



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
ФАКУЛТЕТ ТЕХНИЧКИХ НАУКА



# РАСЛОЈАВАЊЕ ПЕРЦЕПЦИЈЕ: УМЕТНИЧКО ДЕЛО СЦЕНСКОГ ДИЗАЈНА

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Ментор:  
Проф. др Романа Бошковић Живановић

Кандидат:  
Милица Стојшић

Нови Сад, 2021. године

КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА<sup>1</sup>

Врста рада:	Докторски уметнички пројекат
Име и презиме аутора:	Милица Стојшић
Ментор (титула, име, презиме, звање, институција)	Др Романа Бошковић Живановић, ванредни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду
Наслов рада:	Раслојавање перцепције: уметничко дело сценског дизајна
Језик публикације (писмо):	Српски (латиница)
Физички опис рада:	Унети број: Страница 226 Поглавља 10 Референци 168 Табела 0 Слика 109 Графикона 0 Прилога 0
Уметничка област:	Сценски дизајн
Ужа уметничка област:	Сценски дизајн
Кључне речи / предметна одредница:	политике перцепције, сценски дизајн, неуроестетика, вишемедијска просторна интервенција, субјективно време
Резиме на језику рада:	Предмет докторског уметничког пројекта је истраживање политика перцепције, односно начина на које специфичности људске перцепције и когниције уређују однос између субјекта и света, отварајући тако могућност за њихово преиспитивање у контексту уметности. Термин <i>раслојавање перцепције</i> усвојен је како би се означиле специфичне ситуације у контексту уметности – конструисана одступања од очекиваног, у којима почињемо да опажамо саме процесе перцепције и когниције, који тако постају основа уметничког поступка у домену сценског дизајна. Кроз анализу референтних уметничких дела истражен је феномен раслојавања перцепције у контексту уметности, са нагласком на сценски дизајн, како би се успоставила основа за сопствени уметнички рад. Посебна пажња посвећена је перцепцији времена, односно претпоставци да је субјективно време конструкт условљен специфичностима људске перцепције и когниције, и да, као такав, може бити преиспитан у домену уметности одређене феноменом раслојавања перцепције. Крајњи исход јесте уметничко дело сценског дизајна у форми вишемедијске просторне интервенције <i>3000ms</i> .

<sup>1</sup> Аутор докторског уметничког пројекта потписао је и приложио следеће Обрасце:

5бАУ – Изјава о ауторству;

5вАУ – Изјава о истоветности штампане и електронске верзије и о личним подацима;

5гАУ – Изјава о коришћењу.

Ове Изјаве се чувају на факултету у штампаном и електронском облику и не кориче се са тезом.

Датум прихватања теме од стране надлежног већа:	11. 07. 2019.
Датум одбране: (Попуњава одговарајућа служба)	
Чланови комисије: (титула, име, презиме, звање, институција)	Председник: др Радивоје Динуловић, редовни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду Члан: др ум. Татјана Дадић Динуловић, редовни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду Члан: др ум. Иван Правдић, редовни професор, Академија уметности, Универзитет у Новом Саду Члан: др ум. Добривоје Милијановић, ванредни професор, Факултет драмских уметности, Универзитет у Београду Члан, ментор: др ум. Романа Бошковић Живановић, ванредни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду
Напомена:	

KEY WORD DOCUMENTATION<sup>2</sup>

Document type:	Doctoral art project
Author:	Milica Stojšić
Supervisor (title, first name, last name, position, institution)	Romana Bošković Živanović, PhD in Arts, Associate Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad
Thesis title:	Perceptual stratification: Scene Design Artwork
Language of text (script):	Serbian language (latin)
Physical description:	Number of: Pages 226 Chapters 10 References 168 Tables 0 Illustration 109 Graphs 0 Appendices 0
Artistic field:	Scene design
Artistic subfield:	Scene design
Subject, Key words:	politics of perception, scene design, neuroaesthetics, multimedia spatial intervention, subjective time
Abstract in English language:	The subject of the doctoral art project is the research on the politics of perception, i.e. the ways in which the specificities of human perception and cognition regulate the relationship between the subject and the world, thus opening up the possibility for their examination in the context of art. The term perceptual stratification has been employed to denote specific situations in the context of art - constructed deviations from the expected, in which we begin to turn our attention to and perceive the very processes of perception and cognition, which thus become the basis of the artistic process in the field of scene design. Through the analysis of referential artworks, the phenomenon of perceptual stratification has been investigated in the context of art and particularly scene design, in order to establish a basis for one's own artistic practice. Special attention was paid to time perception, in order to re-examine subjective time as a construct conditioned by the specifics of human perception and cognition in the domain of art determined by the phenomenon of perceptual stratification. The end result is a scene design artwork in the form of a multimedia spatial intervention <i>3000ms</i> .
Accepted on Scientific Board on:	11. 07. 2019.

<sup>2</sup> The author of doctoral art project has signed the following Statements:

56AY – Statement on the authority,

5BAY – Statement that the printed and e-version of doctoral dissertation are identical and about personal data,

5rAY – Statement on copyright licenses.

The paper and e-versions of Statements are held at the faculty and are not included into the printed thesis.

Defended: (Filled by the faculty service)	
Thesis Defend Board: (title, first name, last name, position, institution)	President: Radivoje Dinulović, PhD, Full Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad Member: Tatjana Dadić Dinulović, Phd in Arts, Full Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad Member: Ivan Pravdić, PhD in Arts, Full Professor, Academy of Arts, University of Novi Sad Member: Dobrivoje Milijanović, PhD in Arts, Associate Professor, Faculty of Dramatic Arts, University of Belgrade Member, Mentor: Romana Bošković Živanović, PhD in Arts, Associate Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad
Note:	

## ZAHVALNICA

Pre svega, dugujem zahvalnost mentorki, profesorki Romani Bošković Živanović, koja je bila uz mene na svakom koraku i u svakom smislu tokom ovog kompleksnog procesa. Hvala joj što je odvojila vreme, energiju i volju da mi pomogne da mnoštvo tema i informacija, koje sam neprekidno otvarala, *izbrusim* i objedinim u celinu ovog rada. Zahvalnost joj dugujem i zato što mi je pomogla da shvatim da je dugotrajan proces teorijskog istraživanja za mene bio neka vrsta *terapije*, ali i da osvestim da moje bavljenje umetničkim radom može biti odgovor na isto pitanje.

Zahvaljujem profesoru Radivoju Dinuloviću i profesorki Tatjani Dadić Dinulović što su mi kroz predavanja, akademski, umetnički i pedagoški rad, ali i neformalne razgovore, otvorili scenski dizajn kao polje i način bavljenja temama koje me fasciniraju.

Veoma sam zahvalna i profesoru Dobrivoju Milijanoviću što me je naučio da mislim o zvuku, i načinima na koje on oblikuje umetničko delo, ali i naše postojanje uopšte.

Zahvalnost dugujem i profesoru Ivanu Pravdiću što mi je tokom doktorskih studija otvorio temu dramaturgije vremena.

Posebnu zahvalnost dugujem prof. dr Sunčici Zdravković, koja je nesebično uložila svoje vreme i trud u ovaj pokušaj da napravim most između nauke i umetnosti. Naučila me je šta to znači naučno istraživanje, ali i pomogla da razumem kako nauka može biti od koristi umetnosti, bez potrebe da je objasni, racionalizuje ili osvoji.

Hvala Aleksi Ramadanoviću, Draganu Milutinoviću i Teodori Đurković, jer su bili spremni da autorski učestvuju u ovom projektu, ne žaleći svoje vreme i energiju u želji da konačan ishod – umetničko delo scenskog dizajna *3000ms* bude što bolji.

Veliko hvala i Bojani Kukulj-Gez što je strpljivo korigovala ovaj tekst i učinila da bude bolji.

Ogromnu zahvalnost dugujem svojoj porodici, koja me je bezrezervno podržavala tokom rada na ovom projektu, iako nije uvek razumela zašto i čime se ja to bavim.

Hvala mom Bubišiću, što je učinio da saznam šta to znači biti *ovde i sada*.

Zahvaljujem se i svim svojim prijateljima, što su u raznim prilikama morali da slušaju kako *davim* o temi koja me je u tom trenutku obuzela u istraživanju za doktorski umetnički projekat. Hvala im, jer su njihove refleksije uticale na moje razmišljanje i tako oblikovale rad.

Hvala celoj Scen ekipi – jer su, svako ponaosob, na svoj način doprineli ovom radu. Kroz pedagoški rad, sopstveni primer, konsultacije ili neformalnu razmenu mišljenja u kafani, učinili su da ovaj rad dobije delić specijalne perspektive iz koje oni doživljavaju svet.

## Sadržaj

I UVOD.....	1
II ISTRAŽIVAČKO-METODOLOŠKI OKVIR .....	8
2.1. Predmet istraživanja .....	8
2.2. Ciljevi istraživanja.....	10
2.3. Polazne pretpostavke.....	13
2.4. Metodologija istraživanja.....	17
2.5. Pregled prethodnih istraživanja .....	19
III TEORIJSKO ISTRAŽIVANJE .....	21
3.1. Političnost percepcije .....	21
3.1.1. Evolutivno određena subjektivnost: Sopstvo kao biološki konstrukt.....	26
3.1.2. Društveno određena subjektivnost: Mapa i teritorija .....	33
3.1.3. Ideološki određena subjektivnost: Granične teritorije.....	39
3.2. Telesne dimenzije subjektivnosti .....	43
3.2.1. Subjektivni kvalitet iskustva.....	47
3.2.2. Telo u prostoru.....	55
3.2.3. Telo u vremenu .....	64
3.2.4. Navike tela.....	75
3.3. Strategije raslojavanja percepcije u kontekstu umetnosti .....	83
3.3.1. Raslojavanje percepcije kao umetnički koncept.....	85
3.3.2. Estetski režim percepcije .....	93
3.3.3. Fenomen raslojavanja percepcije u kontekstu scenskog dizajna.....	102
3.4. Zaključak teorijskog istraživanja .....	109
IV KRITIČKA ANALIZA REFERENTNIH UMETNIČKIH DELA .....	111
4.1. Primena strategija raslojavanja percepcije u ispitivanju telesnih dimenzija subjektivnosti .....	111
4.1.1. Subjektivni kvalitet iskustva / instalacija <i>Room for One Colour</i> , Olafur Eliason, 1997. ....	112
4.1.2. Telo u prostoru / serija instalacija <i>Zero Mass</i> , Erik Or, 1969. ....	115
4.1.3. Telo u vremenu / instalacija <i>PSAD Synthetic desert III</i> , Dag Viler, 2017. ....	118
4.1.4. Navike tela / dron kompozicija <i>L'Île Re-Sonante</i> , Elijan Radig, 2005.....	122
V UMETNIČKO ISTRAŽIVANJE.....	129
5.1. Poetički okvir umetničkog istraživanja .....	129
5.2. Stvaralački proces .....	132
5.2.1. Nemoguća sadašnjost .....	132
5.2.2. Slomljeno vreme.....	138

5.2.3. Život bez vremena .....	144
5.3. Performativna instalacija <i>3000ms</i> .....	150
5.3.1. Koncept rada <i>3000ms</i> .....	151
5.3.2. Kreativni postupak 1: Snimanje performansa zadržavanja daha.....	153
5.3.3. Kreativni postupak 2: Osmišljavanje dramaturgije u vizuelnoj slici.....	160
5.3.4. Kreativni postupak 3: Rad na video montaži.....	167
5.3.5. Kreativni postupak 4: Rad na dron kompoziciji.....	170
5.3.6. Kreativni postupak 5: Odnos prema prostoru.....	173
VI REALIZACIJA RADA <i>3000ms</i> .....	183
6.1. Realizacija rada <i>3000ms</i> .....	183
6.2. Fotodokumentacija sa izvođenja rada <i>3000ms</i> .....	189
6.3. Percepcija i recepcija publike.....	198
VII ZAKLJUČAK .....	208
VIII LITERATURA I IZVORI.....	212
IX SPISAK I IZVORI ILUSTRACIJA .....	223
X BIOGRAFIJA KANDIDATKINJE .....	226



## I UVOD

*Ne umem da gledam u nebo. Mislim – dižem glavu, gledam, ali ne vidim. Ne dopuštam sebi da vidim. Oblak, koji se od ušatog zeca pretvara u kornet sladoleda, i topi, da bi ponovo nestao u plavetnilu. Isprekidani pogledi nisu vreme koje protiče.*

Ako nisu, gde se onda nalazi *vreme*? Da li je ono nuspojava našeg svesnog iskustva, način na koji informacije iz sveta koji nas okružuje uređujemo u stvarnost koju živimo? Pripada li vreme više tkanju objektivne realnosti ili predstavlja evolutivnu prilagođenost, uz pomoć koje naš perceptivno-kognitivni sistem gradi dovoljno tačnu predstavu okruženja, koja nam pomaže da u njemu uspešno preživimo? Da li vreme zadaje strukturu našem svesnom iskustvu, ili naša svest pruža temporalnu osnovu za izgradnju stvarnosti koju živimo? Ako je sve u pokretu, kako to da imamo snažan, nedvosmislen osećaj fiksne unutrašnje suštine – onoga što nas čini nama, i na osnovu čega razlikujemo sebe od sveta? Da li je sopstvo samo evolutivno korisna iluzija, imaginarna tačka stvarnog uticaja, koja kroz privid nepromenljivosti orijentiše svet u neprekidnom pokretu, dajući mu smisao i čineći ga *našim*? Kroz uodnošavanje sa svetom formiramo sećanja – uvezana u vremenskom sledu celovite životne priče, ona postaju osnova našeg identiteta, koja nam u svetu neprekidne promene omogućava iskustvo konstantnog i koherentnog sopstva. Može li biti da je vreme, kao neka vrsta *priče koju pričamo sami sebi*, osnova ličnog identiteta?

Kada je u XVI veku predložio heliocentrični model univerzuma, u čijem središtu više nije bila Zemlja, renesansni matematičar i astronom Nikola Kopernik (*Nicolaus Copernicus*) naišao je na veliki otpor, jer je bilo toliko teško ne verovati sopstvenim očima. Bilo je potrebno više od jednog veka da bi heliocentrični model, podržan otkrićima Galileja (*Galileo Galilei*) i Keplera (*Johannes Kepler*), bio konačno prihvaćen u naučnim krugovima i javnosti. Barokni izum sočiva u XVII veku omogućio je prevazilaženje granica saznanja uslovljenih ljudskom percepcijom – odjednom, ljudi su bili u stanju da vide prostor koji nije direktno dostupan njihovom čulu vida, bilo da je u pitanju svet mikroskopski malog, ili nevidljivo dalekog i velikog, poput Saturnovih prstenova. Vera u čula, kao meru saznatljivosti sveta, bila je urušena, ali i dalje nismo mogli da pobeegnemo od realnosti sopstvenog svesnog iskustva, kao jedinog sveta koji nam je dostupan.

Jako nam je teško da zamislimo da su stvari drugačije od onoga kako ih doživljavamo unutar svesnog iskustva, procesa koji oblikuju naša percepcija i kognicija. Intuitivno prihvatamo

dualizam duha i tela, pretpostavljamo sebe kao autonomne subjekte slobodne volje, koji imaju mogućnost objektivnog saznanja kroz direktan pristup svetu, jer nikada ne možemo napustiti subjektivnost svesnog iskustva, i sve načine na koje ono oblikuje naša očekivanja i odnos koji uspostavljamo sa svetom. U pokušaju da objasnimo svet oko sebe, ne možemo pobeći od intuicija na koje nas upućuje karakter svesnog iskustva: klasična predstava apsolutnog, uniformnog i matematički odredljivog prostora i vremena svoj uzrok ima upravo u specifičnostima svesnog iskustva. Kategorički karakter naše percepcije čini da svet tumačimo kao apsolutni prostor konačnih objekata, koji se lako grupišu i prepoznaju, što nam pomaže da brzo odreagujemo na promene u okruženju. Vreme se za nas nedvosmisleno kreće u jednom smeru jer smo evoluirali da određenu meru promene tumačimo kao tok vremena. Napredak u domenu fizike možda je pokazao da je klasični model prostora i vremena nedovoljan da opiše fizičku realnost, koja postaje relativna i zavisna od posmatrača, ali nam je, na nivou svakodnevne iskustvene stvarnosti, i dalje teško da zamislimo prostor i vreme drugačije od apsolutnih i uniformnih. Uprkos tome što shvatamo da fizičku realnost ne možemo doživeti objektivno, teško nam je da prihvatimo da se ona možda fundamentalno razlikuje od našeg subjektivnog iskustva, kao i da prostor i vreme, kao koncepti, više pripadaju strukturi naše percepcije i kognicije nego objektivnoj stvarnosti.

