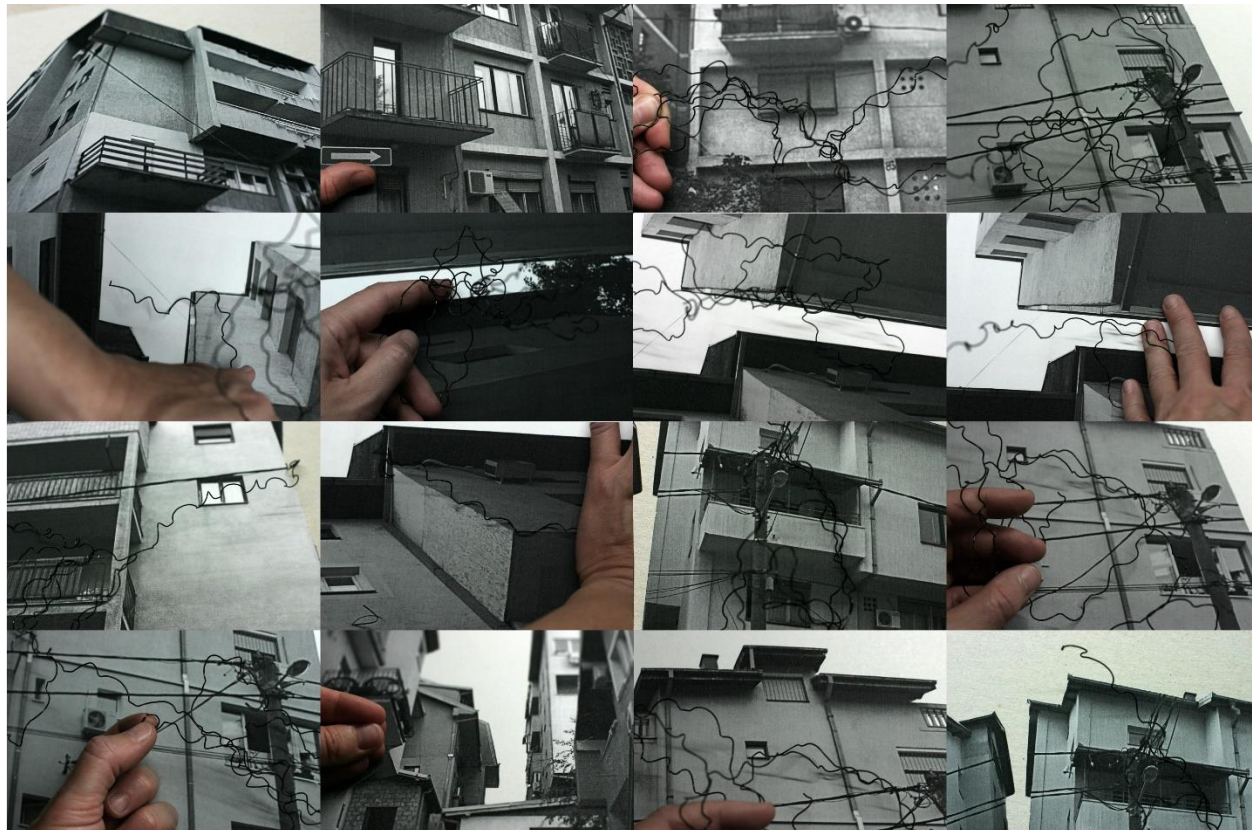
Како је идеја о виртуелној форми мапе била још увек у почетној фази, материјал сам сакупљала и обрађивала према тренутно доступним могућностима, средствима којима сам располагала. Фотошетње и снимање локације у многим приликама донели су ми обиље материјала. Фотографски материјал даље сам прерађивала евентуалним појачавањем контраста и превођењем у црнобели модалитет. У тежњи да даље интервенишем директно у материјалу, без посредства екрана, овако припремљен материјал штампала сам у техници ласерске штампе на папиру. Принцип коришћења неуметничких и нетрајних материјала применила сам и у избору подлога: картона, стакла, пластичне провидне фолије, плексигласа. У зависности од величине отиска и боје и квалитета папира, добила сам ликовно разноврсне **исечке – варијације елемената простора.** Исецањем и комбиновањем ових елемената правила сам колаже у којима примењујем поступак судара елемената или супротан поступак „бешавног споја” којима су елементи уклопљени у нови, хибридни простор, задржавајући основну препознатљивост почетног мотива.



46| *Колажи*, 2012, различите подлоге и димензије

Овако настали радови могу бити изложени појединачно или у просторним констелацијама које одговарају архитектури изложбеног простора. У другим случајевима састављала сам фотоалбуме који су садржавали **низове колажа** или фрагмената, у тежњи да

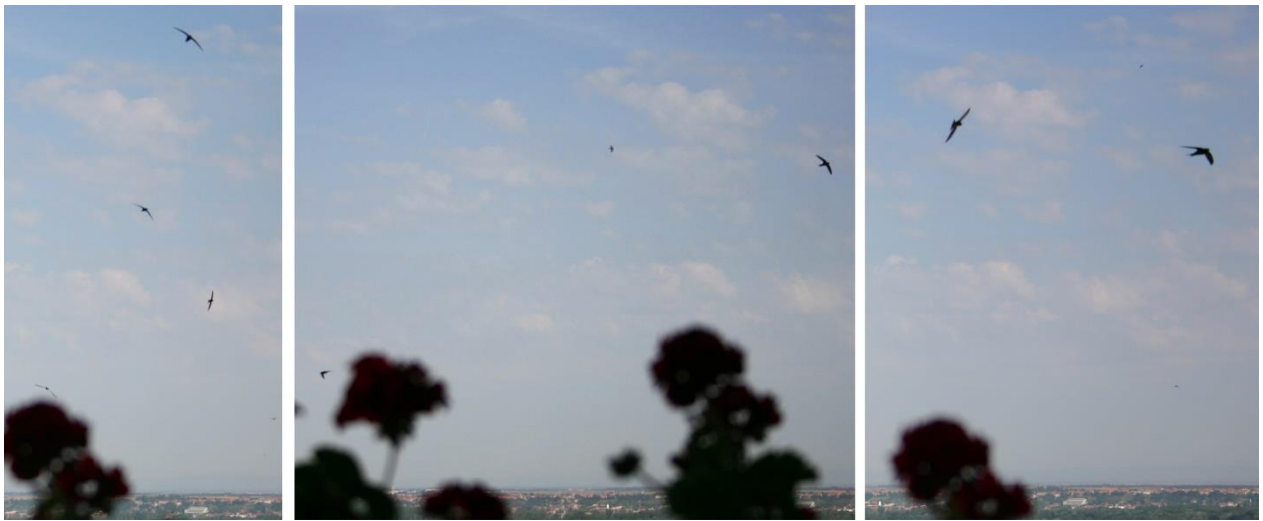
реконструишем кретање кроз простор и промену угла гледања. Посебну целину представљају **фотографије фотографија**, са интервенцијама преклапања и додавања елемената.



471 После београдске шетње, 2012, фотографије фотографија

Поред визуелног материјала, у овој фази истраживања дошла сам до **звучног слоја простора**, који је у каснијем току рада добио значајну улогу. Ради се о карактеристичном, сезонски присутном оглашавању птица. Наиме, високе зграде су станиште чиопа, врсте птица која је веома раширена у свету и присутна у нашим крајевима током три месеца – касног пролећа и дела лета. Ове птице су веома необичне: поред тога што као селице сваке године прелете хиљаде километара да презиме у екваторијалној Африци, оне врло ретко слећу (на шта указује и њихов латински назив *Apus apus*, што значи „без ногу”), практично само да би излегле младе, што се дешава управо док су на нашим географским просторима. Посматрајући њихов боравак у простору између високих зграда приметила

сам да се гнезде на неприступачним наткривеним местима и да су им гнезда слична ластиним. Такође сам пратила њихове свакодневне периоде летења укруг. Тек што изведу младе и науче их да лете, цела група се већ спрема за далеки пут и, што се више ближи крај лета, све ужурбаније и вратломније увежбава свој лет. Чиопе лете брже него ласте, брзином од око 60 километара на час. Најчешће ујутру и предвече, група проведе извесно време у заједничком лету, притом се карактеристично оглашавајући гласним кричањем. Позиција терасе на висини омогућава ми да изузетно добро видим и чујем ове птице док лете јер ми пролећу скоро надомак руку.



48| Чиопе, фотографија из личне архиве

Снимила сам тај звук у више наврата током јутарњег летења птица. Желела сам да искористим период релативно утишаних људских активности у рано јутро, да звук птица буде што изражајнији у тепиху општег звука. Од снимљеног материјала, после чишћења случајних нетипичних звукова, формирала сам пет целина различитог трајања, које носе општи звук простора између зграда. Звук обухвата брујање расхладних уређаја, прелете авиона и повремено јављање и других врста птица, голубова и врабаца, али кричање чиопа је најизраженије, а **звук јасно описује њихово кружно кретање**. Значај овог звучног

слоја простора и начин на који сам га употребила у раду биће детаљније размотрен у наставку текста.