Uprkos značajnom napretku, nauka i dalje ne uspeva da u potpunosti objasni fenomen svesti – da li je moguće da su naše emocije, sećanja ili doživljaj plave boje samo obrazac aktivacije neurona koji formira *korisničku iluziju*<sup>3</sup>, oblikovanu dugim procesom biološke i kulturne evolucije? Teško nam je da se uopšte zamislimo u kontinuumu evolucije: sebe vidimo kao jedinstvene, racionalnošću upravljane organizme, koje od ostatka životinjskog sveta razlikuje posedovanje slobodne volje i svesnog iskustva, jer na stvari gledamo iz evolutivne pozicije moći, oblikovane upravo tim svesnim iskustvom. Uprkos brojnim perceptivnim i kognitivnim pristrasnostima<sup>4</sup>, koje su nam danas poznate u domenu psihologije, i dalje nam je teško da u svakodnevnom životu napustimo privid objektivnosti koji nam pruža svesno iskustvo. Pojava svesti zaista predstavlja veliki korak u evolutivnom smislu – kroz specifični format svesnog

---

<sup>3</sup> Izraz korisnička iluzija (eng. *user-illusion*) prvi put je upotrebljen za označavanje interfejsa koji posreduje u komunikaciji između korisnika i računara – umesto nerazumljivog računarskog koda, korisnik vidi slike ili čita tekst. U kontekstu filozofije svesti ovaj izraz koristi se kako bi ukazao na metaforu svesnog iskustva kao korisničkog interfejsa.

<sup>4</sup> Kognitivna pristrasnost (eng. *cognitive bias*) definiše se kao sistematski primećen obrazac odstupanja od principa racionalnosti u donošenju odluka i sudova. Pod uticajem kognitivnih pristrasnosti individua formira subjektivnu verziju socijalne stvarnosti, koja može dovesti do perceptivne distorzije, nepouzdanog prosuđivanja, nelogičnog zaključivanja, uopšteno – onoga što označavamo kao iracionalno.

iskustva iz prvog lica dobijamo veliku količinu objedinjenih i integriranih podataka o svetu koji nas okružuje, našem mestu u njemu i potencijalima za interakciju, formirajući tako jedinstvenu platformu za percepciju i akciju, koja omogućava veliku fleksibilnost delovanja. Sadržaj svesnog iskustva podrazumeva konstrukciju sveta u vidu *iskustvene stvarnosti* (eng. *phenomenal reality, experiential reality*), odnosno jedinstvene prostorno-vremenske situacije koja nam se ukazuje iz perspektive prvog lica. Poput filmskog kadra, koji nas uvek primorava da zauzmemo određenu tačku gledišta, i jedinstvena prostorno-vremenska reprezentacija sveta kojoj pristupamo kroz svesno iskustvo uvek je orijentisana perspektivom prvog lica, koja oblikuje sve što doživljavamo, dajući našim iskustvima subjektivni kvalitet.

Na osnovu prethodnog iskustva uodnošavanja sa svetom i limitiranih informacija koje stižu od čulnih organa u stanju smo da izgradimo dinamični model sveta, i sebe u njegovom centru. Svako od nas formira poseban svet iskustvene stvarnosti, relativan u odnosu na svetove koje formiraju drugi, jer nas, kao pojedince, razlikuje vrsta i sled ovih iskustava – apstrahovana i uvezana u koherentan životni narativ, ova iskustva iz prošlosti postaju osnova ličnog identiteta, oblikujući tako sve što doživljavamo, ali i ono što očekujemo da doživimo. Svako od nas određen je ovako formiranom *mapom perceptivne istorije*<sup>5</sup>, koju, kroz telesne procese percepcije i kognicije, formiramo na osnovu prethodnih interakcija sa okruženjem. Senzorne informacije iz sveta koji nas okružuje nemaju smisla bez značenja, koje im naš mozak dodeljuje na osnovu prethodnog iskustva, i u odnosu na njega formiranih pretpostavki. Oslanjajući se na iskustva iz prošlosti, u stanju smo da projektujemo potencijalne ishode u budućnosti i tako adekvatno odreagujemo na izazove u sadašnjosti. Mapa perceptivne istorije definiše načine na koje možemo izgraditi svet u formi iskustvene stvarnosti, i sebe u njegovom centru: „Naša apstraktna slika sveta dalje oblikuje naše emocije, komunikaciju, učenje i sve one funkcije koje nisu specifično ljudske, čineći i te funkcije posebnim i prepoznatljivo ljudskim.“<sup>6</sup> Bez prethodnog iskustva zapisanog u formi sećanja ne možemo prepoznati objekte, niti odreagovati na promene u okruženju. Drugim rečima, bez mape perceptivne istorije gubimo sposobnost da orijentišemo sopstvena iskustva i izgradimo svet, i sebe kao subjekte unutar njega. Ne možemo izbeći mapu sopstvene perceptivne istorije i sagledati svet objektivnim, nematerijalnim očima, niti biti izvan njega – upravo je ovako

---

<sup>5</sup> Neuronaučnik Bo Loto (*Beau Lotto*) koristi metaforu mape kako bi istakao činjenicu da je naša percepcija evoluirala tako da nam, na osnovu istorije prethodnog iskustva upisane u prostoru i vremenu, daje najkorisnije pretpostavke o tome kako da preživimo. Beau Lotto, *Deviate: The Science of Seeing Differently*, (London: Weidenfeld & Nicholson, 2017), 7, 108.

<sup>6</sup> Sunčica Zdravković, *Percepcija*, (Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Zrenjanin, 2011), 21.

zapisana lična istorija preduslov uodnošavanja sa svetom, koje je, iz tih razloga, imanentno politično.

Preduslov za izgradnju sveta u formi iskustvene stvarnosti je postojanje njegovog centra – kotve subjektivnosti, bez koje nema perspektive prvog lica koja orijentiše sve što doživljavamo. Uprkos tome što nam iskustvena stvarnost pruža veoma redukovane informacije o fizičkoj stvarnosti, one su uvek orijentisane u odnosu na nas i ono što je nama važno. Tek kada mentalna predstava sveta formirana kroz procese percepcije i kognicije postane *samo naša*, orijentisana perspektivom prvog lica, možemo svetu dati značenje i izgraditi sebe u njegovom centru. Ispostavlja se da je sopstvo<sup>7</sup> nije ništa drugo do evolutivno korisna iluzija, kotva subjektivnosti koja nam pomaže da mentalne reprezentacije nastale u procesima percepcije i kognicije orijentišemo u odnosu na sebe, omogućavajući nam tako efikasno uodnošavanje sa svetom. Sopstvo nije fiksna, unutrašnja suština za kojom ima smisla tragati, već neprekidni proces uspostavljanja sebe, kao subjekata, u odnosu na svet. S druge strane, upravo je *proces sopstva* preduslov izgradnje sveta u formi iskustvene stvarnosti – bez subjektivnosti perspektive prvog lica koja orijentiše sve što doživljavamo, ne može biti ni svesnog iskustva.

Naizgled paradoksalno, sopstvo nikada ne doživljavamo kao proces, pošto nam upravo privid sopstvene konstantnosti u prostoru i vremenu omogućava formiranje perspektive prvog lica, i u odnosu na nju subjektivno izgrađenog sveta. Svest o sopstvenom kontinuitetu u vremenu daje nam mogućnost da akumuliramo iskustva upisujući ih u mapu perceptivne istorije, koja definiše smisao koji dajemo svetu i predstavlja osnovu ličnog identiteta, kao (prividno) nepromenljive suštine u svetu neprekidne promene. Iako je perspektiva prvog lica i konstantnost svesti o sebi tokom vremena nesumnjivo evolutivno korisna, nuspojava ovako oblikovane iskustvene stvarnosti je da sebe, na nivou svakodnevnog iskustva, doživljavamo kao jedinke sa datom, stabilnom i fiksnom suštinom, koja je nezavisna od spoljašnjeg sveta, i može se uodnošavati s njim iz apolitične, nematerijalne pozicije. Šansu da osvestimo političnu dimenziju sopstvene subjektivnosti dobijamo tek kada shvatimo da je ono što

---

<sup>7</sup> Iako se u literaturi za označavanje samoreferentne dimenzije ljudskog iskustva zamenski mogu koristiti termini *ego*, *sopstvo*, *jastvo* i *self*, u ovom radu će prednost imati pojam *sopstva*, preuzet iz domena filozofije, a zbog širokog obuhvata koji pruža u interpretaciji. Pojam ili svest o sebi (u psihologiji se koriste i izrazi *samosvest*, *čovekovo ja*, *self-koncept*, *ego-funkcije*) predstavlja „subjektivno doživljenu ukupnu svest o sebi jedne osobe, proces koji omogućuje integraciju opažanja, osećanja i misli o vlastitoj ličnosti.“ Ona podrazumeva svest o sebi u celini, uključujući telo, opažanje, misli, osećaj identiteta i toga kako nas drugi vide, uverenja individue o samoj sebi – šta je to ja, i koje osobine ima. Dejvid Kreč i Ričard Krečfild, *Elementi psihologije*, (Beograd: Naučna knjiga, 1985), 22.

zovemo sopstvo konstrukt, koji se neprekidno proizvodi u plesu biološko-evolutivnih i sociokulturalnih pritisaka.

Dug proces biološke i sociokulturalne evolucije oblikovao nas je kao subjekte, koji se od trenutka do trenutka uspostavljaju u odnosu na svet, sve vreme oslanjajući se na mentalnu reprezentaciju tog sveta, dok su istovremeno nesvesni njenog postojanja. Imamo utisak da je naše iskustvo sveta neposredno, a zapravo je reč o veoma redukovanom, iako evolutivno visokokorisnom modelu, koji nikada ne prepoznamo kao model usled transparentnosti svesnog iskustva<sup>8</sup>. Evolucija se pobrinula da mentalnu predstavu sveta izgrađenu u formi iskustvene stvarnosti nikada ne registrujemo kao reprezentaciju, jer nas privid direktnog kontakta s realnošću primorava da opasnosti koje vrebaju u njoj shvatimo dovoljno ozbiljno, i na njih brzo i adekvatno odreagujemo. Svet koji gradimo kroz svesno iskustvo inherentno je političan, sakrivajući kroz transparentnost biološke mehanizme svog formiranja. Iako većinu vremena provodimo kao naivni realisti<sup>9</sup>, implicitno prihvatajući da je naš kontakt sa svetom direktan, *medij je uvek poruka*<sup>10</sup>, te tako ni konstrukcija sveta u formi iskustvene stvarnosti nikada ne može biti apolitična. Priroda našeg svesnog iskustva daje nam iluziju objektivnog saznanja i direktnog uodnošavanja sa svetom iz apolitične, nematerijalne pozicije, otvarajući tako prostor manipulacije koji sistem neprekidno koristi.

Kroz transparentnost svesnog iskustva biološki smo predisponirani da o sebi mislimo kao o racionalnim agentima slobodne volje, čiju suštinu čini nematerijalni duh smešten unutar materijalnog tela. Rascep između duha i tela koji se tako javlja postaje dvostruko oruđe manipulacije u službi sistema – večito zabavljeni uzaludnom *find your true self* potragom za

---

<sup>8</sup> Za filozofa Tomasa Mecergera (*Thomas Metzinger*), reprezentacija sveta je transparentna ukoliko sistem ne može da je prepozna kao reprezentaciju. Svesno iskustvo evoluiralo je da bude transparentno ne samo zbog brzine procesuiranja informacija unutar mentalnih procesa koji ga formiraju, već i zbog dodatne energije koju bi organizam morao da utroši ukoliko bi naš mozak imao ove kapacitete. Za naše pretke, važna je bila jedino svest o predatoru koji se približava sa leva, a ne i svest o tome da je ono što čini tu svest zapravo reprezentacija te krvoločne životinje u odnosu na orijentaciju određenu reprezentacijom njihovog tela. Ova svest o reprezentacijama, odnosno metareprezentacije, zahtevale bi proširenje kognitivnih kapaciteta, a samim time i dodatni energetske utrošak, što, u odnosu na dobit, nije bilo evolutivno isplativo. Drugim rečima, nemamo potrebu da sopstvenu reprezentaciju sveta prepoznamo kao takvu, jer nam iluzija direktnog kontakta sa realnošću, manifestovana kroz svesno iskustvo, omogućava da svet vidimo dovoljno tačno da u njemu preživimo. Thomas Metzinger, *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self*, (New York: Basic Books, 2009), 41-43.

<sup>9</sup> Naivni realizam je filozofska pozicija koja podrazumeva pretpostavku da nam čula pružaju direktnu svest o objektima kakvi oni zaista jesu. Ova teorija podrazumeva postojanje materijalnog sveta uslovljenog zakonima fizike, koji postoji nezavisno od našeg opažanja. U polju socijalne psihologije termin se koristi kako bi označio iluziju da svet oko sebe vidimo objektivno, kao i da svi koji ne dele to viđenje moraju biti iracionalni, neinformisani ili pristrasni.

<sup>10</sup> Marshall McLuhan, *Razumijevanje medija*, (Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2008), 13-14.

nematerijalnom, fiksnom unutrašnjom suštinom, kao ličnim identitetom koji treba izraziti uprkos pritiscima društva, ne primećujemo da je ono što zovemo sopstvo, i njegova projekcija na društvenom planu u vidu subjekta, u stvari dinamičan proces, snažno oblikovan dominantnim strukturama moći unutar istog tog sistema. Zaneseni *mitom o duši*, na materijalnost tela gledamo kao na prepreku u ostvarivanju našeg punog potencijala – u pokušaju da se kontroliše i da se prevaziđu njegova ograničenja, savremeno telo je neprekidno posmatrano, kvantifikovano i komodifikovano. Umesto spoljnih stega kontrole, internalizovali smo prinudu, koju tumačimo kao slobodu i pravo da realizujemo sopstvene potencijale, navodno sputane ograničenjima materijalnog tela. U savremenom svetu samoeksploatacije istovremeno smo i robovi, i njihovi robovlasnici. Konstantno samoposmatrana i samokontrolisana, naša tela postaju *strana tela*, čije granice u prostoru i vremenu treba prevazići. U svetu poznog kapitalizma vreme je najvredniji resurs, dok je telo samo instrument produktivnosti, kojim treba ovladati kako bismo ograničeno trajanje na ovom svetu što bolje iskoristili. Pritisnuti strukturom vremena koju diktira sat ili kalendar, neprekidno se izmeštamo u sećanja na prošlost ili anksioznost zbog neizvesne budućnosti, gubeći u procesu šansu da *budemo u sadašnjosti*. Ukoliko osvestimo da prostor i vreme više pripadaju iskustvenoj nego fizičkoj stvarnosti, možda dobijemo šansu da skinemo stege koje nam nameće vreme sata. Možemo li *vraćanjem vremena u telo* ponovo osvojiti bivanje u sadašnjosti?

Možda svesno iskustvo predstavlja poslednju veliku misteriju nauke, čije će nam se naučno objašnjenje, kada dođemo do njega, činiti nesumnjivo i logično kao heliocentrično uređen univerzum danas, ali do tada ne možemo umaći intuicijama jedine nama dostupne realnosti – iskustvene stvarnosti. Možda nam fale matematički modeli kojima možemo objasniti mehanizme formiranja svesnog iskustva, ali nam je zato, na nivou svakodnevnog postojanja, jasno šta znači biti svesno biće koje svet doživljava i s njim se uodnošava iz perspektive prvog lica. Možda nam fali jezik kojim bismo dovoljno tačno opisali neizrecivi, subjektivni kvalitet, koji našem iskustvu dodaje perspektiva prvog lica, ali zato nepogrešivo znamo kako je to uživati u ukusu trešanja, plavetnilu prolećnog neba ili tugovati zbog gubitka drage osobe. Možemo reći da svesno iskustvo, oblikovano percepcijom, kognicijom i drugim mentalnim procesima, predstavlja neku vrstu interfejsa – *prozora u svet*, koji nam pruža evolutivno korisnu reprezentaciju tog sveta. Poput prozora, čijeg prisustva postajemo svesni tek kada se na njemu pojavi pukotina ili zaprlja, mehanizme koji oblikuju svesno iskustvo primećujemo tek kada nešto naruši njegov kontinuitet ili koherentnost. Da li to znači da

situacije u kojima svesno iskustvo izlazi iz okvira navike mogu, makar na trenutak, učiniti vidljivim politike percepcije koje ga oblikuju? Da li ova *iskakanja iz očekivanog* u kontekstu umetnosti mogu učiniti da osvestimo imanentnu političnost procesa percepcije i kognicije i u drugim sferama života?