49| *Типологије 04*, 2016, колаж, димензије 30x44 cm

## 2. Нашли смо дивно место

### 2.1. Ново мапирање

У наредној фази истраживања темељније сам проверила поставке рада у смислу теме, медија и начина реализације, као и намере да се у рад укључе други учесници. Дошла сам до закључка да тема *моје* свакодневице и обичног, неспектакуларног окружења у овом тренутку не треба директно да укључује друге посетиоце. Пре свега, други учесници долазе са својим претходним искуством и ставовима о месту. Питање је какав потенцијал

значења има за њих свакодневица периферије, коју сада сагледавају заједно са мојим интервенцијама. Затим, обично постаје необично променом ситуације. Поступак шетње и целокупна процедура организације активности сместили би учесников доживљај у одређени контекст веома удаљен од уобичајеног посматрања, што би било у нескладу са почетном уметничком идејом. Сва ова питања постављала су се и раније, у серији посета привременим видиковцима, које сам организовала у неколико прилика.<sup>62</sup>

Међутим, идеја видиковаца у стамбеним насељима подразумевала је једно тачно одређено измештање – уживање у видуку, добро познато свима, но понекад теже доступно – па су привремени видиковци јасно посредовали један природан, радостан и сасвим једноставан импулс. Са новим радом о свакодневици стамбеног насеља то није случај.

---

<sup>62</sup> Серију просторно специфичних радова под називом „Контравидиковци“ почела сам да радим 2007. године, када сам у оквиру изложбе „Простори преговарања“ кустоскиње Маје Ћирић поставила полукружне постаменте на три пункта на Калемегдану са одређеним информацијама о видуку који се са тих места отвара. На постаментима су се налазиле фотографије тих истих места, снимљене из околног пејзажа, уз мапу која приказује све тачке повезане овим односом оријентир–поглед. Постаменти тако дају прилику посматрачу да промени перспективу и допуни своју информацију о месту на коме се налази, доводећи своју позицију у однос са другим местима која тренутно посматра. Неочекивано садржајан део процеса настанка овог рада било је само фотографисање, као збир најразличитијих малих задатака, „освајања“ сваког од одабраних места. Фотографије јасно бележе промене перспективе, али не и укупну ситуацију мене као посматрача, преговоре о изласку на „привремени“ видиковац, пењање и кретање по новом простору, шири видик.

Желећи да видим у којој мери је могуће издвојити и с другима поделити ово искуство освајања видиковаца, у оквиру изложбе *Београд: Неместа* (кустоскиње Уна Поповић и Душица Дражић) 2009. године извела сам серију *Привремених видиковаца* – обилазак видиковаца заједно са заинтересованом публиком. Ситуација заједничког изласка на видиковце садржала је елемент непознатог: група људи, који се у већини случајева међусобно не познају, обилази места која нису предвиђена за обиласке и користи предности новог видика тако што фотографише, снима или једноставно посматра и размењује утиске. Радове из серије *Контравидиковци/Привремени видиковац* извела сам и у Горњем Милановцу (последњи спрат хотела Шумадија, у оквиру колоније на Савинцу, јул 2009. године), у Софији, Бугарска (галерија ARC Projects, 2008. године, у оквиру самосталне изложбе *Сваки дан испочетка*), и у Новом Саду (кров Музеја савремене уметности Војводине 2011. године, у оквиру изложбе *Између када и ако, Десет година награде Мангелос*).

Позиција ових радова је истовремено у уметничком контексту, унутар кога задобијају значење, а и на његовој граници, у простору свакодневице. Активности као што су шетње или информативни панои постављени у отвореном простору издвојене су из уобичајеног поступка излагања, а галерија или публикација само су пункт који упућује на то друго место и време одвијања уметничког догађаја. Такође, сам тај догађај нема неку снажну перформативну афективност. Ситуација изласка на видиковац није сасвим издвојена од свакодневице, не подразумева никакав посебан облик понашања, већ укључује једноставне операције позивања лифта, узимања кључа, комуникације са станарима. После догађаја остаје документација у виду фотографија које су начинили учесници по свом избору.

Горе описано окружење најпре представља симптом, несвесно одавање знакова хаоса, немара, деструктивних и предаторских активности друштва. Скромне локалне прилике и опросторени принципи „сналажења” не могу се тек тако превести у призор за посету радозналост посматрача. Такав спој, макар у овој фази истраживања, није ми се учинио адекватним. Био ми је потребан одмак од посматрача, филтер за тај сусрет, који ће отворити једну комплекснију перспективу.



50| *Типологије 01*, 2016, колаж, димензије 30x24 cm



Вративши се на питање додира субјективности са окружењем, поново сам проверавала поступак мапирања. Схватила сам да кроз моје истраживање долази до промене начина мапирања, те да се последично мењају и подлога и екстракти. Подлога више није учесничко реално присуство у простору, и екстракти нису придружени виртуелни елементи. Подлога се премешта у (претпостављено неутрални) простор галерије, док се екстракти материјализују у визуелне и звучне елементе. Они су распоређени у простору галерије у једну одређену констелацију, која утиче на доживљај простора који стиче посматрач. Другим речима, изложба би била у потпуности реализована у галеријском формату, изведена у визуелном и аудитивном медију, са нагласком на кретању и вишечулном доживљају простора.

У тако изложеном визуелном материјалу одиграва се спој/судар визуализације података у техничком цртежу и мапи са изрезаним фотографским фрагментима и, понегде, цртежом (најчешће прекривањем одређених места графитом), њихов размештај у простору и звучни слој. На тај начин се у целини галеријског простора одвија слагање елемената у слојевима који заједно чине мапу. Моје окружење тако стиже пред посматрача посредовано и филтрирано поступцима екстраховања које сам применила. Ови поступци обухватају **формирање слојева**, који се могу подвести под поступак мапирања, и **супротстављање исечака** који се сударају, што би био поступак колажирања.



51| *Реченице*, 2012, изложба *Места која недостају* (аутор изложбе Дејан Атанацковић), КЦ Град

## 2.2. Екстракти и фрагменти

У другој фази уметничког истраживања у рад сам укључила нове архивске материјале. Од свог оца наследила сам велику количину **техничке документације** настале током његовог професионалног рада на пројектовању путева. То су разни пројекти и планови, цртежи на паусу и радне копије на озалиду. Техника копирања са пауса на озалид подразумевала је употребу јаким хемикалија, а тако настале копије великих формата могле су имати љубичасто, плаво или ружичасто обојење. Озалид је доста осетљив на светлост, од које бледи и жути, а временом постаје крт и трошан (као и паус). Његова функција је и била привремена, служио је у процесу рада, тако да се на њему често налазе забелешке и цртежи. Ова одлика привремености и трошности за мене је представљала посебан поетски слој тог материјала, поготово зато што сам предмет пројекта подразумева неку трајну и чврсту интервенцију у простору, по правилу великих димензија. Неизвесно је такође шта

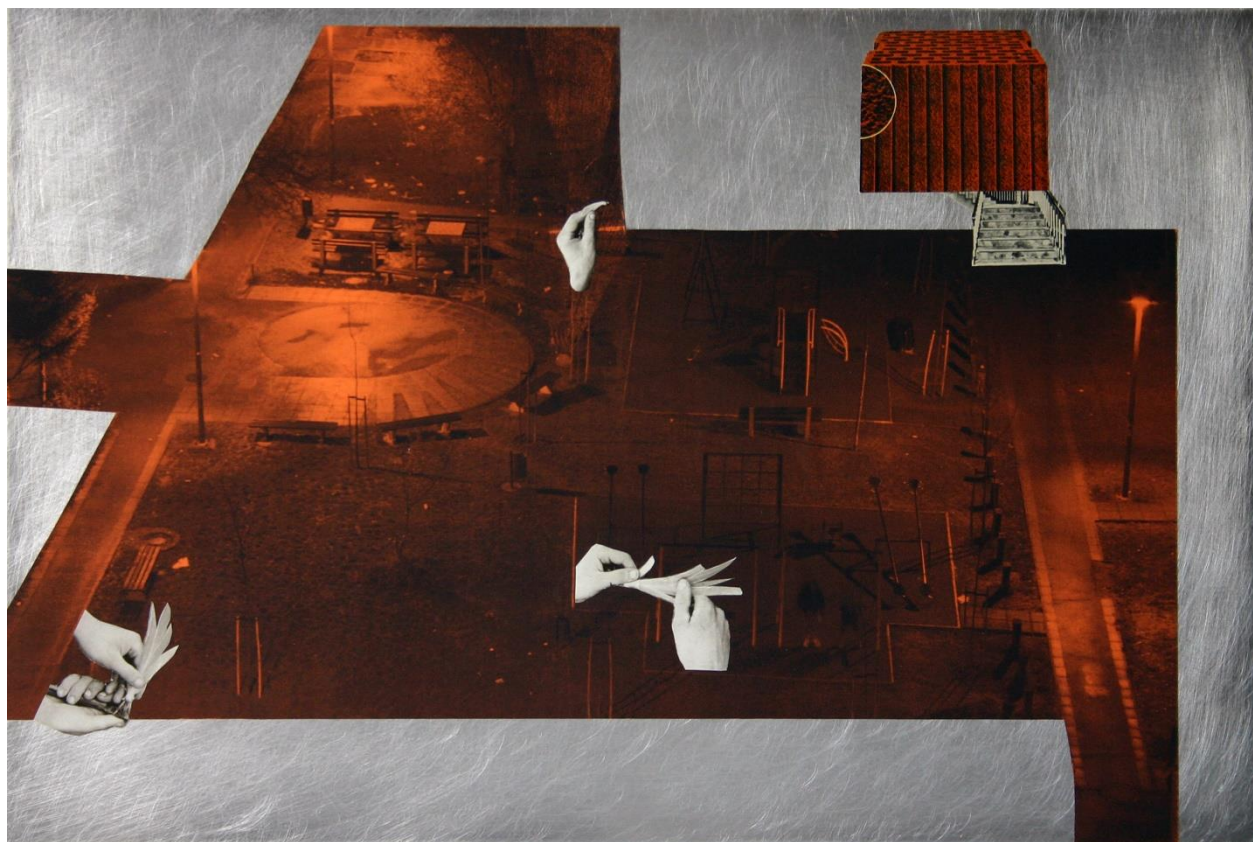
је тачно од свих тих планова изведено и у којој мери се извођење придржавало задатог пројекта. Може се рећи да су ови крхки цртежи носиоци исто тако крхких замисли, којима човек намерава да обликује и направи просторе према својим потребама. Насупрот томе стоји конкретан рад, сусрет са околностима на терену, брисање и рушење, затим грађење, па онда опет процес хабања и старења материјала. Пројекат је, дакле, ванвремени идеал, фиксиран у трошном материјалу. Поступак који сам развила у фотоколажима применила сам и на озалиде. Употребом двострано лепљиве фолије каква се користи у штампарској индустрији постигла сам могућност да исецам и лепим делове планова без квашења и оштећења.