## II ISTRAŽIVAČKO-METODOLOŠKI OKVIR

### 2.1. Predmet istraživanja

Predmet doktorskog umetničkog projekta *Raslojavanje percepcije: umetničko delo scenskog dizajna* jeste istraživanje *politika percepcije*, odnosno načina na koje specifičnosti ljudske percepcije i kognicije uređuju odnos između subjekta i sveta, otvarajući tako mogućnost za njihovo preispitivanje u kontekstu umetnosti. Izraz percepcija u radu neće biti korišćen samo u značenju vezanom za usku naučnu definiciju u oblasti psihologije, već i da označi proces, koji, uz kogniciju, omogućava subjektu da se uspostavi u odnosu na svet u kojem obitava. Kovanica *politike percepcije* upotrebljena je kako bi se naglasila dimenzija političnosti ovako uspostavljenog subjekta.

Okosnicu teorijskog istraživanja predstavlja pitanje odnosa telesnosti i subjektivnosti, to jest načina na koji jedinstvena mapa perceptivne istorije, definisana telesnim procesima percepcije i kognicije, određuje naše bivanje u svetu. Percepcija predstavlja visokoautomatizovan proces, koji u sprezi s kognicijom daje značenje svetu, određujući tako naše akcije, a na osnovu iskustava iz prošlosti i pretpostavki o budućnosti koje iz njih proizilaze. Ako su naše percepcije i akcije u sadašnjosti unapred određene mapom sopstvene perceptivne istorije, nameće se pitanje kako i da li je uopšte moguće izmeniti ih u budućnosti. Neuronaučnik Bo Loto (*Beau Lotto*) uvodi pretpostavku da se šansa da izmenimo svoje stavove i ponašanje krije u introspekciji, odnosno opažanju procesa sopstvene percepcije i kognicije, i svih pristrasnosti koje oni sa sobom nose.<sup>11</sup> Momenti začudnosti, neočekivane ili ambivalentne situacije čine da naše opažanje postane oštrije, a pažnja usmerena na same procese percepcije i kognicije – osveščivanjem njihovih pristrasnosti u sadašnjosti, dobijamo šansu da izmenimo njima uslovljene reakcije u budućnosti.

Termin *raslojavanje percepcije* usvojen je kako bi se označile specifične situacije u kontekstu umetnosti – konstruisana odstupanja od očekivanog, u kojima počinjemo da opažamo same procese percepcije i kognicije, naš *behind-the-scenes* pogled na konstrukciju svesnog iskustva, koje tako gubi deo svoje transparentnosti. Značajna je pretpostavka da se prolaskom kroz ove metaprocese u kontekstu umetničkog rada otvara mogućnost za osveščivanje neizbežne političnosti procesa percepcije i kognicije i u ostalim segmentima života. Iako doživljaj bilo kojeg umetničkog dela, pa i svesno iskustvo uopšte, podrazumeva neprekidno

---

<sup>11</sup> Beau Lotto, *Deviate: The Science of Seeing Differently*, (London: Weidenfeld & Nicholson, 2017), 183-192.



odvijanje procesa percepcije i kognicije, oni će u ovom radu biti korišćeni kao osnova umetničkog postupka.

Posebna pažnja biće posvećena percepciji vremena, odnosno pretpostavci da je vreme konstrukt uslovljen specifičnostima ljudske percepcije i kognicije, rezultat tendencije našeg perceptivno-kognitivnog sistema da odgovarajuću meru promene tumači kao tok vremena. Iako, u tom smislu, možemo reći da vreme *ne postoji izvan nas*, ono je ključno za subjektivnost, jer lični identitet predstavlja skup sećanja složenih u koherentnu životnu priču, upisanu u vremenu. Imamo sposobnost da formiramo sećanja i mentalno putujemo kroz vreme zato što nam simuliranje situacija pre nego što se one dese omogućava da na njih prikladnije odreagujemo i, u krajnjoj liniji, poboljšava sposobnost preživljavanja. Druga strana ovog mentalnog putovanja kroz vreme je žal zbog grešaka iz prošlosti i anksioznost zbog budućnosti, koji, iako evolutivno značajni, čine da budemo izmešteni iz sadašnjeg vremena, što posledično dovodi i do izmeštenosti iz prostora.

Pokušavajući da kroz iluziju kontrole osvojimo prostore budućnosti, gubimo sadašnjost. Mentalno putovanje kroz vreme, odnosno sposobnost razmišljanja o dugoročnim posledicama svojih akcija, jedna je od stvari koje izdvajaju ljudsku vrstu i donose joj evolutivnu prednost – da li nas ona istovremeno čini i *prokletom životinjom*? Zašto smo toliki robovi vremena ako ono ne postoji nigde, osim u nama? Ima li smisla bežati od vremena, ako je temporalna dimenzija našeg postojanja u vidu koherentnog životnog narativa, upisanog kroz autobiografska sećanja, upravo kotva subjektivnosti koja orijentiše sva naša iskustva i daje svetu smisao?

Pritisnuti ograničenim trajanjem na ovom svetu, pokušavamo da u jedan životni vek smestimo što više iskustava. U težnji da prevaziđemo granice sopstvenih tela u vremenu, pokušavamo da kvalitet iskustva nadomestimo kvantitetom – savladani količinom događaja, koja prevazilazi temporalnu rezoluciju naše percepcije, ne uspevamo da izgradimo odnos s njima, i upišemo ih kao sećanja unutar sopstvene životne priče. Kriza vremena, koje više nema sposobnost da kroz trajanje, ritam, smenjivanje životnih poglavlja s početkom i krajem, uobliči naša iskustva u koherentan životni narativ, tako postaje kriza identiteta. Gubeći sadašnji trenutak, gubimo i priliku za građenje istinskih veza s drugima kroz zajednički doživljenu sadašnjost. *Biti u sadašnjosti* postaje nepotrebnii višak – u pokušaju da maksimalno iskoristimo svaki trenutak dana, neprekidno žrtvujemo sadašnjost u želji da uspostavimo kontrolu nad neizvesnom budućnošću. Imperativ savremenog društva je nikada

ne stati, ne napraviti pauzu, ne podići glavu, ili eventualno preispitati sistem u kojem živimo. U društvu beskrajnog rada i sveopšte optimizacije, *iskustvo dosade*, umesto teritorije slobodne misli i kreativnosti, postaje nešto čega se treba stideti. Oslanjajući se na jedinstveno ljudsku sposobnost mentalnog putovanja kroz vreme, sistem nas temporalno disciplinuje – anksioznost zbog neizvesne budućnosti nam neprekidno *krade* sadašnjost, čineći nas apolitičnim subjektima. Biti *sada* i *ovde*, umesto izmešten u sećanja na prošlost ili anticipaciju imaginarne budućnosti, tako postaje ultimativno političan čin. Sadašnji trenutak možda predstavlja konstrukt oslonjen na specifičnosti naše percepcije i kognicije, ali je ključan je za subjektivnost, i njenu političnu dimenziju.

Umetničko istraživanje motivisano je sopstvenom sklonošću da se izmeštam iz sadašnjosti. Sam naslov umetničkog rada *3000ms* odnosi se na meru sadašnjeg trenutka, odnosno filozofski koncept *prividne sadašnjosti* (eng. *specious present*), ali i neurofiziološku definiciju *doživljenog momenta*. Sa stanovišta neuronauke, mentalni konstrukt sadašnjosti obuhvata period od oko tri sekunde, u kojem je moguće integrisati sadržaje iz kratkoročne memorije u smislene celine. Prozorom od 3000 milisekundi određene su značenjske celine u govoru, fraze u muzici, ali i ljudske aktivnosti poput zagrljaja ili rukovanja. Iako je ljudski mozak sposoban da deluje i donosi odluke u milisekundi, ne bismo uspeli da formiramo koncept vremena i njegovog protoka kada ove momente, definisane delićima sekunde, ne bismo uspeli da smestimo u širi prostorni i vremenski kontekst. Period od 3000ms iskorišćen je kao poetički okvir ličnog istraživanja, koje *nemoguću sadašnjost* pretvara u svoje ishodište.

## 2.2. Ciljevi istraživanja

Svako od nas zauzima subjektivnu poziciju određenu mapom sopstvene perceptivne istorije, upisane u prostoru i vremenu, koja određuje naš identitet, očekivanja, navike, predrasude, i čini da većinu vremena doživljavamo svet kakav očekujemo da doživimo. Postavlja se pitanje da li je kroz destabilizaciju perceptivno-kognitivnih procesa moguće osvestiti njihove brojne pristrasnosti, odnosno načine na koje one mogu uticati na naše saznanje i bivanje u svetu. U tom smislu, primarni zadatak teorijskog istraživanja je ispitivanje pretpostavke da dekonstrukcija svesnog iskustva u procesu raslojavanja percepcije može predstavljati osnovu za uspostavljanje politične dimenzije savremenog subjekta. Određene specifičnosti procesa percepcije i kognicije analizirane su i identifikovane kao telesne dimenzije subjektivnosti, odnosno telom određeni procesi, koji definišu način na koji se uspostavljamo kao subjekti u odnosu na svet. *Subjektivni kvalitet iskustva, Telo u prostoru, Telo u vremenu* i *Navike tela* su

naslovi poglavlja kroz koja je istraživana telom određena subjektivnost, da bi, potom, ovako definisane telesne dimenzije subjektivnosti bile analizirane i kroz studije slučaja referentnih umetničkih dela.

Teorijsko istraživanje za cilj ima i uspostavljanje *estetskog režima percepcije* – pitanja koja se nameću je šta jedan doživljaj čini umetničkim i kakvo je to umetničko delo dominantno određeno estetskim režimom naše percepcije, umesto tehnologijom medija u kojem je stvoreno. Iako u procesu recepcije svakog umetničkog dela percepcija igra značajnu ulogu, za ovo istraživanje biće značajan naglasak na percepciji i kogniciji kao procesima koji vrše konačnu selekciju informacija i konstruišu celinu. Umetnost određena fenomenom raslojavanja percepcije podrazumeva umetničko delo koje se uspostavlja u susretu otelovljene percepcije posetioca i materijalnosti rada; recipijenti ovako postaju *učesnici*<sup>12</sup>, a njihov subjektivni doživljaj umetnički medij. Važan cilj teorijskog istraživanja predstavlja ispitivanje pretpostavke da umetnost oslonjena na fenomen raslojavanja percepcije može biti označena kao umetnička praksa scenskog dizajna, a na osnovu činjenice da percepcija i kognicija uređuju naš doživljaj sveta u iskustvenu stvarnost na fundamentalno scenski način. Ako posmatramo prostor i vreme pre svega kao čulne dimenzije našeg svesnog iskustva, određene telesnim procesima percepcije i kognicije, onda polje scenskog dizajna, koje se bavi konstrukcijom događaja, odnosno prostor-vremena, kao svoje osnovne jedinice, mora biti oslonjeno na estetski režim percepcije i pripadati liniji umetnosti određenoj fenomenom raslojavanja percepcije. Referentna umetnička dela uključena u studije slučaja trebalo bi da formiraju platformu za tumačenje i vrednovanje primene fenomena raslojavanja percepcije u kontekstu umetničkih praksi scenskog dizajna, kako bi se uspostavila osnova za sopstveni umetnički rad.

Umetničko istraživanje, fokusirano na ličnu temu izmeštenosti iz sadašnjeg trenutka, podrazumeva tumačenje vremena kao fenomena dominantno uslovljenog specifičnostima ljudske percepcije i kognicije. Namera umetničkog istraživanja je da ispita subjektivno vreme kao perceptivno-kognitivni konstrukt, ali i osnovu organizacije našeg doživljaja sveta i uspostavljanja sebe, kao subjekata unutar njega. Strukturu umetničkog istraživanja čine tri video rada: *IM-PERFEKAT /nemoguće sadašnje vreme, in-somnis /zapisi o slomljenom*

---

<sup>12</sup> Izraz učesnik (eng. *participant*) ili posetilac-učesnik izabran je da opiše recipijenta ovakvog umetničkog dela, kako bi se istakao aktivni angažman u njegovom konstituisanju. S obzirom na to da sam diskurs umetnosti koja koristi strategije raslojavanja percepcije nije vezan za određene medije, odrednice poput gledalac, posetilac ili posmatrač biće zamenjene pojmom učesnik, posetilac-učesnik ili subjekat.

*vremenu* i *Vreme za ništa*, kroz koje ispitujem različite aspekte sopstvenog, problematičnog odnosa prema vremenu. Svaki od radova polazi od ličnog narativa, na osnovu kojeg se i za recipijenta rada konstruiše situacija u kojoj može temporalnost osvestiti kao subjektivni fenomen, određen telesnim procesima percepcije i kognicije. U video radu *IM-PERFEKAT /nemoguće sadašnje vreme* predmet istraživanja predstavlja *nemoguća sadašnjost*, kao stalno izmičuća linija doživljenog momenta, koji se ispituje kao krhki konstrukt naše percepcije i kognicije. Nesanica izazvana anksioznošću usled pokušaja da se prevaziđu granice sopstvenog tela u vremenu predstavlja polazišnu tačku za umetničko istraživanje realizovano u video radu *in-somnis /zapisi o slomljenom vremenu*. Glavni motiv umetničkog istraživanja u video radu *Vreme za ništa* predstavlja *iskustvo dosade*, koje bi recipijentu rada trebalo da omogući meditativno iskustvo usmerenosti na sebe, i tako pruži šansu za otkrivanje sopstvenog tela kao osnove temporalnosti.

Konačan ishod projekta predstavlja umetničko delo scenskog dizajna pod nazivom *3000ms*, realizovano u formi situacije, odnosno prostorno-vremenske intervencije koja postaje potpuna tek kada posetioci uđu u interakciju s njom. Višemedijska prostorna intervencija *3000ms* se u tematskom, poetičkom, ali i pojavnim smislu nadovezuje na trilogiju video radova *IM-PERFEKAT /nemoguće sadašnje vreme*, *in-somnis /zapisi o slomljenom vremenu* i *Vreme za ništa*. Sva četiri rada ispituju telesnost kao osnovu našeg iskustva vremena i telom definisanu temporalnost koriste kao svoj osnovni gradivni materijal. Motiv udisaja i izdisaja, koji je mera (nemogućeg) sadašnjeg trenutka u radu *IM-PERFEKAT /nemoguće sadašnje vreme*, predstavlja važnu temu i za rad *3000ms*. Kriza vremena, istražena kao kriza identiteta u radu *in-somnis /zapisi o slomljenom vremenu*, tematsko je polazište i za rad *3000ms*. Iskustvo dosade, kao i odnos tela i vode, istražen i uspostavljen u video radu *Vreme za ništa*, važan je segment rada *3000ms*.

Stvaralački cilj rada *3000ms* je da kroz destabilizaciju doživljaja, korišćenjem strategija raslojavanja percepcije, posetioca uvede u stanje u kojem, kroz proces introspekcije, njegova pažnja postaje usmerena na same procese percepcije i kognicije, i njima uslovljene konstrukcije subjektivnog vremena. U radu su primenjene dve strategije raslojavanja percepcije: psihološki fenomen slepila za promene i gancfeld efekat (eng. *ganzfeld effect*), koji podrazumevaju da posmatrač, usled nedostatka registrovane promene u spoljašnjoj

sredini, sam počinje da *proizvodi* vreme<sup>13</sup>, postajući tako aktivan činilac u izgradnji umetničkog dela. Oslobođajući vreme stega fizičke realnosti, posetilac-učesnik dobija šansu da osvesti temporalnost kao subjektivni fenomen, umesto da bude njome pritisnut kao apsolutnom, objektivnom činjenicom.