52| Материјал у процесу рада на колажима

Следећи материјал који ми је дошао у руке била је **архива часописа** *Das Haus*, популарног немачког магазина који се бави културом становања и практичним саветима за изградњу и опремање породичних кућа. Бројеви часописа које сам добила обухватају период од половине шездесетих до осамдесетих година двадесетог века, што се поклапа са временом настанка архиве мог оца. Из текстова и илустрација, али и огласа у часопису могуће је ишчитати дух времена који се приказује кроз идеалне просторе становања. Доба

релативног благостања, експанзије и приступачности технологије и нових материјала доводи до таласа самосталне градитељске активности. Оптимизам времена може се видети из обиља монтажних кућица за одмор, спремишта за баштенски алат, објеката типа „уради сам” попут базена за двориште и породичних сауна. Савети за формирање и одржавање дворишта и друге градитељске аматерске активности илустровани су инструктивним фотографијама. Овај материјал отворио ми је читаво богатство нових асоцијација, повезаних са рукама које граде, сеју, секу, са представама идеалних кућа.



53| *Насеље 02*, 2016, колаж, димензије 30x45 cm

Овако обједињен материјал пружио ми је могућност за комплексније целине са сударима елемената из различитих регистара. Неколико врста спојева учинило ми се нарочито значајним. Активности скривене у мраку, процеси промена које ће проклијати касније, технолошка помагала и подешавања интензитета... нанети су на неме просторе

фрагмената свакодневице. Руке које граде, секу, сеју ремете привидни мир простора. Супротност се ствара између активног елемента, за кога знамо и очекујемо да ће донети промену, или да је нешто већ урадио, и простора који се мења толико постепено да делује пасивно и мирно. Други спој који ме је заинтересовао била је супротност зрачења домова, топлих детаља намењених додиру и заштити, и суве објективности техничких цртежа, разлика видљива у размери и просторној имагинацији.

Један рад већих димензија заснован на транспарентности и размакнутиим слојевима извела сам у комбинованој техници (слика 54, лево). Као и у свим осталим радовима из серије, користила сам „неуметничке”, техничке материјале из штампарске индустрије. Слој подлоге, који се причвршћује директно на зид, изведен је лепљењем фрагмената мапе дела Београда на полутранспарентну подлогу јувидур. Кроз подлогу се делимично провиди зид. Испред овог слоја, на удаљености од око десет центиметара, окачене су плоче провидног плексигласа, на којима су у виду облака нанети исечци идеалних кућа. Овај рад је, заједно са групом других колажа мањих димензија, изложен у оквиру изложбе *15 година награде Мангелос* у Легату Чолаковић Музеја савремене уметности Београд 2016. године.



54| Колажи, 2016, изложба *15 година награде Мангелос*, Легат Чолаковић МСУБ

### 2.3. Галерија као мапа

Самостална изложба под називом *Нашли смо дивно место* у Градској галерији Пожега 2017. године била је прилика да испробам склапање слојева и фрагмената у амбијенталну целину. Вишемедијска поставка обухватила је, поред колажа и звука, још и фототапете са изрезаним фрагментима текста, интервенцију на поду галерије и плоче од плексигласа са текстом.

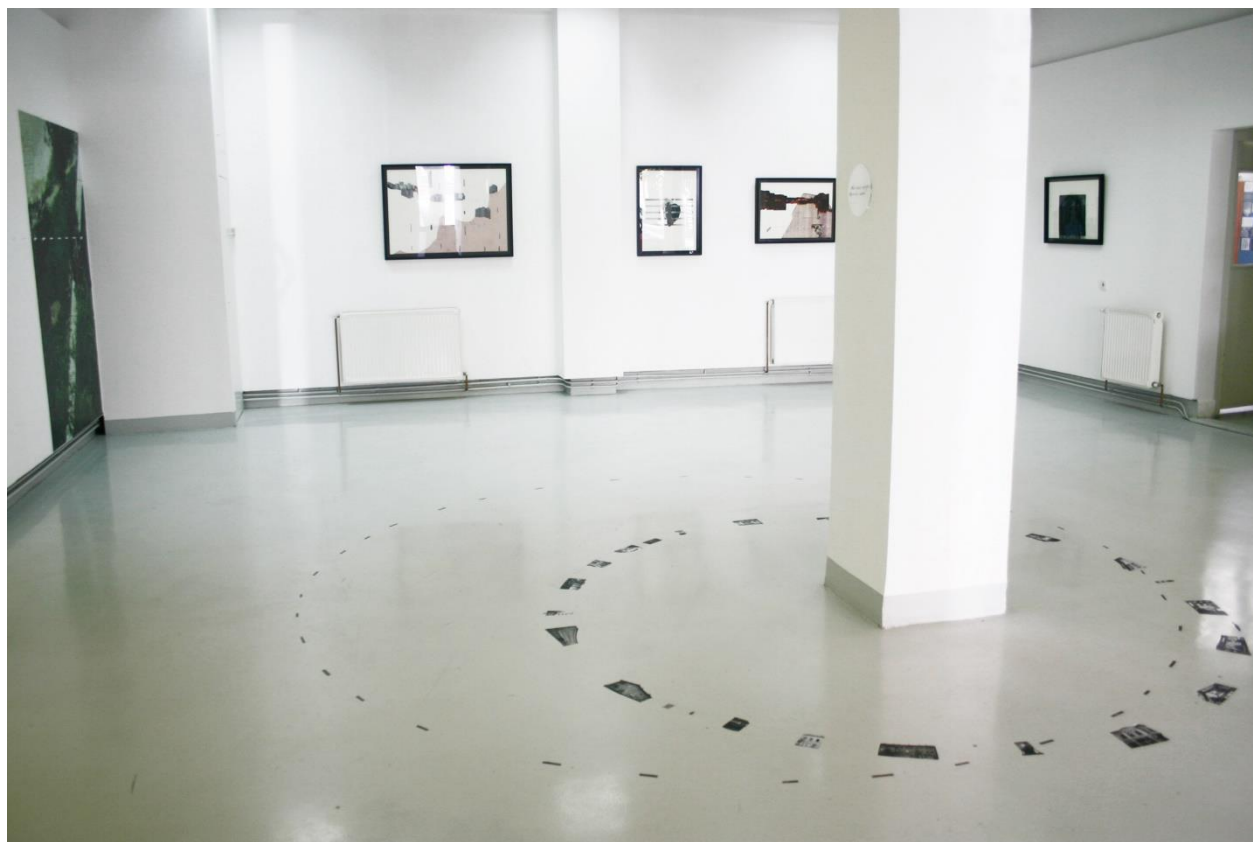


55| Фототапет, дигитална штампа, 210x145 cm

Фототапети представљају два исечка погледа на тамно зеленило, дрвеће и траву, без јасних назнака простора, величине довољне да обухвати видно поље посматрача. Фрагменти текста додати на фототапет потичу из нађеног материјала и откуцани су

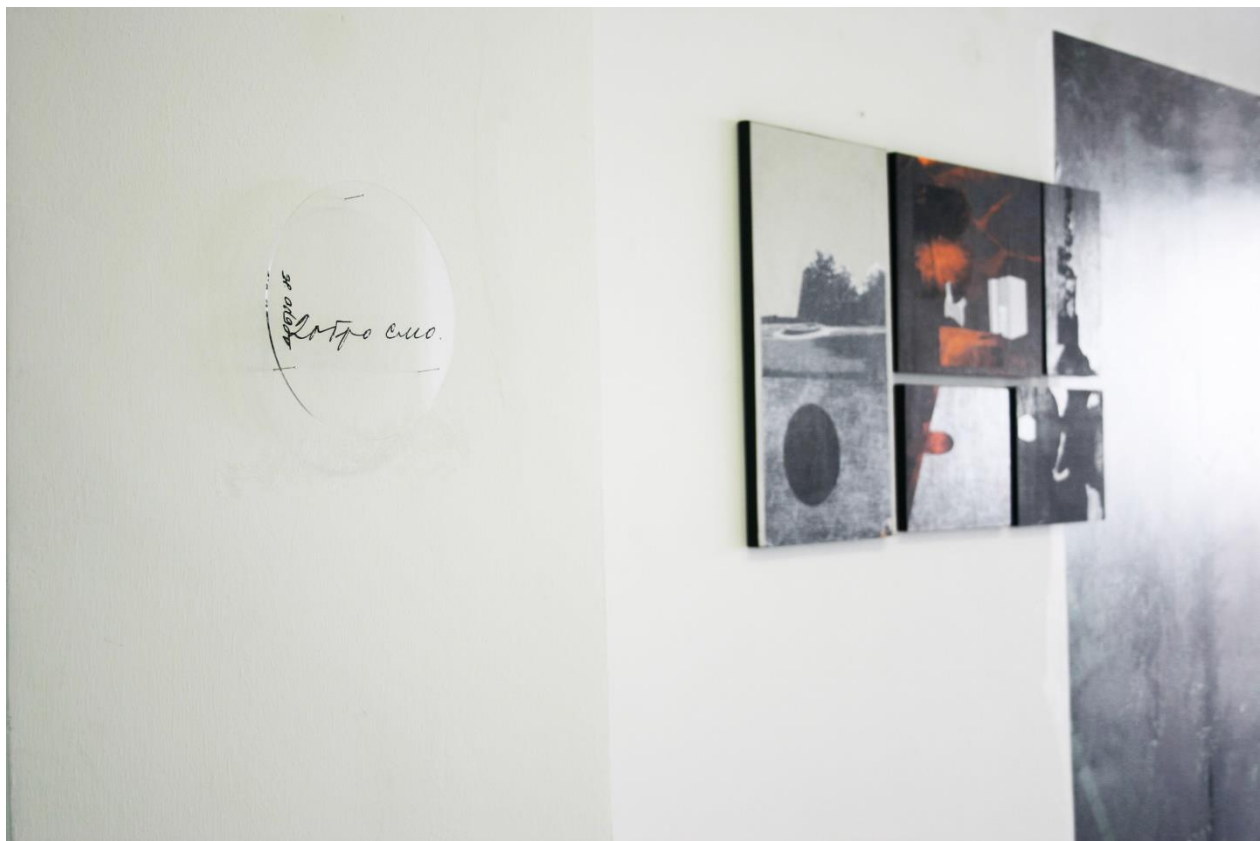
писаћом машином. Они гласе: *Шта је мени син мог брата? Шта су један другоме? Шта је жена деци својој? Шта је жена своме мужу? Шта је моја кћи мојој другој деци? Шта је човек својој деци?* и још неколико фрагмената у сличном тону.