### 2.3. Polazne pretpostavke

Procesi percepcije i kognicije oblikuju svesno iskustvo, koje je uvek orijentisano perspektivom prvog lica i transparentno. Iako iskustvena stvarnost predstavlja subjektivno orijentisan konstrukt unutar kojeg se, od trenutka do trenutka, uspostavljamo kao subjekti kroz proces sopstva, imamo doživljaj fiksne unutrašnje suštine, jasno odeljene i nezavisne od spoljnog sveta. Usled transparentnosti, mehanizmi formiranja svesnog iskustva i njemu imanentna perspektiva prvog lica sakriveni su od nas samih, te imamo utisak direktnog i objektivnog pristupa stvarnosti. Potreba da se svesno iskustvo orijentiše perspektivom prvog lica, koja biva sakrivena kroz njegovu transparentost, iscrtava jaz između tela i duha, materijalnog i nematerijalnog, subjektivnog i objektivnog. Na izvestan način, priroda našeg svesnog iskustva *brise* naša tela, iako iz njih postaje, i u odnosu na njih orijentiše sva iskustva. Ove biološke uslovnosti razlog su zašto smo u stalnoj smo potrazi za fiksnom, nematerijalnom unutrašnjom suštinom, jasno odeljenom od ostatka materijalnog sveta, u koji spadaju i – naša sopstvena tela. Upravo iluzija postojanja nematerijalnog sopstva, koje je saznatljivo, fiksno i jasno odvojeno od materijalnosti sveta, otvara prostor za manipulaciju subjekta od strane sistema. Osnovna pretpostavka ovog rada je da se preispitivanjem telesno određene subjektivnosti u kontekstu umetnosti mogu osvestiti pristrasnosti i navike telesnih procesa percepcije i kognicije, koji, oblikujući svesno iskustvo, određuju naše postojanje uopšte.

Premda percepcija funkcioniše kao multimodalni fenomen, vizuelna percepcija zauzima specijalan status unutar nje. Svet saznajemo pomoću svih čulnih modaliteta, ali čulo vida ima najveću rezoluciju: ono nam omogućava da bez pomeranja sopstvenog tela percipiramo

---

<sup>13</sup> Pojam *vreme* korišćen je u kontekstu psihološkog pojma vremena, koji se formira percepcijom promene u spoljašnjoj sredini putem različitih čulnih modaliteta. Psihološki efekat slepila za promene i gancfeld efekat podrazumevaju da se promena odigrava ispod praga koji naša čula mogu da registruju ili da je uopšte nema, što u prvom slučaju znači da se subjekat trudi da održi postojeću, stabilnu sliku sveta (*slep* je za promene), dok u drugom podrazumeva da perceptivno-kognitivni sistem stvara iluziju promene, kako bi kompenzovao njen nedostatak.

objekte na velikim udaljenostima<sup>14</sup>, ali i da senzorne informacije koje stižu od ostalih čula objedinimo u koherentnu sliku sveta koji nas okružuje. Stoga je vid, kao primarni perceptivni modalitet, uslovio stvaranje preovlađujuće slike sveta u kojoj je subjekat odeljen od objekta, a nematerijalni um, kao idealna i racionalna suština, izolovan od nesavršene materijalnosti tela. Od prvih modela kamere opskure u staroj Grčkoj, preko renesansnog pronalaska linearne perspektive, koja podrazumeva konstrukciju sveta za jednu jedinu *istinitu* poziciju posmatranja, baroknog pozorišta definisanog pogledom iz kraljevske lože, sve do društva spektakla u kojem živimo – istorija zapadne kulture obeležena je *okulocentrizmom*, koji podrazumeva vidom uspostavljenu i vidom orijentisanu interpretaciju znanja, istine i stvarnosti.<sup>15</sup> Čulo vida amputirano je od ostatka tela, formirajući tako matematički konstruisanu, bestelesnu perspektivu, koja ostavlja subjekat mimo sveta. Kako Debor (*Guy Debord*) piše: „Pošto je zadatak spektakla da nam putem različitih, specijalizovanih oblika posredovanja pokazuje svet koji više ne može biti direktno doživljen, on neminovno, na prostoru kojim je nekada vladao dodir, daje prednost pogledu: najapstraktnije i najnepouzdanije čulo najbolje se prilagođava opštoj apstraktnosti sadašnjeg društva.“<sup>16</sup> Možemo reći da dekorporalizacija percepcije, uz izdvajanje čula vida kao dominantnog, predstavlja preduslov savremene subjektivnosti, prilagođene konzumaciji spektakla.<sup>17</sup>

Fuko (*Michel Foucault*) piše da telo predstavlja *nultu tačku sveta*, „srce sveta, ovaj komadić utopije odakle sanjam, govorim, nastavljam, zamišljam, doživljam stvari tamo gde jesu [...] Ono nema svoje mesto, ali od njega sva mesta, realna ili utopijska, potiču i zrače.“<sup>18</sup> Iako je telo preduslov postojanja svesnog iskustva, a percepcija nesumnjivo telesna kategorija, savremeno telo je kvantifikovano, medikalizovano, kontrolisano, ali nikako življeno. Zadojeni mitom o postojanju duše, svakodnevno brišemo postojanje sopstvenog tela, koje postaje još jedna *slika*, valuta na tržištu advertajzinga i političke represije. Umesto da telo

---

<sup>14</sup> Principijelna razlika između auditivne i vizuelne percepcije ne postoji, ali zvuk, za razliku od svetlosti, nužno nastaje kao posledica akcije nad nekim predmetom, dakle, podrazumeva neku akciju, dok građenje vizuelne slike podrazumeva refleksiju svetlosti o površine objekata koji mogu biti statični, te možemo reći da nas zvuk uglavnom upućuje na događaj, dok vidom možemo da obuhvatimo i objekte koji postoje nezavisno od naših ili tuđih akcija.

<sup>15</sup> David Michael Levin (ur.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, (Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1993), 2.

<sup>16</sup> Gi Debor, *Društvo spektakla*, (Beograd: anarhija/blok 45), 8. (preuzeto 1. 10. 2019. sa [http://gerusija.com/downloads/Drustvo\\_spektakla.pdf](http://gerusija.com/downloads/Drustvo_spektakla.pdf))

<sup>17</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, (Cambridge and London: The MIT Press, 1992), 19.

<sup>18</sup> Michel Foucault, „Utopian Bodies“, u *Sensorium: Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, ed. Caroline A. Jones, (Cambridge and London: The MIT Press, 2006), 233.

bude življeno u prvom licu, ono za nas predstavlja eksterni objekat, (samo)nadgledan skup mehaničkih delova ili merljivih površina koje treba ukrotiti, sve iz objektivne perspektive trećeg lica. Subjekat postaje kompozitna struktura, nastala u procesu subjektivizacije, u kojem je istovremeno i objekat saznanja i objekat kontrole i normalizacije.<sup>19</sup> U nedostatku spoljne, institucionalizovane prisile, sami sebi namećemo nemoguće ciljeve, dok imperativ produktivnosti zahteva da se u jedan dan nagura što više, ne ostavljajući vreme za procesuiranje ovih iskustava. Gonjeni iluzijom nematerijalnosti duha, pokušavamo da prevaziđemo ili izbrišemo granice tela, koje postaje još jedna stvar koju treba *hakovati* kako bi se poboljšala produktivnost. Stalno zauzet subjekat je poslušan subjekat – savladan mnoštvom koje nikada nije imao šanse da postigne, umoran, nema vremena da razmišlja i preispituje sistem koji ga oblikuje. Sistem profitira na iluziji jaza između duha i tela; subjekat koji beži u nematerijalnost duha ostaje nepovezan i neintegriran u materijalno telo, prividno objektivan i apolitičan, i usled toga – bezopasan.

Osnovna pretpostavka ovog istraživanja je da u kontekstu umetnosti možemo osvestiti inherentnu političnost naše percepcije i način na koji nas ona oblikuje kao subjekte u svetu. Ako priroda svesnog iskustva sakriva od nas telom određenu subjektivnost, možda se baš korišćenjem telesnih procesa percepcije i kognicije kao osnove umetničkog postupka, u kontekstu umetničkog rada telo može vratiti kao temelj *onoga što jesmo*. Istraživanje je vođeno pretpostavkom da se u kontaktu sa određenim umetničkim delima naša pažnja usmerava ka samim procesima percepcije i kognicije, što nam pruža mogućnost da osvestimo njihove pristrasnosti i navike, i tako osvojimo deo odgovornosti za realnost u kojoj obitavamo. Umetničko delo određeno fenomenom raslojavanja percepcije može se tumačiti unutar diskursa otvorenog umetničkog dela koji uspostavlja Umberto Eko (*Umberto Eco*). Za Eka, umetnost nikako nije pitanje pasivne recepcije, već proces aktivne konstrukcije doživljaja, koji nastaje u susretu objektivno postavljene situacije i specifične perspektive prvog lica, definisane mapom perceptivne istorije, na osnovu koje svaki od recipijenata dovršava rad. Iako se ovakva definicija može primeniti na doživljaj bilo kojeg umetničkog dela, umetnost definisana fenomenom raslojavanja percepcije u prvi plan donosi otelovljene i temporalne aspekte estetskog iskustva, određene primarno telesnim procesima percepcije i kognicije, koji inače ostaju implicitni u recepciji umetničkog rada. Zadatak umetnika je da postavi situaciju, koja od nas zahteva aktivno uodnošavanje i prisustvo u datom prostoru i

---

<sup>19</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, (Cambridge and London: The MIT Press, 1992), 92.

vremenu, čime od posmatrača postajemo učesnici. Primorani na političnost bivanja *sada i ovde*, možemo preispitati privid apolitičnosti u koji nas uljuljkava transparentnost svesnog iskustva. Situacija ne dopušta postojanje nezainteresovanog posmatrača; ona nas uvlači celim telom, dekonstruišući dominantni okulocentrizam savremenog društva.

Naša tela imaju sposobnost da selektuju i uredе u celinu iskustvene stvarnosti informacije koje stižu iz okruženja – upravo ova sposobnost predstavlja temelj pretpostavke ljudskog tela, odnosno telesnim procesima percepcije i kognicije oblikovanog subjektivnog doživljaja, kao novog umetničkog medija. Naime, digitalna revolucija u prvi plan iznosi dematerijalizaciju prostora i relativizaciju vremena, kao i zamagljivanje granica koje definišu pojedinačne medije, što otvara mogućnost da ljudsko telo ponovo zauzme značajniju ulogu u selekciji informacija u prostoru i vremenu. Prebacivanjem težišta sa materijalnosti umetničkih sredstava na percepciju i kogniciju posmatrača, stvoreni su uslovi za razmatranje ljudskog tela kao novog medija, a na osnovu platforme koju nudi knjiga Marka Hensena (*Marc B.N. Hansen*) *New Philosophy for New Media*. U tom smislu, komunikacioni modeli definisani unutar pojedinačnih umetničkih medija padaju u drugi plan, jer svesno iskustvo postaje ultimativni komunikacioni interfejs, oblikovan telesnim procesima percepcije i kognicije, koji vrše selekciju informacija i konstruišu celinu. Kroz pretpostavku ljudskog tela kao novog medija otvara se mogućnost za postojanje umetničkih dela dominantno određenih estetskim režimom percepcije, umesto materijalnošću medija u kojim su stvoreni. To znači da granica između *umetničkog* i *neumetničkog* nije povučena u odnosu na tehnologiju medija u kojoj je stvoren rad, žanr ili temu, već aspekt rada koji destabilizuje mehanizme svesnog iskustva, dovodeći recipijenta u stanje u kojem njegova pažnja postaje usmerena na same procese percepcije i kognicije i načine na koji oni konstituišu svet za njega.

Za istraživanje je važna i pretpostavka da se umetnost određena fenomenom raslojavanja percepcije može definisati kao umetnička praksa scenskog dizajna, a u odnosu na interdisciplinarno polje koje uspostavlja Tatjana Dadić Dinulović u knjizi *Scenski dizajn kao umetnost*. Ono što umetničko delo dominantno određuje kao scenski dizajn je postojanje scenske logike u konstrukciji prostor-vremena, odnosno događaja. Kroz poglavlja 3.2.2. *Telo u prostoru* i 3.2.3. *Telo u vremenu* istražena je ideja da prostor i vreme predstavljaju specifične načine organizacije našeg doživljaja sveta, i da, kao takvi, više pripadaju strukturi našeg subjektivnog iskustva nego objektivnoj realnosti. Naše svesno iskustvo predstavlja aktivan proces *inscenacije*, u kojem, na osnovu prethodnog iskustva upisanog u mapu perceptivne istorije, vršimo selekciju i formiramo pretpostavke o uzroku informacija koje do



nas stižu putem čula, uređujući ih u koherentnu strukturu iskustvene stvarnosti, sa svojim prostornim i vremenskim dimenzijama. U tom smislu, možemo reći da je logika funkcionisanja telesnih procesa percepcije i kognicije *fundamentalno scenska*, te da i umetnost koja ih koristi kao osnovu umetničkog postupka to takođe mora biti.

#### **2.4. Metodologija istraživanja**

Metodološki okvir ovog rada predstavljen je svojim istraživačkim i kreativnim delom. Segment rada posvećen istraživanju sproveden je na dva plana: teorijskom i umetničkom. Za teorijski deo istraživanja u sklopu doktorskog umetničkog projekta ključnu temu predstavlja telesnost, i njena uloga u uspostavljanju subjektivnosti. U tom smislu, značajno je istraživanje kognitivno-perceptivnih pristrasnosti i politika percepcije koje one oblikuju. Prvi deo teorijskog istraživanja koristi preglednu metodu, kako bi, integrišući znanja iz domena psihologije percepcije i kognitivne neuronauke s postavkama filozofije subjektivnosti, analizirao različite pristupe uspostavljanju odnosa između subjekta i sveta. U drugom delu teorijskog istraživanja su korišćenjem preglednog metoda, kao i metoda analize i sinteze, prepoznate i identifikovane telesne dimenzije subjektivnosti, odnosno specifičnosti kognitivno-perceptivnog sistema koje oblikuju naše bivanje u svetu. Treći segment teorijskog istraživanja oslonjen je na metod analize i sinteze, i posvećen istraživanju primene strategija raslojavanja percepcije u kontekstu umetnosti. Cilj ovog dela istraživanja je da uspostavi definiciju estetskog režima percepcije, kako bi se ispitala pretpostavka da umetničko delo određeno fenomenom raslojavanja percepcije pripada domenu umetničkih praksi scenskog dizajna.

Kritička analiza referentnih umetničkih dela oslanja se na metodu studije slučaja i podrazumeva identifikaciju različitih strategija raslojavanja percepcije, kako bi se ispitala hipoteza da određeni fenomeni opažanja mogu biti korišćeni kao osnova umetničkog postupka u domenu umetničkih praksi scenskog dizajna. Referentna umetnička dela odabrana su na osnovu aspekta umetničkog rada za koji se pretpostavlja da, korišćenjem jedne ili više strategija raslojavanja percepcije, čini da pažnja posmatrača postane usmerena na procese percepcije i kognicije. Ovaj deo istraživanja prati strukturu poglavlja 3.2. *Telesne dimenzije subjektivnosti*, u kojem su identifikovane telesne dimenzije subjektivnosti, da bi sada ovde bile dekonstruisane u kontekstu fenomena raslojavanja percepcije.

Umetnički okvir istraživanja koristi metod eksperimenta, kao deo kreativnog procesa u stvaranju umetničkog dela scenskog dizajna. Lična tema *nemoguće sadašnjosti*, istražena

kroz video rad *IM-PERFEKAT /nemoguće sadašnje vreme*, tematski i suštinski nadovezuje se na video rad *in-somnis /zapisi o slomljenom vremenu*, koji se bavi *slomom vremena*, nastalim usled pokušaja da se prevaziđu granice tela u vremenu. Važan aspekt umetničkog istraživanja je i ispitivanje *kvantifikacije iskustva*, fenomena do kojeg dolazi kada količina doživljaja prevaziđe razmeru određenu našom telesnošću. Kroz video rad *Vreme za ništa* istražena je primena strategija raslojavanja percepcije u uspostavljanju *iskustva dosade*, odnosno situacija u kojima u prvi plan dolazi tendencija našeg kognitivno-perceptivnog sistema da *proizvodi vreme*. Telo predstavlja glavni motiv rada *3000ms*, ali i trilogije video radova koja mu prethodi – sadržaj vizuelne slike u sva četiri rada je snimljeno izvođenje performansa. Odnos tela i vode, čije je istraživanje započeto u mediju analogne fotografije za rad *Vreme za ništa*, prošireno je u procesu osmišljavanja vizuelne slike rad za *3000ms*. Motiv udaha i izdaha, kao mere *nemoguće sadašnjosti* određene intervalom od tri sekunde, istražen je kroz crtačke studije tela koje diše, koja je prethodila video radu *IM-PERFEKAT /nemoguće sadašnje vreme*, a na koju se oslanja i rad *3000ms*.