До таквог споја дошло је на следећи начин. Зеленило је снимано у периоду најгушће вегетације, по ветровитом времену, што се види кроз усковитланост која је једва приметно присутна у призору. Затамњивање и подешавање боје у тонове дубоке зелене, као и повећање формата на величину телесног обухвата, поступци су којима сам хтела да створим ефекат портала за улазак у други простор. Како се садржај изложбе померио ка личном, на начин који ћу касније у тексту описати, овде ми се отворила могућност да подвучем тај аспект личног уписа у простор. Текст који се појављује има призивак *коначних питања*. Технички сув, у форми идентичан другим елементима текста са техничких цртежа који се налазе на неким колажима, овај материјал потиче из приручника за израду дијалектолошког речника.



56| *Нашли смо дивно место*, 2017, Градска галерија Пожега, изглед изложбе

Размишљајући о контекстуализацији уметничког истраживања о простору у конкретном простору Градске галерије у Пожеги, нисам нашла елементе које уобичајено користим, као што је, на пример, добра комуникација са екстеријером кроз излог или прозоре. Галерија је увучена под колонаду, са прозорима делимично заклоњеним гипсаним зидовима, а простор неправилног облика подељен је са два стуба. Окружујуће озвучење галерије омогућило је квалитетну просторност звука. Као визуелни одговор на „кржњи“ звук чиопа направила сам на поду око стуба две децентриране кружнице. Једна од кружница састављена је од фрагмената фотографија свих зграда које окружују централни трг у Пожеги. Кружни трг у центру Пожеге јесте најкарактеристичнији простор града, који се налази на крстастом пресеку улица, окружен фасадама доследно уклопљеним у закривљеност кружнице. У овом елементу локалног контекста, физичком обликовању простора које даје идентитет граду, пронашла сам везу са својим просторним истраживањем.



57| *Нашли смо дивно место*, 2017, Градска галерија Пожега, изглед изложбе



И, на крају, описаћу последњи елемент, који је такође конципиран за овај простор и контекст изложбе. Кругови од провидног плексигласа пречника 20 центиметара постављени су на стубове и зид галерије у просечној висини лица тако да чине наспрамне парове. Причвршћени су за подлогу уз помоћ три чиоде, због чега су одмакнути од зида, што даје утисак да текст који је на њима одштампан лебди и баца сенку на зид. Текстови на плочама гласе:

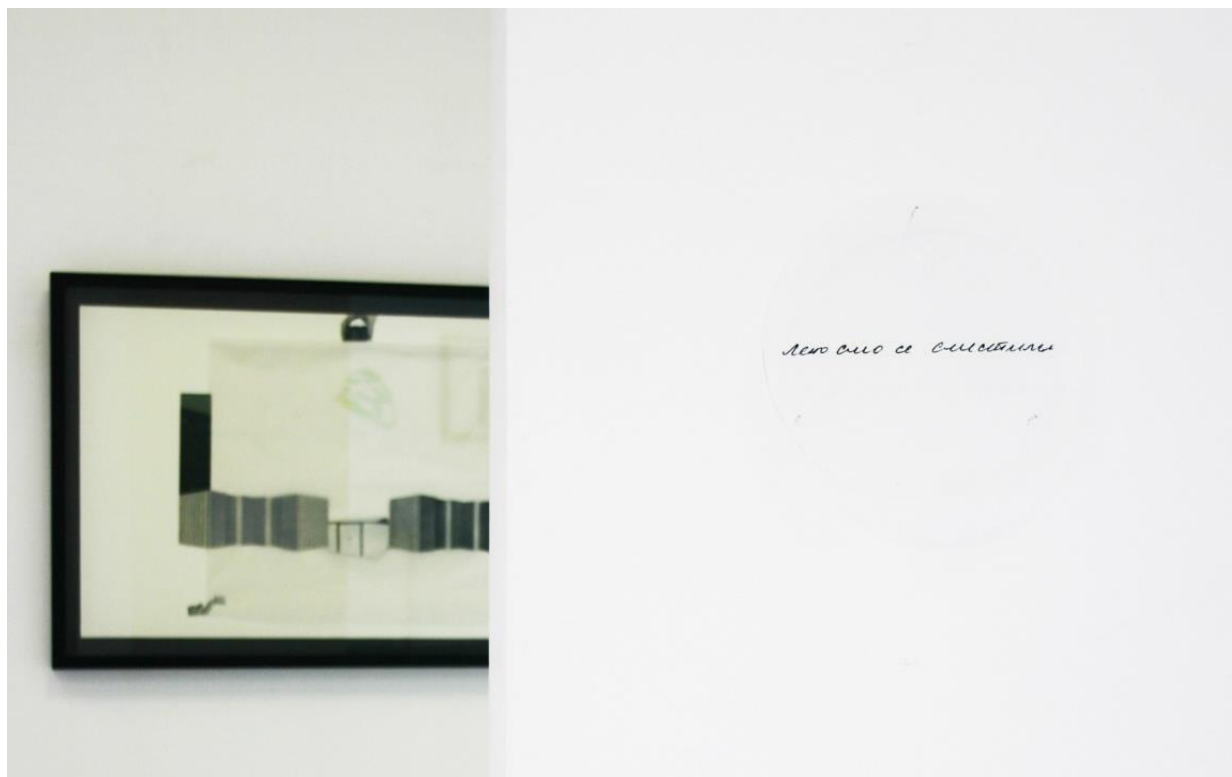
*Добро смо. / ДОБРО ЈЕ*

*Нашли смо дивно место.*

*Сви смо добро. Време лепо.*

*Лепо смо се сместили*

*И време је лепо.*

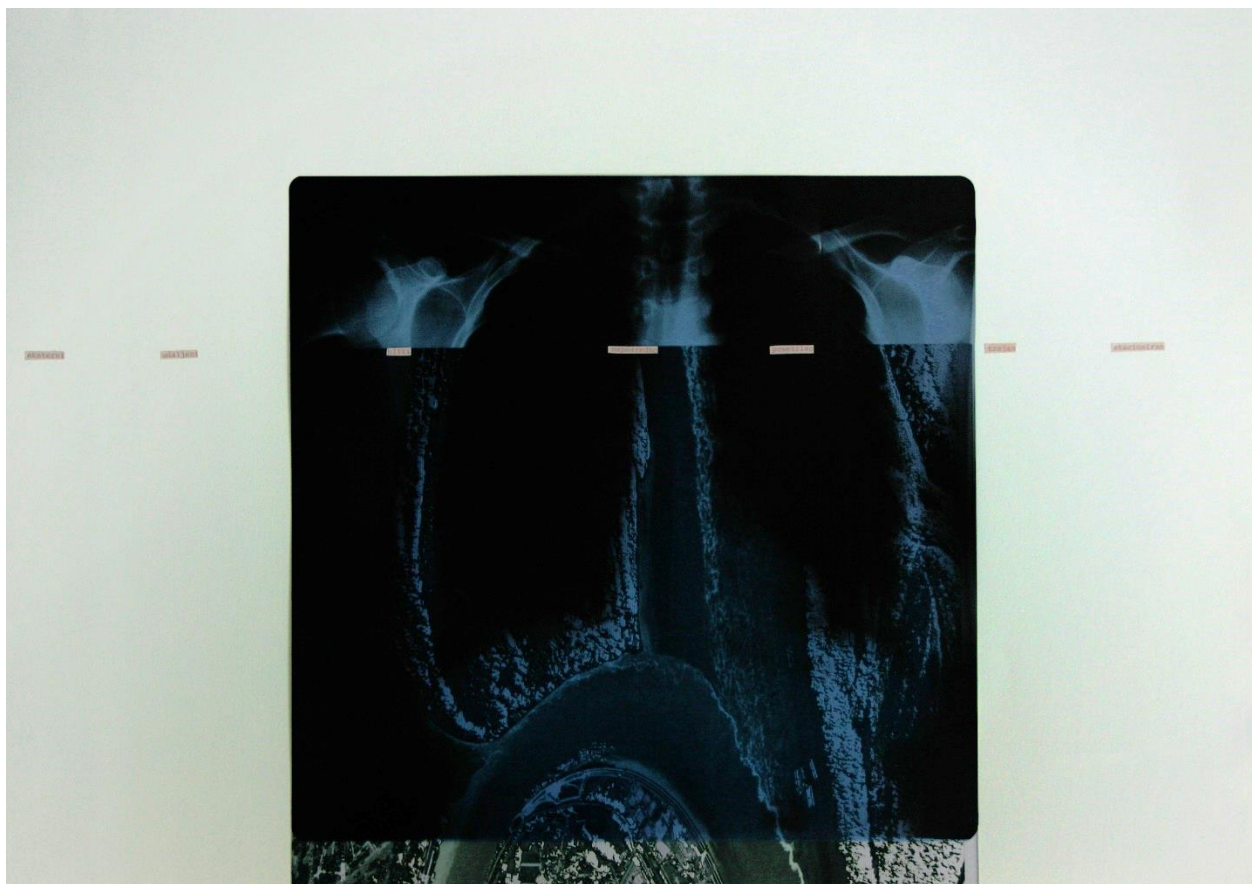


58| *Нашли смо дивно место*, 2017, Градска галерија Пожега, изглед изложбе

Речи представљају исечке текстова са старих разгледница, писаних истим рукописом (мог оца), слатих увек са истог места, током више година, (његовим родитељима) у једно место поред Пожеге. Лични слој изложбе отворио је нову перспективу на све остале елементе. О овоме сам у тексту каталога написала следеће:

„Замишљање и обликовање окружења увек подразумева извесну пројекцију трајности. Човек *насељава* своју околину. Али у тим насељима, међу бетонским вишеспратницама са преграђеним терасама, над запуштеним јавним просторима, у пролеће се појаве птице селице. Летње миграције са приколицама и врећама за спавање представљају далеки одјек ове потраге за идеалним местом. Што су путовања озбиљнија, пртљак је мањи, и тада као покривач може да послужи и сјајна термофолија. Варљивост трајног смештања, као и стална жудња за *дивним местом*, јесу два одраза живота као прелазног стања.

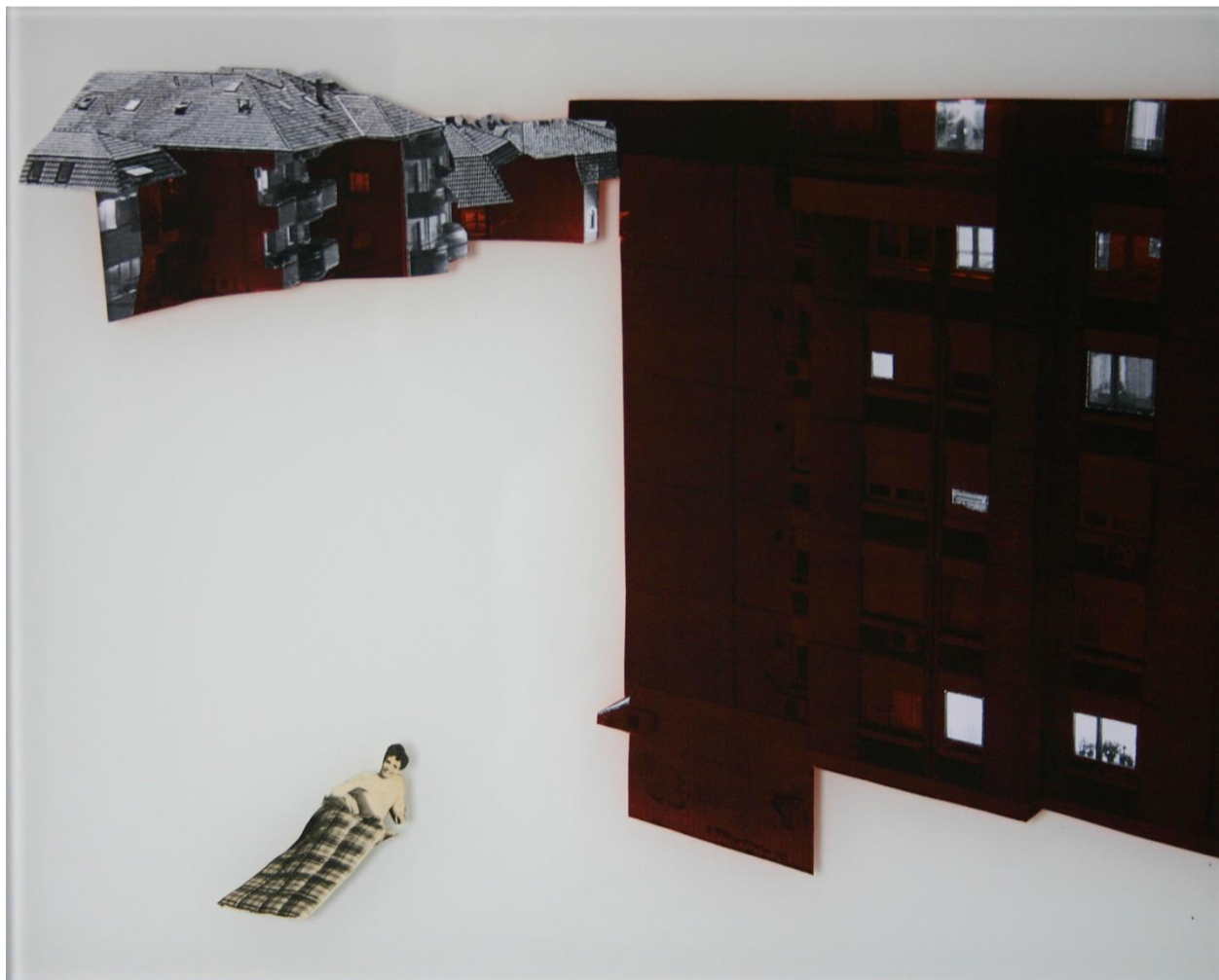
„Током истраживања које је претходило овој изложби бавила сам се свакодневицом београдских периферних насеља: занимао ме је брутализам седамдесетих и осамдесетих година примењен на масовну станоградњу, живот у оваквим насељима, процеси разградње и преправки који су мутирала првобитне, ионако често недоречене замисли. Затим нови амбијенти становања, похлепа инвеститора, брисање слојева прошлости... Онда су се појавиле те птице, бескућници. Пројекције идеалних кућа измешале су се са путовањима и потрагом за одређеним местима. И, полако, изложба је попримала другачији лик. Појавили су се нејасни обриси неког драгог, далеког места. То би било оно место где смо добро са својим најмилијима, наш прави дом.”



59 | *Viscera*, 2017, колаж, димензије 50x70 cm

Ова изложба је за мене имала лично значење као посвета успомени на оца. Истовремено ме је, међутим, на више начина изненадила и омогућила ми један сложенији поглед на теме којима сам се бавила. Лични упис открио је другачију перспективу. Насупрот полазним претпоставкама о насељавању, топлини, обликовању дома, сада су се као основне одлике простора успоставили **кретање** и **одсутност**. Птице које добро познају своја гнезда и враћају се у њих ипак су већином времена на далеком путу. Путовање или потрага је модус просторног искуства који повезује дом и идеално место. Птичјем летовању у Африци, које је егзистенцијална нужност тих животиња, могла сам да супротставим асоцијацију на своје „дивно место” из детињства и сезонско пресељење у покретну кућу. Шатори, вреће, камп-опрема су ствари које за мене опредмеђују сан о идеалном месту. Трећа карика асоцијације су велика, озбиљна путовања, она у којима се

*све оставља иза себе.* Људи у миграцијама носе минимум ствари неопходних за одвијање живота у покрету: некада је то кеса, торба, а некада ништа. Дом више не постоји, остало је само идеално место у неодређеној слици будућности.



60| *Насеље 01*, 2016, колаж, димензије 24x30 cm

Желела бих да на овом месту додам неколико речи о необичном материјалу који се популарно зове астрофолија или термофолија. То је танка пластична фолија пресвучена металним слојем која задржава топлоту. У документарном филму *Пожар на мору*

Ћанфранка Росија (*Fuocoammare*, 2016) може се видети употреба овог материјала као спасилачког ћебета којим се огрђу мигранти спашени од утапања у мору.



61| Кадрови из филма *Fuocoammare*, 2016, р. Ћанфранко Роси

Идеја о раду у овом материјалу била је укључена у концепцију изложбе у Пожеги, али сам конкретан рад у њему реализовала тек на изложби *Пејзаж у кутији у пејзажу* у Дому културе Студентски град, такође 2017. године.<sup>63</sup> Интервенцију на стаклима Велике галерије извела сам лепљењем уздужних трака од термофолије у четири истоветна квадратна блока. Сваки блок садржи траке одређене дебљине, са неправилно обрађеним ивицама. Интервенцију сам у каталогу описала на следећи начин: „Једну плочу камене оплате Дома културе узела сам као узорак који показује проток дана. Топли дечански камен обрађен је тако да својим уздужним браздама открива и најмање промене угла пада сунчеве светлости. Термофолија је танак и јефтин материјал који враћа топлоту. Зато се користи као прва помоћ при хипотермији. Са своја два лица, сребрним и златним, она подвлачи раздвојеност унутрашњег и спољашњег.” Преклапањем планова наспрамних прозора, као и оријентацијом златне стране ка споља и сребрне ка унутра, добијена је одређена дефиниција простора који иначе има флуидност ентеријера и екстеријера због

---

<sup>63</sup> Изложба „Пејзаж у кутији у пејзажу“ одржана је у септембру 2017. године и представљала је одговор на простор Велике галерије Дома културе Студентски град, у ствари пространог хола на више нивоа, са косим кровом и огромним стакленим зидовима, грађене пажљиво одабраном комбинацијом материјала и са доследно спроведеним односима са спољашњим простором. Галерија представља сушту супротност модернистичкој „белој коцки“ и успоставља комплексан однос између унутрашњег и спољашњег, природног и вештачког, позадине и слике. Четири ауторке, две ликовне уметнице средње генерације (Невена Поповић и Милена Путник), и две студенткиње пејзажне архитектуре (Олга Марковић и Ана Глишић) направиле су поставку која користи и наглашава ове квалитете простора.