Kreativni deo rada predstavlja višemedijska prostorna intervencija *3000ms*, osmišljena i realizovana kao situacija, koja postaje potpuna tek kada posetioci-učesnici uđu u interakciju s njom, gradeći doživljaj kroz telesne procese percepcije i kognicije. U formalnom smislu rad čini trokanalna video instalacija snimljenog performansa zadržavanja daha, prikazana na tri projekciona platna, i dron kompozicija koja je prati. Važan aspekt rada predstavlja iskustvo *dosade*, prethodno istraženo kroz video rad *Vreme za ništa*. Ovaj motiv dodatno je produbljen u montažnom procesu video materijala za rad *3000ms*, gde tri video kanala grade zajedničku dramaturgiju iskustva *dosade*, uz dron formu u zvučnoj slici. Naša percepcija uvek je usmerena ka promeni i kontrastu, jer je upravo opažena razlika između dva trenutka ono što daje temporalnu strukturu našem iskustvu. Veoma spore promene u vizuelnoj i zvučnoj slici u ovom radu su u funkciji izgradnje iskustva *dosade*, koje treba da nas usmeri na sopstveno telo, kao izvor subjektivnog vremena. Naš doživljaj vremena oslonjen je na opaženu meru promene – u njenom nedostatku, primorani smo da vreme potražimo *unutar sebe*, dobijajući tako šansu da osvestimo temporalnost kao subjektivni fenomen, određen telesnim procesima percepcije i kognicije. Osim usmeravanja na telo kao *izvor vremena* kroz iskustvo *dosade*, važan aspekt rada predstavlja i *efekat okruženosti*, koji se postiže kreiranjem *prostora okruženosti*, pomoću postavke projekcionih platana velikih dimenzija u dispoziciji koja ne dopušta formiranje fizičke distance u odnosu na rad. Rad podrazumeva *loop* formu u vizuelnoj i zvučnoj slici, osmišljenu tako da svaki posetilac-učesnik može kreirati sopstvenu

dramaturgiju događaja. Ipak, unutar pojedinačnog *loop*-a postoji postepeno građenje napetosti u vizuelnoj i zvučnoj slici, čime se u poetskom smislu označava tok vremena kojem, ma koliko imaginaran bio, ipak ne možemo umaći.

## 2.5. Pregled prethodnih istraživanja

Ključni i referentni autori i izvori dolaze iz mnoštva različitih oblasti, među kojima su psihologija, neuronauka, filozofija, teorija medija i komunikacije, istorija i teorija umetnosti – saznanja iz ovih oblasti su kroz teorijsko, umetničko i lično istraživanje kontekstualizovani u domen umetničkih praksi scenskog dizajna. Možemo reći da istraživanje pripada polju neuroestetike, koje podrazumeva sistematsku primenu znanja iz kognitivne neuronauke i psihologije percepcije na uređivanje doživljaja u domenu umetnosti.<sup>20</sup> Za kratak istorijski pregled teorija percepcije biće posebno značajni autori koji, nasuprot pasivnoj recepciji, percepciju vide kao aktivnost. Neuronaučnik Bo Loto u knjizi *Deviate: The Science of Seeing Differently* uvodi pretpostavku da se šansa da izmenimo svoje stavove i ponašanje krije upravo u metapercepciji, odnosno opažanju sopstvenog procesa percepcije i svih pristrasnosti koje ona sa sobom nosi. Knjiga Sunčice Zdravković *Percepcija* korišćena je kao osnova u razumevanju percepcije vremena, gde su važni izvori bili i pisanje Klaudije Hamond (*Claudia Hammond*) o značaju percepcije vremena u uspostavljanju ličnog identiteta, kao i Deona Buonomana (*Deon Buonamano*), koji se bavi mehanizmima *mentalnog putovanja kroz vreme*, odnosno izmeštanja iz sadašnjosti. Fizičar Karlo Roveli (*Carlo Rovelli*) u knjizi *The Order of Time* opisuje univerzum bez vremenske dimenzije kao objektivne činjenice, i pretpostavlja da je naše *čulo vremena* posledica evolucije u određenom fizičkom sistemu, u kojem se entropija povećava u jednom pravcu. Ako vreme nije objektivna fizička veličina, već samo specifičnost našeg kognitivno-perceptivnog sistema, nastala usled evolucije ljudske vrste u fizičkom sistemu određenih karakteristika, nameće se pitanje da li ono uopšte postoji izvan nas. Argument za vreme kao osnovu subjektivnosti daje psiholog Mark Vitman (*Marc Wittman*) u knjizi *Altered States of Consciousness: Experiences Out of Time and Self*. Knjiga teoretičarke umetnosti i medija Kristin Ros (*Christine Ross*) *The Past is the Present; It's the Future Too* ključna je za razumevanje temporalnog diskursa u savremenoj umetnosti, posebno kroz pretpostavku da je uloga umetnosti da aktivira prošlost u sadašnjem trenutku, kako bi, na taj način, preispitala ishode budućnosti.

---

<sup>20</sup> Ladislav Kessner, „Neuroaesthetics: Real Promise or Real Delusion?“, u *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*, Ondřej Dadejdič-Jakub Stejskal, eds, (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010), 17-32.

Pored saznanja iz psihologije percepcije i neuronauke koja podržavaju pretpostavku da su koncepti prostora i vremena zapravo specifični načini mišljenja, nastali kao posledica organizacije našeg perceptivno-kognitivnog sistema, za istraživanje će biti značajan fenomenološki obrt u domenu umetnosti, koji akcenat stavlja na ulogu aktivnog subjekta u procesu formiranja umetničkog dela. Prepoznavanje značajne uloge recipijenta u formiranju estetskog doživljaja analizirano je u kontinuumu koji čine izvođačke i vizuelne umetnosti. Delo Tatjane Dadić-Dinulović *Scenski dizajn kao umetnost* ključno je za definisanje i razumevanje umetničkih praksi scenskog dizajna, posebno kada je reč o prostorno-vremenskom kadriranju doživljaja. Odmah zatim sledi i veliki broj tekstova posvećenih scenskom dizajnu u elektronskim izdanjima Scen - Centra za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju (OISTAT Centar Srbija). Vrlo bitan i specifičan izvor literature čine tekstualna obrazloženja doktorskih i magistarskih umetničkih projekata, doktorske disertacije i magistarske teze na interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu (Grupa za scenski dizajn interdisciplinarnih postdiplomskih studija) i Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu. Poseban značaj u razumevanju aspekta intersubjektivnosti u delu scenskog dizajna ima katalog *Proces: Srbija na Praškom kvadrigenalu scenskog dizajna i scenskog prostora 2015*.

### III TEORIJSKO ISTRAŽIVANJE

#### 3.1. Političnost percepcije

- *Normalan putnik – reče Han – o sebi nikada ne razmišlja u svojstvu putnika. Zato, ako to znaš, ti već nisi putnik. Njima nikada neće doći u glavu da sa ovog voza može da se siđe. Za njih ničega, osim voza, naprosto nema. [...]*

- *Ispada besmislica – reče Andrej. – Putnici ne shvataju da putuju vozom. Da te samo neko čuje.*

- *Pa oni to zaista ne shvataju. Kako mogu da shvate to što ionako odlično znaju. Prestali su čak da čuju kloparanje točkova.*

- Viktor Peljevin, *Žuta strela*<sup>21</sup>

Percepcija se može definisati kao proces usvajanja znanja o objektima i događajima u okruženju kroz proces opažanja, koji počinje kada se čulni receptori aktiviraju nekom energetskom promenom u sredini. Čulni organi tu promenu kodiraju u nervne impulse, koji se prenose do odgovarajućih centara u mozgu.<sup>22</sup> Međutim, percept, odnosno proizvod procesa opažanja, nije definisan samo ulaznim informacijama koje stižu od čulnih organa, već zahteva i konstrukciju, interpretaciju, modeliranje i shvatanje značenja, a na osnovu prethodnog iskustva. Kada gledamo jabuku, informacije koje do nas stižu preko čula omogućavaju nam da je prepoznamo kao objekat, ali i kroz prizmu prethodnog iskustva razmotrimo da li jabuku treba da pojedemo ili probamo da ukucamo ekser s njom, formirajući tako predviđanja o jabuci kao objektu i našoj interakciji s njim. U tom smislu, možemo reći da percepcija, osim saznanja, podrazumeva i *konstruisanje sveta*. Ne možemo izdvojiti proces percepcije unutar šireg polja kognicije, jer napredne perceptivne funkcije, da bi bile smislene, pretpostavljaju obradu perceptivnog materijala u okviru viših kognitivnih funkcija.<sup>23</sup> Iz tih razloga, izraz percepcija u ovom radu neće biti korišćen u užem smislu, koji podrazumeva visokoautomatizovane mehanizme obrade senzornih informacija, već da označi proces formiranja subjekta i njegovog uodnošavanja sa svetom kroz kontinuum percepcije i kognicije.

Kao pripadnici ljudske vrste, intuitivno vidimo sebe kao specijalne u odnosu na ostatak živog sveta, od kojeg nas razlikuje postojanje svesti i racionalnog, intelektom upravljano um. Ipak, rani humanoidi nisu se mnogo razlikovali od ostatka životinjskog sveta, sve dok nisu razvili napredne kognitivne funkcije poput proširene radne memorije i izvršnih funkcija, koje

<sup>21</sup> Viktor Peljevin, pripovetka *Žuta strela*, objavljeno u zbirci *Kristalni svet* (Beograd: Laguna, 2015), 224-225.

<sup>22</sup> Sunčica Zdravković, *Percepcija*, (Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Zrenjanin, 2011), 28.

<sup>23</sup> Ibid, 308-309.

su im omogućile nove načine postojanja i interakcije sa okruženjem. Razvoj apstraktnog mišljenja bio je preduslov za uspostavljanje jezika kao simbolične, i specifično ljudske funkcije, koja je dalje omogućila efikasniju komunikaciju i udruživanje jedinki. Prošireni kognitivni kapaciteti su nam, osim jezika, omogućili i formiranje koncepta vremena, i njegovog doživljaja kroz međusobno uvezane modalitete prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, koji je jedinstven za ljudsku vrstu.<sup>24</sup> Na osnovu iskustva iz prošlosti, mogli smo uspešnije da anticipiramo buduće ishode i time steknemo evolutivnu prednost u odnosu na organizme čije su reakcije bile vezane samo za uslove okruženja u datom trenutku.

Intencionalnost, još jedna prepoznatljivo ljudska funkcija, podrazumeva sposobnost da svoje buduće akcije planiramo na osnovu mentalne predstave sveta i svoje jedinstvene pozicije unutar nje. Kroz interakciju sa okruženjem postepeno ga diferenciramo i kategorišemo kao skup objekata određen prostorno-vremenskim odnosima, istovremeno upisujući ovo iskustvo u formi epizodičnog i semantičkog pamćenja<sup>25</sup>, koja tako postaju gradivni elementi naše mentalne predstave sveta. Kao pojedince, razlikuje nas redosled, vrsta i verovatnoća s kojom se ova iskustva javljaju, da bi, potom, kroz autobiografsko sećanje<sup>26</sup>, bila uvezana u koherentan životni narativ, čime mentalna predstava sveta koju imamo postaje *samo naša*. Svako od nas određen je ovakvom *mapom perceptivne istorije*, formiranom kroz interakciju sa okruženjem, na osnovu koje možemo izgraditi dinamički model sveta orijentisan perspektivom prvog lica, koji opisuje granice iskustvene stvarnosti.

Iskustvena stvarnost predstavlja celinu našeg svesnog iskustva i subjektivnog doživljaja fizičke realnosti koje nam ono pruža, i uvek je vezana za perspektivu prvog lica iz koje se naš doživljaj sveta i formira. Nemački filozof Tomas Metzinger (*Thomas Metzinger*) koristi metaforu *ego tunela* (eng. *ego tunnel*)<sup>27</sup> kako bi ukazao na činjenicu da je sadržaj našeg

---

<sup>24</sup> Iako možemo reći da samo ljudska vrsta poseduje koncept vremena u punom smislu, istraživanja pokazuju da neke ptice iz porodice svraka mogu da uskladište hranu za buduće korišćenje, što svedoči o ograničenoj formi percepcije vremena. Dean Buonomano, *Your Brain is a Time Machine: The Neuroscience and Physics of Time*, (New York and London: W.W. Norton & Company, 2017), 200-201.

<sup>25</sup> Proces pamćenja podrazumeva dve vrste dugoročne memorije: implicitnu (nedeklarativnu, refleksnu) koja obuhvata pamćenje ponašanja koje se podrazumeva, poput navika, veština, izvršavanja zadataka, i eksplicitnu (deklarativnu), koja se odnosi na pamćenje svesnih događaja i činjenica. Eksplicitno pamćenje može biti semantičko, kada se odnosi na pamćenje pojedinih reči, stručnih naziva i pojmova, hemijskih formula i slično, ili epizodično, kada se odnosi na emotivno kodirane događaje i iskustva.

<sup>26</sup> Autobiografsko sećanje podrazumeva epizode ličnog iskustva poređane u vremenskoj sekvenci, tako da čine koherentan životni narativ. Uvek je vezano za perspektivu prvog lica, a formira se uvezivanjem obe vrste eksplicitne memorije – semantičke i epizodične.

<sup>27</sup> Koncept *ego tunela* baziran je na metafori *tunela realnosti* (eng. *reality tunnel*), koju uvode pisac Robert Anton Wilson (*Robert Anton Wilson*) i psiholog Timoti Liri (*Timothy Leary*), a danas svoju primenu nalazi u

svesnog iskustva mentalna predstava sveta nastala na osnovu veoma limitiranih podataka koji stižu od naših senzornih organa, dodatno filtriranih kroz naša očekivanja, uverenja i pretpostavke, kao i ostale mehanizme selekcije, koji mahom ostaju ispod praga svesti. Ego tunel, odnosno sadržaj našeg svesnog iskustva, podrazumeva selektivno formiran model sveta orijentisan perspektivom prvog lica, i predstavlja evolutivno korisnu, iako ne sveobuhvatnu i u potpunosti tačnu reprezentaciju<sup>28</sup> sveta koji nas okružuje. Za Mecingera, ključ subjektivnosti nalazi se upravo u ovom karakteru prvog lica koje ima naše svesno iskustvo, a koji podrazumeva da svoje telo i pripadajuće mentalne sadržaje kontinuirano osećamo kao *svoje*, formirajući tako nultu koordinatu naše reprezentacije sveta. Svesno iskustvo uvek postoji za nekoga – ne možemo pobeći od subjektivnosti sopstvene pozicije, iako ona biva sakrivena kroz iluziju direktnog, objektivnog uodnošavanja sa svetom.

Još u XIX veku Kant (*Immanuel Kant*) piše da ljudski um stvara strukturu iskustva, istovremeno pitajući se da li prostor i vreme pripadaju objektivnoj realnosti ili su samo forme naše čulnosti, uslovljene subjektivnom konstitucijom našeg uma, bez koje se ova svojstva ne mogu pripisati ni jednoj stvari.<sup>29</sup> Percepcija ima kategorički karakter, jer je evolutivno korisno donositi brze i dovoljno tačne odluke – umesto neprekidnog procesa bezgraničnog preplitanja, kroz percepciju iskustvena stvarnost za nas postaje trodimenzionalni svet jasno definisanih i uodnošenih objekata. Svaki fizički objekat koji doživljavamo, stvoren je upravo u trenutku kada ga percipiramo, a u odnosu na perspektivu prvog lica koju zauzimamo kroz ego tunel. Osim ovako formiranog *modela sveta*, ego tunel podrazumeva i temporalni prozor perceptivne integracije, unutar kojeg se svi stimuli integrišu u *model sadašnjeg trenutka*, određujući tako našu psihološku sadašnjost. Iskustvo življenog, sadašnjeg trenutka samo je još jedan mentalni konstrukt, zajednička temporalna platforma koja omogućava različitim

---

polju dizajna virtuelnog prostora. Osnovna pretpostavka je da svako od nas drugačije doživljava istu, objektivnu realnost, usled postojanja velikog broja podsvesnih mentalnih filtera, koji se formiraju na osnovu naših uverenja i iskustava. Do nas stiže toliko filtrirana slika sveta, da je korisnije nazivati je tunelom nego slikom. Navedeno u Thomas Metzinger, *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self*, (New York: Basic Books, 2009), 8-9.

<sup>28</sup> U psihologiji percepcije pojam reprezentacije koristi se da bi označio da stanja mozga na neki način mogu da reprezentuju stanja u okolini u kojoj se nalazi organizam. U spoljašnjem svetu postoje energetska kolebanja, na osnovu kojih na mentalnom planu imamo percept, odnosno saznanje o objektima u spoljašnjem svetu – našu reprezentaciju tih objekata. Iako reprezentacija spoljašnjeg sveta postoji i pre nego što dođemo do svesnih percepcata, kao mape aktivacije naših čulnih receptora, koji se potom prenose na svaku sledeću seriju neurona, sve do formiranja mentalnih predstava u formi svesnog iskustva, u ovom radu će pojam reprezentacija biti korišćen u širem smislu, koji je primenljiv i u polju filozofije saznanja. Sunčica Zdravković, *Percepcija*, (Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Zrenjanin, 2011), 64.