стакленог зида. Нове игре сенки и одсјаја настале протоком дана у галерији усложниле су једноставне почетне пропозиције ликовног рада.



62| *Летњи дан*, 2017, интервенције на прозорима галерије ДКСГ, термофолија, четири дела димензија 70x70cm

### 3. Ово место

Завршетак мог уметничког пројекта одиграва се у једном необичном, донекле скрајнутом простору. Скандинавски павиљон је излагачки простор, али и сам по себи представља изложен објекат, настао као резултат неколико студентских радионица у оквиру сарадње Архитектонског факултета и Београдске интернационалне недеље архитектуре (БИНА) 2014. године. Намењен је за одржавање студентских радионица, изложби и предавања мултидисциплинарног карактера. Смештен је у дворишту Факултета ликовних уметности на Топчидерском брду. На овој локацији не одвијају се предавања нити неки други факултетски садржаји осим рада у класама и зато је павиљон до сада углавном коришћен два пута годишње, за потребе Годишње изложбе студената и програма БИНА. Неодређена тренутна позиција павиљона у образовном систему и његова релативна невидљивост у ширем контексту излагачких простора представљају једну особеност овог простора.

Павиљон је скоро квадратне основе, саграђен од дрвета, са свим бочним површинама у стаклу, и има кровни прозор. Ентеријер се одликује једноставношћу и племенитошћу због употребљених природних материјала, отворене конструкције плафона

и обиља природног светла. Стаклени зидови павиљона отварају га у потпуности према околном простору. У овом тренутку тај околни простор је „несвестан” погледа из павиљона. Павиљон као архитектонска форма нема утилитарну функцију и обично му је намена да доноси неко уживање за корисника, било у непосредном природном окружењу или у погледу. Будућим обликовањем дворишта и просторних комуникација требало би одредити естетску и практичну функцију павиљона. Тако би и поглед из павиљона могао бити усмераван и одређиван циљаним интервенцијама. Обично излагачки простори стреме идеалу „беле коцке”, просторној неутралности која би требало да буде невидљива подлога за уметнички рад. Простор павиљона је сасвим другачији.



63! *Ово место*, 2018, Скандинавски павиљон, изглед изложбе

Може се рећи да је овај простор донекле сличан Великој галерији Дома културе Студентски град, о којој сам писала у претходном одељку. У излагачком смислу, простор омогућава **флуидност** јер нема фиксираних преградних зидова, као што омогућава и **визуелно стапање** ентеријера и екстеријера захваљујући стакленој мембрани којом је

обавијен. То уједно представља и одређени изазов јер потпуна изложеност променљивим светлосним условима подразумева много аспеката изложбе, онолико колико је доба дана, временских прилика и позиција посматрача (унутар простора и изван њега). Простор има четири наспрамна улаза, смештена на средини источне и западне стране. Линеја која повезује источни и западни улаз дели простор на јужни и северни део. Павиљону се најчешће прилази са источне стране, а видљив је са улице северном страном.



64| *Ово место*, 2018, Скандинавски павиљон, изглед изложбе

Описаћу како простор павиљона функционише у концепцији изложбе. Јужни део павиљона дефинисала сам као **светли**, док је северни део **тамни**. Тамни део садржи визуелне баријере (две преграде) које не дозвољавају да се са улице види цео ентеријер павиљона, а такође омогућавају израженију рефлексију на стаклу. На северном стакленом зиду налази се **натпис** великог формата у **огледалној фолији**: ЛУТАЋЕШ. Како се терен



на овом месту спушта ка павиљону, натпис постаје огледало тла које се са улице види у одразу.



65! *Ово место*, 2018, Скандинавски павиљон, јужна страна

Јужни део је осветљенији са свих страна и у њему се налазе ниски постаменти који носе хоризонталне низове колажа. Ови колажи састоје се из елемената поређаних међу слојевима стакла на лицу места. На јужном стакленом зиду, јединој страни павиљона која има даљи видик, постављен је *контравидиковац*. Ознака на стаклу указује на **место унутар видика** на суседном Бановом брду са кога је фотографисан павиљон. У продужетку ове ознаке, који је представљен линијом на поду павиљона, на наспрамној страни је постављена фотографија, што је већ описани поступак који сам и до сада користила у својим *контравидиковцима*.



66| *Ово место*, 2018, Скандинавски павиљон, поглед из северне стране, контравидиковац испод прозора

Источни и западни зид павиљона преклапају се за посматрача док прилази павиљону, и представљају два транспарентна слоја кроз које се види зеленило у позадини. Интервенције на стаклима развијају ову **међуигру планова**. Да поновим, има укупно четворо врата на павиљону, по двоја на источној и западној страни. Занимљиво је што су врата смештена једна до других, иако улазе у јединствен простор. Четвора врата су зато изабрана да носе текст, изрезан од фолије, малог формата и на просечној висини очију посматрача. Свака врата носе по једну од две речи, *скитница* и *бегунац*, тако да се свака од речи појављује једном за ентеријер и једном за екстеријер. Ово се свакако мења режимом употребе врата, што представља део одвијања просторне ситуације у реалности.

У унутрашњости павиљона посетилац је, дакле, окружен ниским постаментима са хоризонталним колажима (јужни део) и вертикалним зидовима са уобичајено изложеним колажима. Звучни слој је стално присутан, иако у највећем делу времена слабије

диференциран аспект простора. Повремено се чују продорни крици чиопа у кружном лету, и мешају се са локалним звуком других птица. Поглед кроз стаклене зидове такође смешта описане интервенције у околину.



67| *Ово место*, 2018, Скандинавски павиљон, хоризонтални колажи



68| *Ово место*, 2018, Скандинавски павиљон, хоризонтални колажи, детаљи

Као што се може видети из описа, тежиште поставке је на квалитетима простора. Желим да циљаним интервенцијама појачам нека својства која простор већ има, и да искористим пре свега контакт павиљона са окружењем и кретање посматрача. У смислу поетског слоја, наставља се разрада теме путовања и бескућништва, коју сам отворила на изложби у Пожеги. Натписи који се налазе на стаклима павиљона представљају парафразу Каинове клетве из Књиге Постања: *"Кад земљу обрадиш неће ти она више богатства своја давати. Бићеш бегунац и потукач на земљи"* (Пост 4,12, прев. Лујо Бакотић). Овај цитат помиње Кристијан Норберг Шулц када жели да опише човекову скиталачку природу и његову немогућност да свије дом на земљи. Поред имплицитне идеје да је дом *негде другде*, стало ми је до остваривања хумористичног просторног слоја текста, који ће се за сваког посетиоца индивидуално разрешити при избору врата за пролазак. И сама скрајнута позиција павиљона и натпис на њему постају метафора стања прелаза и неизвесности.



69| *Ово место*, 2018, Скандинавски павиљон, натписи, детаљ



70| *Ово место*, 2018, Скандинавски павиљон, натписи, детаљ

## ЗАКЉУЧАК

Сви аутори о којима сам у овом раду писала заснивају свој уметнички рад на снажној просторној имагинацији. Током истраживања сам дошла до занимљивог сазнања да су практично сви они користили више од једног медија за своје уметничко изражавање. Некада је тај пут ишао од сликарства ка инсталацијама и архитектури, као код Роберта Ирвина, Џејмса Тарела или Олафура Елиасона. Сличан пут прешао је и Ден Грејем који је у своја просторна истраживања укључио и видео. Брајан Ино почео је као визуелни уметник, свој израз је пронашао у музици, а данас такође и спаја ове две врсте уметности. Џон Кејџ најостваренији је као музичар, али и утемељитељ уметничких форми као што је хепенинг, чиме је значајно утицао на перформанс и визуелну уметност. Херберт Бајер првобитно је предавао типографију на Баухаусу, а затим развио свој израз у графичком дизајну (аутор је импресивног атласа света), огледао се и у пејзажној архитектури, пионирски решавајући еколошке аспекте простора заједно са естетским. Џејмс Корнер је првенствено пејзажни архитекта, а огледа се и у визуелној уметности. На примерима Сент Егзиперија, који је понекад кружио авионом пре слетања све док не прочита књигу, или Мирослава Мандића који пише поезију ходајући, или на драматичним текстовима ситуациониста боље се разуме како је просторна имагинација у тексту повезана са конкретном активношћу у простору. Простор у својој вишедимензионалности садржи загонетку која позива на комплексније одговоре. Ови одговори могу бити вишемедијски, пратећи вишечулност просторног доживљаја, али могу бити и вишедисциплинарни, повезујући научне и уметничке приступе простору. Зато су данас тако чести хибридни приступи, као што су то и *дубоко мапирање* (енг. *deep mapping*, општи назив за низ техника којима се књижевност или нека друга уметност служи знањима о одређеном простору), или разни видови стваралачке примене географских информационих система.