<sup>29</sup> Immanuel Kant, *Kritika čistoga uma*, (Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1984), 35.

neuralnim mehanizmima u mozgu da pristupe informacijama istovremeno, povezujući tako percepciju i akciju u jedinstven okvir delovanja.<sup>30</sup>

Iako predstavlja određenu vrstu iluzije, ego tunel je vrlo stvaran fenomen, koji gradi jedini nama dostupan svet – iskustvenu stvarnost. Baš kao što centar gravitacije predstavlja apstrakciju, ali ima vrlo realan uticaj na predmete u njegovom dometu, tako i svesno iskustvo, odnosno mentalna predstava u formi iskustvene stvarnosti koju ono formira, predstavlja interfejs preko kojeg saznajemo za nas važne informacije o fizičkoj realnosti, da bismo na njih pravilno reagovali. Čini se da bi se svesno iskustvo najbolje moglo opisati metaforom prozora kroz koji doživljavamo fizičku realnost, ali ono pre nalikuje trodimenzionalnom interfejsu operativnog sistema računara, samo što umesto ikonica imamo trodimenzionalne objekte u prostoru. Kao što je funkcija interfejsa operativnog sistema računara da od korisnika sakrije sve nebitne informacije, poput binarnog koda ili elektriciteta u kablovima kojima se ove informacije prenose, tako je i evolucija formirala svesno iskustvo kao prostorno-vremenski interfejs, preko kojeg dobijamo za naše preživljavanje korisne, iako ne nužno najtačnije informacije o prirodi stvarnosti u kojoj obitavamo.<sup>31</sup> Možda nemamo tačnu sliku objekata s kojima ulazimo u interakciju, ali nam interfejs svesnog iskustva, na osnovu dinamičkog modela sveta koji gradimo, pruža dovoljno informacija da se pozicioniramo i delujemo unutar objektivne, fizičke stvarnosti.

Kako bismo opasnosti po život shvatili dovoljno ozbiljno i na vreme ih izbegli, bilo je evolutivno značajno da svesno iskustvo bude *transparentno*, odnosno da mehanizmi njegove konstrukcije budu sakriveni, tako da imamo utisak neposrednog kontakta s realnošću.<sup>32</sup> Iako nam ego tunel pomaže da vidimo, on za nas ostaje nevidljiv – uprkos činjenici da ne predstavlja fizičku realnost, već samo njen veoma redukovani model, svesno iskustvo za nas predstavlja jedinu stvarnost, koju ne osećamo kao mentalnu predstavu. Možemo reći da obitavamo u nekoj vrsti virtuelne realnosti, čija je virtuelnost sakrivena od nas samih.<sup>33</sup> Oblikovani ovakvim evolutivnim pritiscima, u stalnom smo iskušenju da iskustvenu stvarnost

---

<sup>30</sup> Thomas Metzinger, *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self*, (New York: Basic Books, 2009), 36-39.

<sup>31</sup> Donald Hoffman, „The Case Against Reality“, intervju sa kognitivnim neuronaučnikom Donaldom Hofmanom (*Donald Hoffman*), 2019. (preuzeto 5. 11. 2019. sa <https://aeon.co/videos/its-impossible-to-see-the-world-as-it-is-argues-a-cognitive-neuroscientist>)

<sup>32</sup> Thomas Metzinger, *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self*, (New York: Basic Books, 2009), 43-47.

<sup>33</sup> Ibid, 106-108.



tumačimo kao objektivnu datost. Kako Borhes (*Jorge Luis Borges*) piše, „S lakoćom prihvatamo realnost, možda baš zato što naslućujemo da ništa nije realno.“<sup>34</sup>

Možemo zaključiti da su osnovne karakteristike svesnog iskustva *subjektivnost*, osećaj da mentalni konstrukt koji imamo pripada nama, *kontinuitet*, jer, dok god smo svesni, imamo utisak neprekinutog doživljaja, *intencionalnost*, koja podrazumeva da je svest uvek usmerena ka objektu i potencijalnoj akciji, i *transparentnost*, privid direktnog pristupa koji sakriva mehanizme formiranja sveta kao mentalnog modela<sup>35</sup>. Iako je svesno iskustvo, kao interfejs putem kojeg saznajemo svet i delujemo unutar njega, nesumnjivo koristan evolutivni alat, važno je osvestiti da je u pitanju samo model, subjektivno oblikovana i apstrahovana slika sveta, koja nikako ne može biti shvaćena kao objektivna činjenica. Upravo se u rascepu koji postoji između naše intuicije da smo u direktnom kontaktu sa svetom koji objektivno percipiramo, i svesnog iskustva kao transparentne mentalne slike oblikovane perspektivom prvog lica, otvara prostor za političnu dimenziju percepcije. Kako Mekluan (*Marshall McLuhan*) piše, *medij je uvek poruka*<sup>36</sup>, te tako ni interfejs svesnog iskustva preko kojeg saznajemo svet, oblikovan u sinergiji percepcije i kognicije, nikako ne može biti objektivna i apolitičan. Svaki put kada zaboravimo da *mapa nije teritorija*<sup>37</sup> nalazimo se u opasnosti da pretpostavimo da drugi ljudi imaju identično iskustvo ili poglede na svet, da delujemo vođeni predrasudama, nastupamo iz pozicije objektivne istine ili na drugi način negiramo subjektivne specifičnosti iskustva. Drugim rečima, kada ignorišemo imanentnu političnost percepcije, sebe uspostavljamo kao privid apolitičnog subjekta koji se nalazi izvan sveta,

---

<sup>34</sup> Jorge Luis Borges, *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*, (London: Penguin Books, 2000), 143.

<sup>35</sup> U teoriji prediktivnog kodiranja pojam modela koristi se da označi mentalne reprezentacije koje nam pomažu da organizujemo informacije, omogućavajući mozgu da razdvoji signal i šum. Klasičan primer predstavlja auditivna percepcija govora ili muzike: koristeći prethodno iskustvo i znanje, mozak na osnovu nejasnog signala prepoznaje koherentne celine reči, rečenica ili melodija. Ono što percipiramo je, na kraju, model koji najpouzdanije predviđa i odgovara ulaznim informacijama koje stižu od naših čula. Prema ovoj teoriji, sopstvo predstavlja model jedinstvenog entiteta koji nam omogućava da mislimo, delujemo i gradimo odnose s drugim subjektima na koherentan i efektivan način. Philip Gerrans, „Model Hallucinations“, 2017. (preuzeto 18. 11. 2019. sa <https://aeon.co/essays/psychedelics-work-by-violating-our-models-of-self-and-the-world>)

<sup>36</sup> Marshall McLuhan, *Razumijevanje medija*, (Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2008), 13-14.

<sup>37</sup> Poljsko-američki matematičar i filozof Alfred Korzybski (*Alfred Korzybsky*) koristi metaforu *mapa nije teritorija*, kako bi ukazao na činjenicu da model nije realnost, i da su, uprkos činjenici da su vrlo korisni, modeli samo apstrakcije koje isključuju mnoštvo informacija. S druge strane, model koji bi u potpunosti odgovarao realnosti bio bi potpuno beskoristan, o čemu govori Borhesova pripovetka *Preciznost nauke* (šp. *Del rigor en la ciencia*) o carstvu u kojem je kartografska veština toliko napredna, da pokušavaju da izrade mapu u razmeri 1:1. Modeli su korisna i neophodna oruđa apstrakcije, koja postaju opasna ukoliko zaboravimo da su oni upravo to – samo modeli. Alfred Korzybsky, *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, (Engelwood: Institute of General Semantics, 5<sup>th</sup> edition, 1995), 750-751.

dopuštajući tako sistemu da nas zavede, ubedi da smo nemoćni ili na drugi način manipuliše nama.

### 3.1.1. Evolutivno određena subjektivnost: Sopstvo kao biološki konstrukt

*No, da li je onda tačno da kamen ne oseća ništa drugo do svoju kamenitost? [...] Šta bih osećao da sam zaista kamen? Pre svega kretanje atoma od kojih sam sazdan, odnosno postojano treperenje položaja koje delovi mojih delova odražavaju među sobom. Osetio bih brujanje svog kamenjanja. Ali ne bih mogao da kažem ja, jer da bih kazao ja, mora da postoje drugi, nešto čemu bih se suprotstavio. [...] Kad bi zauvek ostao izložen suncu u istom položaju, možda bi počeo da razlikuje nešto poput gore i dole, ako ne drugačije onda kao dva različita kretanja. [...] U svakom slučaju, sve ovo bi mu moglo oduzeti milenijume, ali nije u tome problem: već da li kamen može da napravi riznicu od uzastopnih spoznaja sebe. Jer ako bi se osećao čas vreo gore i hladan dole, a potom obrnuto, i ako se u tom drugom stanju već ne bi sećao onog prvog, on bi uvek verovao da je njegovo unutrašnje kretanje istovetno.*

- Umberto Eko, *Ostrvo dana predašnjeg*<sup>38</sup>

Iako živimo u dominantno sekularnom svetu u kojem postojanje nematerijalnog duha više ne predstavlja osnovu za obećanje večnog života nakon smrti materijalnog tela, i dalje nam je teško da zamislimo da je sve što doživljavamo, sve što jesmo, što su naša sećanja i ličnost, samo iluzija koja nastaje kao produkt biološke aktivnosti. Čini nam se nemoguće da nešto toliko kompleksno poput ljudskog uma može biti produkt biološke evolucije, koja nas upisuje na isti kontinuum sa ostatkom živog sveta. Eksplanatorni jaz<sup>39</sup> i dalje deli materijalni mozak i nematerijalni um: uprkos napretku nauke, koja nam je omogućila da kroz savremene tehnologije snimanja funkcionalnih stanja mozga sagledamo fenomen svesnog iskustva iz objektivne perspektive trećeg lica, i dalje nam se čini da ne postoji način da u mozgu pronađemo bilo kakve dokaze za plavetnilo neba ili miris vanile – neizrecivu, jedinstvenu perspektivu prvog lica, kroz koju postojimo od trenutka do trenutka. Možda nam fale matematički modeli ili jezik kojim možemo do kraja objasniti njegovu konstrukciju, ali nam je, na nivou svakodnevnog postojanja, jasno da svesno iskustvo uvek podrazumeva subjektivnost doživljaja – kako je to osetiti glavobolju, biti tužan zbog gubitka drage osobe, uživati u mirisu kestinja ili bojama lišća u jesen. Nameće se pitanje zašto je bilo neophodno

---

<sup>38</sup> Umberto Eko, *Ostrvo dana predašnjeg*, (Beograd: Narodna knjiga Alfa, 1995), 486-489.

<sup>39</sup> Problem eksplanatornog jaza kao termin prvi uvodi filozof Džozef Livajn (*Joseph Levine*) kako bi opisao jaz koji nastaje kada pokušamo da kvantifikujemo i na razumljiv način objasnimo karakteristike svesnog iskustva. Pitanje na koji način fizičke osobine i procesi mogu dovesti do kvalitativnih oseta u svesnom iskustvu subjekta i dalje predstavlja jedan od centralnih problema filozofije duha.

da svet doživljavamo iz perspektive prvog lica, koja svaku našu interakciju unutar njega pretvara u subjektivni doživljaj. Da li je sopstvo samo evolutivno korisna iluzija, koja nam omogućava da izgradimo granice onoga što *jesmo* u prostoru i vremenu, i tako uspešnije odreagujemo na uslove okruženja?

Privučeni *kartezijanskom gravitacijom*<sup>40</sup>, koja iscrtava jaz između materijalnog tela i nematerijalnog duha, teško prihvatamo da i naša svest može pripadati svetu fizičkih pojava – da nismo specijalni, već posledica dugotrajne biološke i sociokulturalne evolucije, koje sve vreme oblikuje isti imperativ homeostatske regulacije.<sup>41</sup> Činjenica da druga bića ne poseduju nama razumljiv jezik kojim bi efikasno preneli sopstveno svesno iskustvo ne znači da ne poseduju um, a potencijalno i neku formu svesnog iskustva. Ono što nas odvaja od drugih vrsta nije postojanje uma, već subjektivnost svesnog iskustva, koje nastaje kada se bazičnim kognitivnim procesima doda *proces sopstva* (eng. *self-proces*). Sopstvo nije stvar, sopstvo je proces – kotva subjektivnosti oko koje su orijentisane mentalne reprezentacije nastale u procesima percepcije i kognicije. Drugim rečima, um postoji već kroz tok mentalnih reprezentacija, ali tek kada se one orijentišu perspektivom prvog lica u prostoru i vremenu, kada postanu *naše*, možemo govoriti o svesnom iskustvu.<sup>42</sup>

Ispostavlja se da je najvažniji evolutivni korak u razvoju ljudske vrste upravo pojava ovakve kotve subjektivnosti, koja nam omogućava da procese percepcije i kognicije orijentišemo perspektivom prvog lica i tako izgradimo svet u formi iskustvene stvarnosti, i sebe u njegovom centru. Ego tunel podrazumeva dinamičan *model sveta* u prostornoj dimenziji, unutar kojeg svako od nas poseduje i *model sopstva* (eng. *self-model*), koji određuje perspektivu prvog lica iz koje doživljavamo svet i ispisuje granice onoga što osećamo kao

---

<sup>40</sup> Američki filozof Danijel Denet (*Daniel C. Dennett*) koristi izraz *kartezijanska gravitacija* kako bi podvukao do koje mere i danas živimo pod uticajem Dekartovog (*René Descartes*) kartezijanskog dualizma. Daniel C. Dennett, *From Bacteria to Bach and Back: The Evolution of Minds*, (New York and London: W.W. Norton Company, 2017), 364-370.

<sup>41</sup> Neuronaučnik Antonio Damasio na fenomen svesti gleda kroz prizmu homeostatske regulacije, koja podrazumeva da je glavni imperativ organizma efikasno održavanje optimalnog stanja organizma. Ovakva vrsta regulacije života počinje već s jednoćelijskim bićima poput ameba ili bakterija, koja, iako nemaju nervni sistem, mogu svoje reakcije prilagoditi sredini. Evolucija dalje oblikuje bića s jednostavnim formama nervnog sistema, poput crva, potom organizme čiji mozgovi mogu generisati i um i ponašanje (poput riba ili insekata), sve do primata i ljudi, koji procesu uma dodaju proces sopstva. Upravo je ovako dodata subjektivnost omogućila visok nivo homeostatske regulacije – umesto da samo reaguje na stimuluse u sadašnjem vremenu, čovek je mogao da uči iz prošlosti i predviđa moguće ishode u budućnosti. Damasio i sociokulturalnu evoluciju vidi kao organski nastavak one biološke: pravni sistem, ekonomske i političke organizacije, medicina, tehnologija, kultura ili čak umetnost, samo su novi mehanizmi regulacije života u socijalnoj sferi. Antonio Damasio, *Self Comes to Mind*, (New York: Pantheon Books, 2010), 18.

<sup>42</sup> Ibid, 5-6.

sopstveno telo. Koristeći mentalnu predstavu sopstvenog tela možemo uspešno da odredimo njegove granice u prostoru i tako izbegnemo udar čekića koji se približava našem prstu, ili uopšte koristimo objekte poput čekića. Iako je naš model sopstva u procesu neprekidnog uodnošavanja s modelom sveta, imamo iskustvo sopstvene konačnosti i konstantnosti u prostoru, jer nam upravo ono pruža kotvu subjektivnosti uz pomoć koje se uspostavljamo u odnosu na svet. Drugim rečima, sopstvo jeste proces unutar šireg procesa uspostavljanja mentalne predstave sveta, ali ga tako ne opažamo, pošto je privid sopstvene konstantnosti u prostoru i vremenu upravo ono što definiše našu perspektivu prvog lica, bez koje nema ni svesnog iskustva.

Osim u prostoru, model sopstva nam kroz *model sadašnjeg trenutka* omogućava da se uspostavimo i u vremenu.<sup>43</sup> Iako postoji mogućnost da je deo naših predaka posedovao sposobnost da objekte u okolini konceptualizuje i proceni njihovu opasnost ili dobit za sopstveni organizam<sup>44</sup>, samo čovek ima iskustvo sopstvene konstantnosti tokom vremena, koje mu omogućava akumulaciju iskustva. Čoveka od ostatka živog sveta izdvaja sposobnost mentalnog putovanja kroz vreme: oslanjajući se na iskustvo iz prošlosti upisano u mapu perceptivne istorije, u stanju smo da projektujemo potencijalne verzije budućnosti i tako adekvatno odreagujemo u sadašnjosti. Autoonoetska svest (eng. *autonoetic consciousness*), odnosno refleksivna samosvest, predstavlja najviši nivo svesti, i podrazumeva sposobnost mentalnog putovanja kroz vreme orijentisanu perspektivom prvog lica<sup>45</sup>, u odnosu na koju imamo iskustvo sopstvene konstantnosti tokom vremena. Upravo ovakav doživljaj sopstvene nepromenljivosti u svetu neprekidne promene predstavlja osnovu izgradnje ličnog identiteta. Odgovor na pitanje *šta nas to čini nama* deluje jednostavno – unutrašnja suština koja se manifestuje kroz emocije, mišljenje i ponašanje, jasno odeljena od spoljašnjeg sveta, uprkos neposrednom pristupu njemu. Lični identitet je ono što ostaje fiksno dok se svet oko nas menja, sve vreme uspostavljajući razliku u odnosu na njega.<sup>46</sup> U tom smislu, lični identitet

---

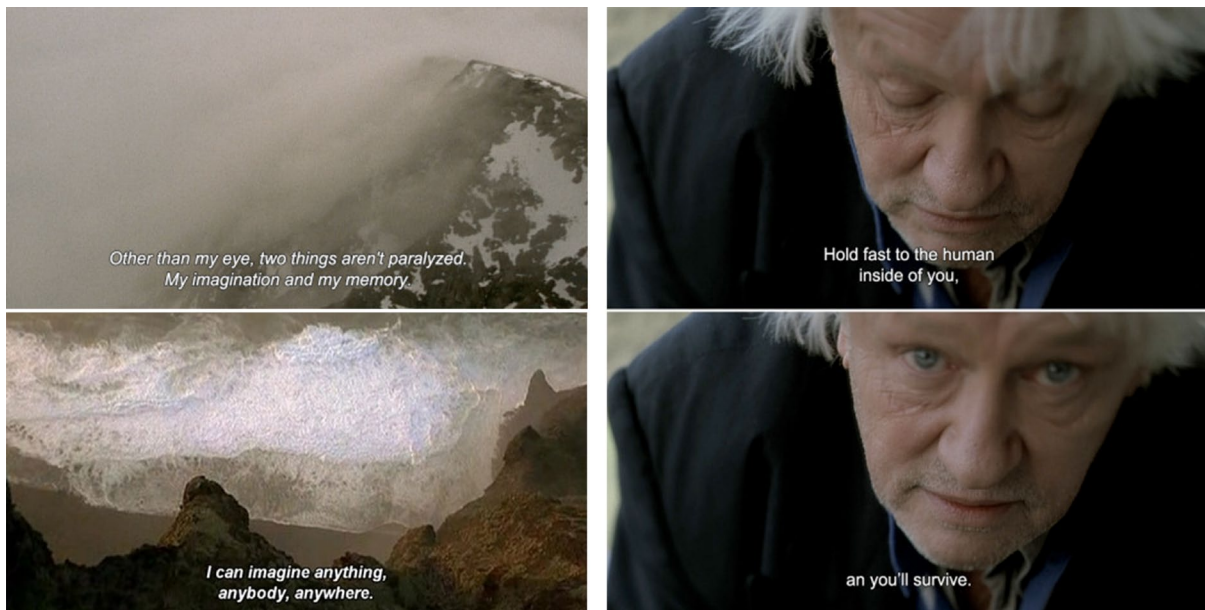
<sup>43</sup> Thomas Metzinger, *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self*, (New York: Basic Books, 2009), 101-104.

<sup>44</sup> Noetska svest (eng. *noetic consciousness*) podrazumeva sposobnost organizama da donose sudove o mentalnoj reprezentaciji objekta koji više nije prisutan u prostoru i vremenu, za razliku od anoetske svesti (eng. *anoetic consciousness*), koja je vezana za stimulus koji je u datom trenutku prisutan u spoljašnjoj sredini organizma. Metcalfe, Janet and Lisa Son, „Anoetic, Noetic and Autoonoetic Metacognition“ u *The Foundations of Metacognition*, M. Beran, J. R. Brandl, J. Perner, & J. Proust, eds, (Oxford: Oxford University Press, 2012), 10.

<sup>45</sup> Ibid, 7.

<sup>46</sup> Prema Eriksonu (*Erik Erikson*), osećanje ličnog identiteta zasnovano je na zapažanju samoistovetnosti i neprekidnosti postojanja u vremenu i prostoru, kao i opažanja činjenice da drugi ljudi zapažaju i priznaju ovu

može posedovati samo biće koje, kroz mentalno putovanje kroz vreme, u sadašnjosti ima mogućnost da pristupi prošlosti, na osnovu koje može projektovati potencijalne verzije budućnosti, gradeći tako osećaj sopstvene konstantnosti u vremenu. Na taj način, prošlost, sadašnjost i budućnost kroz autoonoetsku svest postaju ujedinjeni u koherentnom životnom narativu, ispisujući priču ličnog identiteta.<sup>47</sup> Možemo reći da je upravo vreme ono što nas čini ljudima.



Slika 1: Kadrovi iz filma *Ronilačko odelo i leptir*, 2007.

Verovatno jedan od najpoetičnijih primera veze između autoonoetske svesti i ličnog identiteta predstavlja sudbina Žan-Dominik Bobija (*Jean-Dominique Bauby*), protagoniste filma *Ronilačko odelo i leptir* (*Le Scaphandre et le Papillon*, režija Džulijan Šnabel (*Julian Schnabel*), 2007), koji nakon moždanog udara ostaje gotovo u potpunosti paralizovan. S jedne strane, Bobi ne može da pokrene ništa osim kapka jednog oka, čijim treptanjem uspostavlja sistem komunikacije koji mu omogućava da napiše autobiografiju po kojoj je i snimljen film, dok s druge istražuje svoja bezgranična mentalna prostranstva. Zarobljen u telu obolelom od prigodno nazvanog *locked-in* sindroma<sup>48</sup>, Žan-Dominik polako uči da sloj

---

činjenicu. Pojedinaac koji je stekao osećanje ličnog identiteta ima doživljaj kontinuiteta između onoga što je bio nekada, što je danas, kao i onoga što zamišlja da će tek biti. Erik Erikson, *Identitet i životni ciklus*, (Beograd: Zavod za udžbenike, 2008), 51.

<sup>47</sup> Joseph LeDoux, *The Deep History of Ourselves: The Four-Billion-Year Story of How We Got Conscious Brains*, (New York: Viking, 2019), 285-289.

<sup>48</sup> Sindrom čoveka zaključanog u sopstveno telo (eng. *locked-in syndrome, pseudo-coma*) predstavlja stanje u kojem je pacijent svestan, i očuvanih kognitivnih sposobnosti, ali nesposoban da pokreće većinu mišića tela. Ovi pacijenti ne mogu pokretati udove, žvakati, gutati, govoriti, pokretati mišiće lica, te komuniciraju otvaranjem, zatvaranjem i pokretima očiju u stranu.

fantazije, neko drugo sada i ovde, učini svojim, umesto sada i ovde ograničenih njegovom bolešću. (Slika 1) Skoro 50% vremena koje ljudi u proseku provedu sanjareći<sup>49</sup>, preklapajući sloj nekog drugog prostora i vremena s fizičkom realnošću koja ih trenutno određuje, postaju stoprocentni sadržaj života za glavnog junaka. Kroz fragmente svojih prošlih iskustava, kao i beskrajne simulacije budućih, Žan-Dominik uspeva da održi svoj identitet na okupu. On nema gde da pobjegne – njegova jedina sadašnjost su sećanja na prošlost i zamišljena budućnost.

Na intuitivnom nivou, teško nam je da dovedemo u pitanje postojanje sopstva, kao celovite, unutrašnje suštine, koja ima kontinuitet u vremenu. Ipak, ono predstavlja samo evolutivno koristan konstrukt, čija se kompleksnost može opisati kroz nekoliko iskustvenih dimenzija: *telesno sopstvo* (eng. *bodily self*), koje podrazumeva iskustvo bivanja i posedovanja određenog tela<sup>50</sup>, *perspektivno sopstvo* (eng. *perspectival self*), odnosno perspektiva prvog lica koja orijentiše mentalne sadržaje, pretvarajući iskustvo u *naše iskustvo*, kao i *voljno sopstvo* (eng. *volitional self*), određeno intencionalnošću, delovanjem i njihovim motivacijama. *Narativno sopstvo* (eng. *narrative self*) podrazumeva da svako od nas poseduje specifičan skup autobiografskih sećanja, objedinjenih u životnu priču, koja nam omogućavaju da imamo osećaj da smo prepoznatljive i kontinuirane ličnosti tokom vremena, odnosno lični identitet. U odnosu s drugim osobama, stalno projektujemo sopstvena uverenja i očekivanja na njih – u ovakvom procesu refleksije i refrakcije, naše iskustvo dobija i dimenziju *socijalnog sopstva* (eng. *social self*).<sup>51</sup> Mozak sve vreme generiše i koordinira ove dimenzije sopstva, ujedinjujući ih u celinu ličnog identiteta zapisanog u prostoru i vremenu, a utemeljenog u telu. Ne postoji homunkulus, *mali čovek* koji percipira mentalni film unutar naših umova, ono što zovemo sopstvo jeste samo još jedna percepcija.

---

<sup>49</sup> Studija iz 2010. pokazala je da se sanjarenje (eng. *mind wandering*), odnosno izmeštenost iz sadašnjeg trenutka, koja nastaje aktivacijom bazične neuronske mreže (eng. *default mode network*) kod ispitanika javlja tokom 46.9% vremena provedenog u budnom stanju. Matthew A. Killingsworth and Daniel T. Gilbert, „A Wandering Mind is an Unhappy Mind“ u *Science* 330, (Washington: American Association for the Advancement of Science), 932. (preuzeto 3. 11. 2019. sa [http://www.danielgilbert.com/KILLINGSWORTH%20&%20GILBERT%20\(2010\).pdf](http://www.danielgilbert.com/KILLINGSWORTH%20&%20GILBERT%20(2010).pdf))

<sup>50</sup> Anil K. Seth, „Interoceptive inference, emotion, and the embodied self“ u *Trends in Cognitive Volume* 17, Issue 11, *Sciences*, (Cambridge: Cell Press, 2013), 565-573. (preuzeto 10. 11. 2019. sa <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1364661313002118>)

<sup>51</sup> Anil K Seth, „The Real Problem“, 2016. (preuzeto 7. 11. 2019. sa <https://aeon.co/essays/the-hard-problem-of-consciousness-is-a-distraction-from-the-real-one>)

Škotski filozof Dejvid Hjum (*David Hume*) prvi je zapazio da sopstvo ne predstavlja ništa drugo do skup različitih percepcata koji se smenjuju velikom brzinom i nalaze se u stalnom pokretu. Za njega, lični identitet je fikcija koju stvara naša percepcija, povezujući u kontinuitet objekte i događaje u svetu koji je u konstantnom fluksu, promeni.<sup>52</sup> Borhes nastavlja: „iza naših lica nema tajnoga sopstva koje upravlja našim delima i prima naše impresije; mi smo samo serija ovih imaginarnih dela i pogrešnih impresija.“<sup>53</sup> Jedan od pionira post-racionalističke psihologije<sup>54</sup>, Vitorio Guidano (*Vittorio F. Guidano*), takođe smatra da sopstvo nije entitet predefinisane fiksne suštine, već konstantan proces uspostavljanja koherentnog autobiografskog narativa, koji nam omogućava da damo smisao svojim iskustvima.<sup>55</sup> Osećaj sopstvene konstantnosti u vremenu pruža nam mogućnost da uspostavimo lični identitet, dok istovremeno iscertava jaz između naše (prividno) nepromenljive suštine i sveta u neprekidnoj promeni.

Uprkos činjenici da je sopstvo kompleksan konstrukt koji se neprekidno menja u procesu uodnošavanja sa svetom, sebe intuitivno doživljavamo kao *subjekte*, jasno odvojene u odnosu na svet objekata s kojima neprekidno ulazimo u interakciju. Na taj način, kroz privid apolitičnog postojanja izvan sveta, sami od sebe sakrivamo imanentnu političnost procesa sopstva, koja nam omogućava da se, kao subjekti, uspostavimo u odnosu na svet. Subjekt, u odnosu na sopstvo, podrazumeva širi, socijalni kontekst, označen perspektivom prvog lica specifičnom za svakoga od nas. Etimološki, reč subjekat potiče od latinskog *subjectus*, što znači podvrgnuti, izložiti, potčiniti nečemu – uvek smo subjekat nečega, te ni sopstvo ne može postojati nezavisno od sveta i drugih subjekata u njemu. U tom smislu, subjektivnost se može definisati kao princip koji prkosi izdvajanju našeg individualnog sopstva iz sveta, pomažući nam da razumemo zašto naši unutrašnji životi neizbežno uključuju druge ljude, kao objekte potrebe, želje, interesa ili, jednostavno, kao nekoga s kim možemo podeliti zajedničko iskustvo.<sup>56</sup> Subjektivnost nam dopušta da sebe doživimo kao posebne u odnosu na

---

<sup>52</sup> Hjum citiran u Jeff Speaks, „Hume on identity over time and persons“, *PHIL20208*, 2006. (preuzeto 10. 11. 2019. sa <https://www3.nd.edu/~jspeaks/courses/2006-7/20208/hume-personal-identity.html>)

<sup>53</sup> Jorge Luis Borges, pripovetka „A New Refutation of Time“ u *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*, (London: Penguin Books, 2000), 256.

<sup>54</sup> Teorijski pravac u psihologiji koji nastaje kao reakcija na pozitivističku i racionalističku filozofsku teoriju, koje podrazumevaju postojanje objektivne stvarnosti koja se može saznati kroz čula i logiku.

<sup>55</sup> Vittorio F. Guidano, *The Self in Process: Toward a Post-rationalist Cognitive Therapy*, (New York and London: The Guilford Press, 1991), 4.

<sup>56</sup> Nick Mansfield, *Subjectivity: Theories of the self from Freud to Haraway*, (St Leonards: Allen & Unwin, 2000), 3.

svet, istovremeno nas uvezujući s njim u beskrajnom plesu međusobnog uodnošavanja. Negirajući da je sopstvo proces neprekidnog uspostavljanja sveta, i sebe u odnosu na svet, ukidamo sebi mogućnost da osvestimo političnu dimenziju sopstvene percepcije i njome određene subjektivnosti. Može li prvi korak u pravcu alternativne subjektivnosti biti shvatanje sopstva kao još jednog dinamičkog mentalnog modela, koji je istovremeno deo sveta i sadrži ceo svet?

U tom smislu, značajan je i fenomenološki pristup nemačkog filozofa Lamberta Vizinga (*Lambert Wiesing*), koji umesto jasne granice između subjekta i sveta koji ga okružuje predlaže kontinuum, koji na jednom kraju ima *ego-pol*, odnosno pol koji uspostavlja subjekat, dok se na drugom nalazi *pol objekta*. Ovo je u suprotnosti sa većinom filozofskih modela saznanja, koji uobičajeno podrazumevaju jasne granice subjektivnosti na liniji spolja-unutra, otvarajući tako mogućnost apolitičnog subjekta nepromenljive unutrašnje suštine, koji postoji izvan sveta. Vizing, s druge strane, pretpostavlja subjekat koji se, od trenutka do trenutka, konstituiše kroz mrežu odnosa sa objektima saznanja u procesu percepcije. Za njega suštinsko pitanje nije kako subjekat saznaje objekat putem percepcije, već kako upravo percepcija omogućava postojanje otelovljenog subjekta, kao neodvojivog dela sveta.<sup>57</sup> Imamo iskustvo postojanja sopstva, jer smo deo realnosti koju opažamo, s kojom nas veže prisustvo u zajedničkom prostorno-vremenskom okviru, opisano kontinuumom duž ose subjekat – objekat. Kroz opažanje sveta koji nas okružuje i sopstvenog tela u njemu primorani smo na neprekidno učestvovanje i uodnošavanje. Možemo reći da subjektivnost predstavlja imanentno političan proces uspostavljanja subjekta u odnosu na svet, orijentisan perspektivom prvog lica, a realizovan kroz procese percepcije, kognicije i memorije. Istovremeno, mehanizmi ovako formiranog procesa sopstva, koji podrazumevaju stalno uspostavljanje i promenu modela sopstva, ostaju sakriveni za nas usled transparentnosti svesnog iskustva, te imamo utisak da možemo biti apolitični, i izvan sveta.

---

<sup>57</sup> Lambert Wiesing, *The Philosophy of Perception: Phenomenology and Image Theory*, (London and New York: Bloomsbury, 2016), 95-102.