Знања која путем уметности добијамо о простору су незаменљива. Како каже Јухани Паласма у свом есеју *Простор времена*: „Док је научна мисао прогресивна и диференцирајућа, уметничка мисао тражи да се врати неиздиференцираном и искуствено јединственом океанском схватању света. Уметничка имагинација тражи изразе који су у

стању да прикажу сву комплексност човековог егзистенцијалног искуства кроз јединствене слике. У том смислу, уметност је стална таутологија, која понавља једну те исту поруку: о томе како је бити људско биће на овом свету. Парадоксални задатак повезивања јединствености и универзалности постиже се кроз поетичне слике које је неко осетио и проживео пре него што их је анализирао и схватио.”<sup>64</sup>

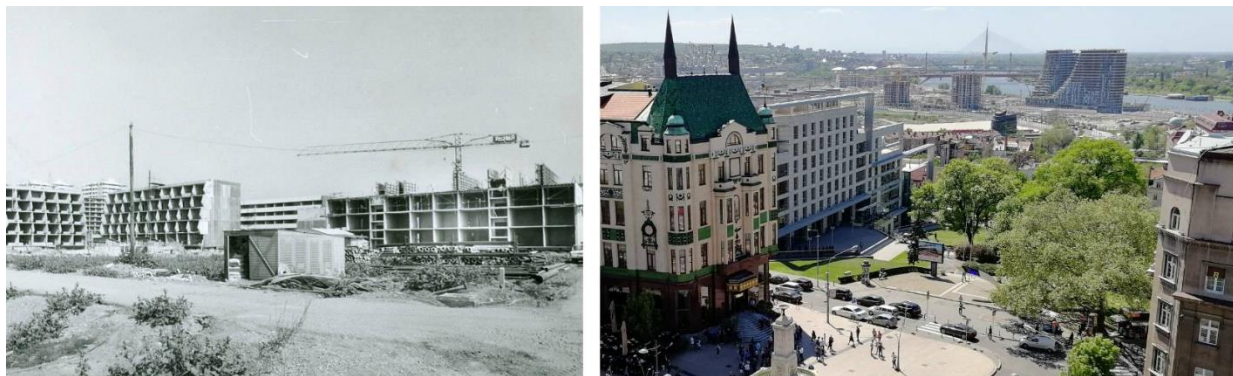
Размишљајући о пореклу слика које су ми се наметнуле и послагале током овог уметничког пројекта, сетила сам се свог детињства, окружености разноврсним картама и размишљања о просторним питањима која су била део посла мог оца. То је део мог одрастања, као што је то било и окружење београдског насеља из седамдесетих година, саграђеног мало пре него што ћу стићи на свет. То место никоме пре мојих вршњака није било дом, ми смо прва генерација којој је оно одредило базично сазнавање простора. Питам се на који је начин ова околност условила нашу слику света и део спектра стварности који смо способни да приметимо. Мада осећам нелагоду због *аутобиографског* слоја текста, излажем га овде баш зато да бих потврдила мисао из претходног цитата који говори о проживљеним сликама. И ја уметност пре свега видим као **сведочење** о људском искуству, због чега је лични доживљај основа од које полазим.

Како Паласма у свом есеју каже, уметност је увек поглед уназад. Слично као у веровању америчких Индијанаца, гледамо испред себе време које одлази, док нам се будућност прикрада иза леђа. Војник Строжек вози се на задњем делу камиона, прашина се подиже, а он се повремено нађе испод ковитлаца крошњи, које затим може полако да сагледава док одлазе у даљину и нестају. Каква сећања ће донети наша садашњост, какве су основе сазнајног света које нове генерације управо сада стичу? Технологија је одавно превазишла озалиде, на поглед из авиона смо се навикли, у дигиталном свету доступне су све могуће визуализације окружења. Пренос пристизања модула на Међународну свемирску станицу приближава нам и тај нови искуствени изазов, па можемо да видимо Земљину куглу покривену белим слојем облака док пратимо како се рука космонаута придржава за металне делове станице. Све је блиставо осветљено у ванатмосферским условима.

---

<sup>64</sup> Јухани Паласма, Простор времена – Ментално време у архитектури, у: Простор времена, ур. Селенић, А. и Ђокић, В, Универзитет у Београду, 2017, прев. Ана Поповић, Ајла Селенић, стр. 143

Овде на земљи, наши локални услови становања се мењају. Поред провизорних смештаја избеглица, миграната и многобројних других егзистенција на минимуму, станоградња задобија нове атрибуте компетитивности и доминације. Некада је Нови Београд био преузимао од мочваре насипањем и омладинским радним акцијама, а данас Београд на води граде радници-подизвођачи уз помоћ стотина пумпи. Високе стамбене зграде забодене су у срце града, омаловажавајући све остало: топографију града, слојеве историјски формираног насеља на гребену и у амфитеатру, контакт две стране реке, погледе целих делова града. Грађевине које представљају отелотворење насиља у простору истовремено су и основа на којој ће нове генерације формирати своје искуство света. За њих су ове зграде већ постојећи пејзаж.



71| Изградња Новог Београда, Блок 45 (1970) и Београда на води (2018)

Важно је рећи да се кроз уметничка дела изнова ствара слика света и формирају менталне структуре помоћу којих разумевамо своје место у реалности. Уметност нас може учинити пријемчивим за процесе, промене и трајање, може освестити оне аспекте реалности који су нам животно важни, иако су у практичном и рационалном смислу непрепознати или потиснути. Дезоријентација савременог друштва читава се из конкретизације ставова и идеја у простору. Уметност треба да, полазећи из тренутне просторне датости, омогући имагинацију која ће у будућности отворити могућност повољнијих излаза.



## ЛИТЕРАТУРА

### Домаћа издања

- Арнхајм, Рудолф, *Динамика архитектонске форме*, прев. Војин Стојић, Универзитет уметности у Београду, 1990.
- Арнхајм, Рудолф, „Опажајно читање мапа”, у: *Нови есеји о психологији уметности*, СКЦ Београд 2003.
- Башлар, Гастон, *Поетика простора*, прев. Фрида Филиповић, Култура, Београд, 1969.
- Винчи, Леонардо да, *Трактат о сликарству*, прев. Вера Бакотић-Мијушковић, Култура, Београд, 1964.
- Здравковић, Сунчица, *Перцепција*, Градска народна библиотека, Зрењанин, 2011.
- Ино, Брајан, *Заобилазне стратегије*, разговори 1973–1984, прир. Слободан Цицмил и Горан Вејвода, Студентски издавачки центар, Београд, 1986.
- Линч, Кевин, *Слика једног града*, прев. Милутин Ј. Максимовић, Грађевинска књига, Београд, 1974.
- Норберг-Шулц, Кристијан, *Егзистенција, простор и архитектура*, прев. Милутин Ј. Максимовић, Грађевинска књига, Београд, 2006.
- Мандић, Мирослав, Интервју са Невеном Симин, *Артмагазин*, 1998.
- Мерло-Понти, Морис, *Око и дух*, прев. Елеонора Мићуновић, Вук Караџић, Београд, 1968.
- Пајин, Душан, *Филозофија уметности Кине и Јапана*, БМГ, Београд, 1998
- Паласма, Јухани, „Опиљивост и време. Белешке о крхкој архитектури”, у његовој књизи *Простор времена*, прир. Ајла Селенић и Владан Ђокић, Универзитет у Београду – Архитектонски факултет, Београд, 2017.
- Тарковски, Андреј, „У похвалу слабог човјека”, прев. Ксенија Црвенковић, *Синеаст 73/74*, Сарајево, 1987.
- Тошић, Владимир, интервју „Минимализам је у мени нашао идеалну резонантну кутију”, *Политика*, 31. јануар 2015.
- Шкорц, Бојана, „Ободне мисли” у: *Уметност и теорија. Зборник факултета ликовних уметности* (2015).

## Страна издања

- Atak, Tülay, David Bergé, Elke Krasny, *Fragile City*, Graphius, Gent, 2015.
- Balmori, Diana, *Drawing and Reinventing Landscape*, Wiley, Chichester, UK, 2014.
- Bresson, Robert, *Notes on Cinematography*, Urizen Books, New York, 1977.
- Cage, John, *Empty Words, Writings '73-'78*, Wesleyan University Press, 2010.
- Corner, James, "The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention" у: Denis Cosgrove (ed.), *Mappings*, Reaktion Books, London, 1999.
- Cronin, Paul, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, London, 2002.
- Deleuze, Gilles, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Fuchs, Rudi, *Richard Long*, Solomon R. Guggenheim Museum, 1986, каталог изложбе.
- Girot, Christophe, "Topology: On Sensing and Conceiving Landscape", Harvard Graduate School of Design, 2014, предавање. Преузето са сајта <https://youtu.be/xCy-uS-A1iI>.
- Griffin, Tim, *In Conversation: Daniel Buren and Olafur Eliasson*, Artforum, May 2005.
- Hockney, David, *Secret Knowledge*, 2002, документарни филм.
- Morris, Robert, "Notes on Sculpture", *Artforum*, 1966.
- Moure, Gloria, *Dan Graham: Works, and Collected Writings*, Poligrafa, 2009.
- Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1979.
- Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, John Wiley, New York, 2005.
- Rasmussen, Steen Eiler, *Experiencing Architecture*, MIT Press, 1962.
- Szántó, Catherine: "A graphical analysis of Versailles garden promenades", *Journal of Landscape Architecture*, 5:1 (2010).
- Wechsler, Lawrence, *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees: A Life of Contemporary Artist Robert Irwin*, 1982.
- Zeiger, Mimi, "Robert Irwin's Light-Filled Moment", *Architect* (April 20, 2016). Преузето са сајта [http://www.architectmagazine.com/design/robert-irwins-light-filled-moment\\_o](http://www.architectmagazine.com/design/robert-irwins-light-filled-moment_o).
- Zumthor, Peter, *Thinking Architecture*, Birkhauser, Basel, 2006.

## СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

- 1-6| Werner Herzog, *Lebenszeihen* (1968), одломци из филма.
- 7| Robert Morris, Без назива (Три L греде), 1965-67.
- 8| Никола Башић, *Морске оргуље*, Задар, 2004-5, пројекат.
- 9| David Hockney, *Сунце на базену у Лос Анђелесу 13.4.1982*, колаж полароида.
- 10| Jan Dibbets, *Panorama Dutch Mountain*, 1971, фотографије на папиру, 751x998 mm.
- 11| Robert Irwin, прозори у DIA Beacon, 2003, фотографија: Ирина Александровна Савинецкаја.
- 12| Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-76, Јута, САД.
- 13| Daniel Buren, *Borrowing and Multiplying the Landscape*, 2011, привремена инсталација на галерији Turner Contemporary, Margate, UK.
- 14| Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003 Photo: Studio Olafur Eliasson.
- 15| Olafur Eliasson, *Seeing Yourself Sensing*, 2001, поставка у MOMA, New York.
- 16| Dan Graham, *Two Adjacent Pavilions*, 1982, Парк музеја Kröller-Müller, Холандија.
- 17| Warren Neidich, *Едукација ока*, Дафен (Кина), 2010.
- 18| Alexander Cozens, из листова 1–16 („пејзажи од мрља”) за „Нови метод за подстрек инвенцији при цртању оригиналних композиција пејзажа” (*A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*), лист 6, око 1785, акватинта, димензије 240 x 315 mm.
- 19| John Cage, *Not Wanting to Say Anything About Marcel*, 1969, плексиглас и ораховина, димензије 35.6 x 50.8 x 0.3 cm, основа 93.5 x 54.9 x 4.8 cm.
- 20| Brian Eno, Peter Schmidt, *Oblique Strategies*, сет картица са текстом, 1975.
- 21| Brian Eno, *Discreet Music*, 1975, омот грамофонске плоче.
- 22| Љуба Ивановић, *Мотив из Пријеноља*, оловка на папиру.
- 23| Édouard Jeanneret, фотографије са пута кроз Србију 1911.

- 24| *Унапред*, 2003, дигитална штампа, 100x100 cm.
- 25| *Ваздушна линија*, 2004, амбијентална поставка.
- 26| *Унапред* (детал), 2003, дигитална штампа.
- 27| *План* (детал), 2004, комбинована техника на платну, 200x200 cm.
- 28| Меркаторова пројекција.
- 29| Пројекција Бакминстера Фулера.
- 30| Erwin Raisz, Геоморфолошка мапа Сједињених Америчких Држава, 1951.
- 31| Yeorgia Manolopoulou, Nial McLaughlin, *Losing Myself*, 2016, видеоколаж.
- 32| Tim Robinson, Детал мапе североисточне обале Ајраинн-а, из књиге *Folding Landscapes*.
- 33| Владан Радовановић, *Ч*, 1968, туш, 29,7x21 cm.
- 34| Richard Long, *Concentric Days*, 1996, мапа и руком писан текст, 81,5 x 112 cm.
- 35| Richard Long, *A Walk of Four Hours and Four Circles*, 1972, колаж и цртеж, 24.1 × 32.1 cm.
- 36| Herbert Bayer, *Lonely Metropolitan*, 1932, фотоколаж, 26.8 x 34 cm.
- 37| Herbert Bayer, *In Search of Times Past*, 1959, фотомонтажа, 22.9 x 33.7 cm.
- 38| Guy Debord, *Психогеографски водич за Париз*, 1957, графички материјал-литографија, 59,4 x 73,8 cm.
- 39| Enric Miralles, фотоколаж, у часопису *El Croquis* 72 [2], 1995.
- 40| Enric Miralles, фотоколаж
- 41| James Corner, *Pivot Irrigators I*, 1995.
- 42| James Corner, *Windmill Topography (Los Angeles, CA)*, 1995.
- 43| *Ушће*, 2004, уље на платну, 100x100 cm
- 44| *Фотоалбум*, 2015, фотоколаж, серија, 21x30 cm
- 45| *Паркић*, 2015, фотоколаж, димензије 10x12 cm
- 46| *Колажи*, 2012, различите подлоге и димензије
- 47| *После београдске шетње*, 2012, фотографије фотографија

- 48| Чиопе, фотографија из личне архиве
- 49| *Типологије 04*, 2016, колаж, димензије 30x44 cm
- 50| *Типологије 01*, 2016, колаж, димензије 30x24 cm
- 51| *Реченице*, 2012, изложба *Места која недостају* (аутор изложбе Дејан Атанацковић), КЦ Град.
- 52| Материјал у процесу рада на колажима
- 53| *Насеље 02*, 2016, колаж, димензије 30x45 cm
- 54| Колажи, 2016, изложба *15 година награде Мангелос*, Легат Чолаковић МСУБ
- 55| Фототапет, дигитална штампа, 210x145 cm
- 56-58| *Нашли смо дивно место*, 2017, Градска галерија Пожега, изглед изложбе
- 59| *Viscera*, 2017, колаж, димензије 50x70 cm
- 60| *Насеље 01*, 2016, колаж, димензије 24x30 cm
- 61| Кадрови из филма *Fuocoammare*, 2016, р. Ђанфранко Роси (Gianfranco Rossi).
- 62| *Летњи дан*, 2017, интервенције на прозорима галерије ДКСГ, термофолија, четири дела димензија 70x70cm
- 63-71| *Ово место*, 2018, Скандинавски павиљон, изглед изложбе
- 71| Изградња Новог Београда, Блок 45 (1970) и Београда на води (2018, аутор Владислав Јовић)

## КРАТКИ БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ О АУТОРУ

Милена Путник (1976) магистрирала је у области сликарства на Факултету ликовних уметности у Београду под менторством проф. Чедомира Васића. Остварила је више самосталних изложби, међу којима су *Ваздушна линија* (2001, Галерија Дома омладине Београда), *У близини* (2006, Салон Музеја савремене уметности Београд), *Сваки дан испочетка* (2009, Галерија Културног центра Београда), *Нашли смо дивно место* (2017, Градска галерија Пожега). Учествовала је у великом броју групних изложби у земљи и иностранству. Добила је Награду Мангелос за младог уметника 2005. године. Ради као доцент на Одсеку за пејзажну архитектуру и хортикултуру Шумарског факултета у Београду од 2010. године, од када је и реализовала више студентских изложби и радионица.

## ИЗЈАВЕ ЗАХВАЛНОСТИ

Желела бих на овом месту да изразим највећу захвалност и поштовање према својим драгим професорима: Борислави Недељковић Продановић, Марији Драгојловић, Чедомиру Васићу и Милети Продановићу. Хвала им на великодушности и охрабрењу, као и на томе што својим примером показују шта значи истрајавати на уметничком путу.

Током рада на докторској изложби и писаном раду помогли су ми пријатељи и колеге: Владислав Јовић, Невена Поповић, Мирјана Одић, Александар Бобић, Ведрана Ивановић, Владимир Живановић, Лидија Делић, Александрија Ајдуковић, Предраг Кешел, Ненад М. Костић, Борис Радић и Наташа Петковић. Захваљујем им вишеструко јер су и вишеструко помогли – и помажући, и бивајући такви какви јесу.

Моја докторска изложба не би била на одговарајући начин реализована без помоћи компаније Mimic Pty Ltd, на чему сам неизмерно захвална.

Моји драги Гордићи, а поготово онај који нам свима недостаје, зацртали су трасу и усадили тежњу за ширином. Сада, када смо се *устремили ка далеким циљевима*, свега овога не би било без љубави и подршке мојих најдражих Путника, Ноела и Марије.

## Изјава о ауторству

Потписани-а            Милена Путник

број индекса            А4/11

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

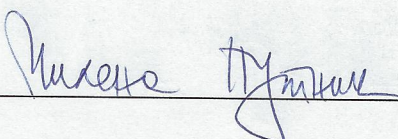
**ОВО МЕСТО: СУБЈЕКТИВНО МАПИРАЊЕ ПРОСТОРА**

**Амбијентална поставка у јавном простору**

- 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, 25.5.2018.

  
\_\_\_\_\_



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

Име и презиме аутора            Милена Путник  
Број индекса                        А4/11  
Докторски студијски програм    Вишемедијска уметност  
Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

**ОВО МЕСТО: СУБЈЕКТИВНО МАПИРАЊЕ ПРОСТОРА**

**Амбијентална поставка у јавном простору**

Ментор др ум Милета Продановић, редовни професор ФЛУ

Коментор: /

Потписани (име и презиме аутора) Милена Путник

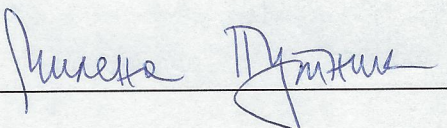
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.

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, 25.5.2018.

  
\_\_\_\_\_

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе мој докторски уметнички пројекат под називом:

### **ОВО МЕСТО: СУБЈЕКТИВНО МАПИРАЊЕ ПРОСТОРА**

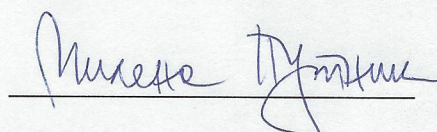
#### **Амбијентална поставка у јавном простору**

који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат предала сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 25.5.2018.

Потпис докторанда



Milena Đukić