### 3.1.2. Društveno određena subjektivnost: Mapa i teritorija

[...] u tom Carstvu, umetnost kartografije beše dovedena do takvog savršenstva da je mapa samo jedne Pokrajine obuhvatala ceo grad, a mapa Carstva, celu Pokrajinu. Tokom vremena, ni ovako nerazumne mape više nisu bile dovoljne – Udruženje kartografa napravilo je Mapu Carstva veličine samog Carstva, koja se tačku u tačku poklapala s njim. Naredne generacije, koje nisu bile toliko oduševljene kartografskim studijama poput svojih predaka, videle su svu uzaludnost ovakve mape, nemilosrdno je prepustivši surovosti Sunca i hladnoći zime. U pustinjama Zapada i danas postoje ruševine Mape, koju danas naseljavaju životinje i prosjaci; u celoj zemlji nema drugih ostataka geografskih disciplina.

- Suarez Miranda, *Viajes devarones prudentes*, Libro IV, Cap. XLV, Lerida, 1658.<sup>58</sup>

Biološka predispozicija uslovlila je da sebe oduvek doživljavamo kao autonomna, racionalna bića, koja imaju sposobnost objektivnog saznanja sveta, ali su tek novovekovne promene na ekonomskom, društvenom i političkom planu otvorile mogućnost za izdvajanje subjekta i modernost<sup>59</sup> kao *eru subjekta*. U srednjovekovnom svetu statičnog prostora i zamrznutog vremena polako se pojavljuju pukotine, stvorene otkrićem novih kontinenata, reformacijskim pokretom u hrišćanstvu, renesansom, novim saznanjima koja donosi doba prosvete u nauci i kulturi, industrijalizacijom proizvodnje, rastom gradova – uopšteno uzev, moderno doba obeleženo je kontinuiranim pokretom unapred, koji donosi, održava i uslovljava kapitalizam. Verovatno najveća promena odigrala se na kosmičkom planu, kada je u XVI veku geocentrični model nebesa zamenio heliocentrični, srušivši fiksni model vasione u čijem se središtu nalazi Zemlja, i čovek. Kopernikanska revolucija označila je kraj vere u saznatljivost sveta uz pomoć čula, istovremeno formirajući model kosmosa u neprekidnoj promeni i uodnošavanju. *Biti subjekat* postaje preduslov za ljudsko postojanje i delovanje unutar sveta, koji je do tada bio podređen nepromenljivim božanskim zakonima. Diskurs modernosti je, kroz neprekidni pokret napred kao aksiom, otvorio mogućnost za postojanje

---

<sup>58</sup> U pitanju je kratka priča *Preciznost nauke* (šp. *Del rigor en la ciencia*) argentinskog pisca Horhe Luis Borhesa, koju pod pseudonimom objavljuje 1946. godine u formi književnog falsifikata. (preuzeto 3. 11. 2019. sa <https://kwarc.info/teaching/TDM/Borges.pdf>)

<sup>59</sup> Modernost ili modernitet (eng. *modernity*) predstavlja pojam širokog obuhvata, koji u različitim poljima ima različite definicije, i obuhvata različite periode. U ovom radu pojam modernosti biće korišćen na najširem planu istorijskog perioda koji nazivamo moderno doba, a koje podrazumeva specifični odnos prema stvarnosti nastao usled tektonskih promena na društveno-političkom planu poput prelaska iz feudalizma u kapitalizam, kao i velikih geografskih i naučno-tehničkih otkrića, koja su uslovlila postojanje određenih sociokulturalnih normi. U historiografskoj kategorizaciji, tri velika događaja uzimaju se kao početak modernog ili novog doba (novog veka): izum štamparske mašine (1450), pad Carigrada (1453) i Kolumbovo (*Cristoforo Colombo*) otkriće američkog kontinenta (1492). Neki autori poput Liotara (*Jean-François Lyotard*) i Bodrijara (*Jean Baudrillard*) smatraju da se moderno doba završilo sredinom ili krajem XX veka, nakon čega je usledilo postmoderno doba, dok drugi na postmodernu gledaju samo kao na fazu u razvoju modernosti.

autonomnog subjekta, koji poseduje slobodnu volju, i svojom delatnošću može promeniti svet koji ga okružuje, ostajući od njega uvek jasno odeljen.<sup>60</sup>

Novi vek se, umesto tradicionalnim linijama autoriteta poput crkve i države, okreće ideologiji individualizma, razuma i naučno utemeljenog skepticizma, koji svoju punu formu dostižu u dobu prosvetljenosti, tokom XVII i XVIII veka. Za Dekarta (*René Descartes*), začetnika filozofske škole racionalizma, osnovna odlika ovako definisanog *kartezijanskog subjekta* je čista racionalnost svesnog mišljenja – *misleća stvar* (lat. *res cogitans*) suprotstavljena zaprljanosti materijalnog sveta, kojem pripada i ljudsko telo. Umesto univerzuma nepromenljivih odnosa, jedina stvar u čiju realnost nema sumnje postaje individualno ljudsko iskustvo, koje Dekart smešta iznutra, uspostavljajući tako dualizam odnosa na liniji subjekat – objekat, privid – realnost, odnosno duh – telo. Jasnom granicom odvojena i nezavisna od sveta, unutrašnjost kartezijanskog subjekta je fiksna suština određena zakonitostima racionalnog mišljenja. Spoljašnjost, baš kao i u Platonovom mitu o pećini<sup>61</sup>, ostaje nedostupna, a ono što nazivamo realnost predstavljaju mentalne slike, koje racionalnim postupkom formiraju procesi percepcije i kognicije u procesu objektivnog saznanja sveta. Oslanjajući se na ovako uspostavljenu realnost, ranomoderni subjekat dobija sposobnost da svojom slobodnom voljom kreira dinamične odnose sa svetom koji ga okružuje, ostajući od njega uvek jasno odvojen; on više nije neizdiferencirani deo mreže statičnih odnosa u prostoru i vremenu, određene višim smislom, već autor sopstvene realnosti. Doba prosvetiteljstva označava početak moderne subjektivnosti, koja podrazumeva autonomni i aktivni subjekat, koji, u procesu neprekidnog odvajanja od sveta i ličnog iskustva koje tako nastaje, iznova *stvara sebe*.

Pitanje saznanja sveta i uspostavljanja subjekta unutar njega provlači se kroz celokupnu ljudsku istoriju, od antičke filozofije do savremene kognitivne neuronauke. Sistem koji poznaje mehanizme subjektivnosti koji određuju naše postojanje unutar sveta mogao bi ga uspešno i kontrolisati. Odgovore smo u početku tražili kroz matematičke modele i tehnološke izume – od uspostavljanja optike, kao nauke o fizici svetlosti, u antičkoj Grčkoj i Platonovog

---

<sup>60</sup> Harvie Ferguson, *Modernity and Subjectivity: Body, Soul, Spirit*, (Charlottesville and London: University Press of Virginia, 2000), 1.

<sup>61</sup> *Mit o pećini* je Platonova (*Plato*) alegorija predstavljena u dijalogu *Država*, koja opisuje ljude koji ceo svoj život provode okovani u pećini, ograničenih pokreta vrata, koji im omogućavaju da vide samo zid pećine ispred sebe. Iako ne mogu videti izvor svetlosti u vidu vatre, koji se nalazi iza njih, on im omogućava da vide obrise sveta kroz senke koji stvaraju objekti koji promiču ispred plamena. Ove senke su, baš poput naše iskustvene stvarnosti, jedina zatvorenima dostupna realnost.

mita o pećini, preko prvog upotrebljivog modela kamere opskure, koji su arapski matematičari poput Al-Kindija (*Abu Yusuf Ya'qub ibn Ishaq Al-Kindi*) ili Alhazena (*Abū 'Alī al-Hasan ibn al-Haytham*) napravili na osnovu jedne usputne Aristotelove (*Ἀριστοτέλης*) primedbe<sup>62</sup>, do renesansnog izuma linearne perspektive, i njenih savremenih posledica. Kako teoretičar medija Fridrih Kitler (*Friedrich Kittler*) piše, „mi o svojim čulima nismo ništa znali pre nego što su nam mediji obezbedili modele i metafore.“<sup>63</sup>

Renesansna tehnologija linearne perspektive načinila je oko centrom perceptivnog univerzuma i koncepta sopstva. Materijalizovana kroz izum kamere opskure, linearna perspektiva je omogućila postojanje autonomnog subjekta: ova „nova kombinacija oka, otvora, slike i ogledala i spoljašnjeg sveta polazila je od oka posmatrača slike, dakle ne više od Božjeg oka.“<sup>64</sup> U tom smislu, možemo reći da kamera opskura predstavlja ultimativni model klasične vizuelnosti – izolovanjem u odnosu na spoljni svet, kartezijski subjekat postaje nezavisan od njegove materijalnosti, dok svevideće oko posmatrača gubi vezu sa ostatkom tela. U reprezentaciji sveta posredovanoj klasičnom optikom kamere opskure nema mesta za telo posmatrača, koje postaje marginalizovano, kako bi oslobodilo prostor za duh upravljani racionalnošću. Napredak u tehnologiji sočiva omogućio je da kamera opskura promeni razmeru i postane prenosivi fotografski aparat, označavajući konačni stadijum kontrole nad ovako nastalom slikom. Princip formiranja fotografske slike, prividno automatizovan i nezavisan od čoveka, postaje još jedan dokaz objektivnosti projekcije sveta koju formira kamera opskura. Jedinstvena perspektiva prvog lica iz koje konstruišemo sopstvenu realnost sakrivena je od nas samih kroz transparentnost ego tunela – na nivou svakodnevnog iskustva, kartezijska gravitacija nas i dalje vuče u pravcu ideje o racionalnoj unutrašnjoj suštini koja, poput kamere opskure, može da formira objektivnu sliku sveta u mračnoj sobi određenoj materijalnim telom.

Uzimajući kameru opskuru kao polazište, američki umetnik Kris Frejzer (*Chris Fraser*) eksperimentiše s njenim vraćanjem u razmeru ljudskog tela i arhitekture, formirajući prostore koji pružaju mogućnost posmatranja, ali i primoravaju na kretanje, otkrivajući u procesu subjektivnost sopstvene pozicije. Pretvarajući mali kružni otvor kamere opskure u linijski rascep, Frejzer dekonstruiše i apstrahuje dvodimenzionalnu sliku koju ova tehnologija

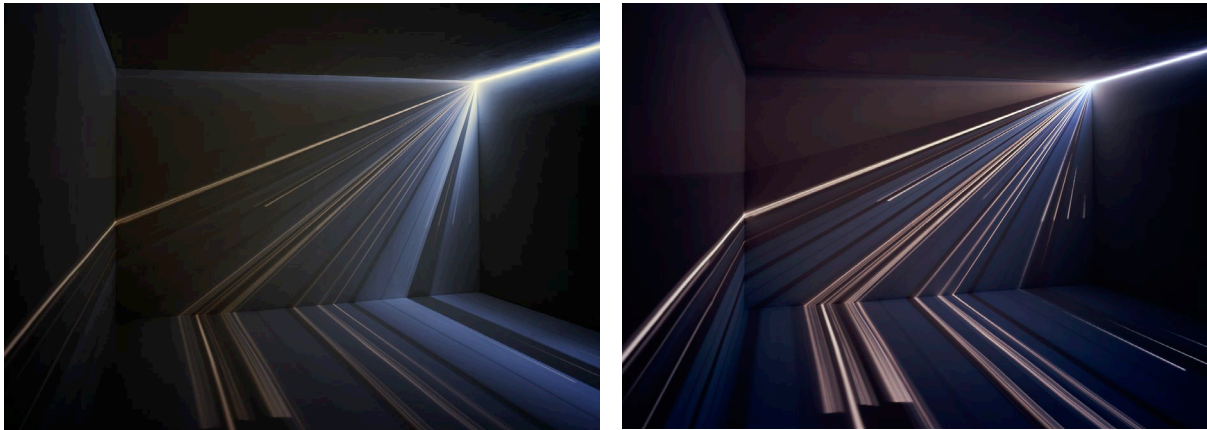
---

<sup>62</sup> Fridrih Kitler, *Optički mediji: Berlinska predavanja 1999. godine*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2018), 52.

<sup>63</sup> Ibid, 29.

<sup>64</sup> Ibid, 59.

proizvodi, prepuštajući našoj percepciji da uspostavi veze između trodimenzionalnog sveta i njegove projekcije. (Slike 2 i 3) Za njega, okulocentrizam postaje pitanje odnosa ljudskog tela i prostora: „U razmeri arhitekture, prilazimo stvarima i investiramo se na drugačiji način; imamo osećaj pripadanja prostoru, umesto da ga samo kontrolišemo.“<sup>65</sup>



Slike 2 i 3: Instalacija *One Line Drawing* tokom različitih doba dana, Kris Frejzer, 2010.

Delez (*Gilles Deleuze*) piše da je „priroda mašina socijalna, pre nego što je tehnička“.<sup>66</sup> Nismo slučajno pokušavali da objasnimo mehanizme saznanja i uodnošavanja subjekta i sveta putem modela kamere opskure – on odgovara ljudskom oku, koje na sličan način trodimenzionalni spoljašnji svet sakuplja u formi dvodimenzionalne retinalne projekcije. Transparentnost svesnog iskustva daje nam iluziju objektivnog saznanja i neposrednog uodnošavanja sa svetom, dok nam vid, kao distalno čulo, omogućava da saznamo svet bez pomeranja sopstvenog tela, uspostavljajući tako rasep između subjekta i objekta i na intuitivnom nivou. Vid zauzima najviše mesto u hijerarhiji čula<sup>67</sup>, objedinjujući informacije koje stižu od ostalih čulnih organa u koherentnu celinu – svevideće oko posmatrača tako postaje simbol razuma, nezavisnog od tela i ostatka materijalnog sveta kojem ono pripada.

<sup>65</sup> <http://www.chrisfraserstudio.com/artist-statement> (preuzeto 14. 12. 2019)

<sup>66</sup> Žil Delez citiran u Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, (Cambridge and London: The MIT Press, 1992), 31.

<sup>67</sup> Dominantan način funkcionisanja čula je njihova međusobna interakcija, ali čulo vida jeste dominantno u senzornoj hijerarhiji – ono nam omogućava orijentaciju u prostoru i opažanje lica, ali i objedinjuje informacije koje stižu od drugih čula, i većim delom ostaju ispod nivoa svesti, u koherentnu celinu svesnog percepta. *Vizuelno snimanje* (eng. *visual capture*) je fenomen koji podrazumeva moć vizuelne percepcije da utiče na ostale forme čulnog iskustva. Poznat je Mekgurkov efekat (eng. *McGurk effect*), kod kojeg ispitanik kojem se prikazuje video osobe koja izgovara „ga“, čuje „da“, a zapravo je audio zapis osobe koja izgovara čuje „da“. Ovaj snažan uticaj vida na ostale čulne modalitete prisutan je i na nivou svakodnevnog iskustva: nesvesno čitamo sa usana svaki put kada razgovaramo s nekim, ne samo u eksperimentima koji koriste Mekgurkov efekat. Drugim rečima, većinu vremena čujemo ono što vidimo. Alva Nöe, *Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from Biology of Consciousness*, (New York: Hill and Wang, 2009), 72-73.

Dolazi do razdvajanja čula: pojavljuje se rascep između čula vida i čula dodira u percepciji prostora, što omogućava oku da postane apstrahovano i autonomno od ostatka tela. U postavci opisanoj modelom kamera opskure, posmatrač je apriori sprečen da u reprezentaciju sveta koja mu se ukazuje uključi svoje telo i njegovu poziciju. Telo je problem koji kamera opskura nikada ne može da reši, marginalizujući ga u mraku kao utvaru, kako bi napravila prostor za razum.<sup>68</sup>

Drugim rečima, okulocentrizam, koji podrazumeva ideju o svevidećem oku posmatrača amputiranom od ostatka tela, odnosno nematerijalnom umu koji može saznati materijalni svet na objektivni način, ima utemeljenje u biološkom formatu svesnog iskustva, oblikovanom specifičnostima naše percepcije. Usled transparentnosti i perspektive prvog lica koju nudi ego tunel, kao i privida sopstvene konstantnosti u prostoru i vremenu koji realizujemo kroz model sopstva, na nivou svakodnevnog iskustva sebe doživljavamo kao subjekte, čija fiksna i nematerijalna suština može postojati nezavisno od materijalnog sveta. Vid, kao dominantno čulo u hijerarhiji ljudske percepcije, uslovljava vizuelno ustrojeno društvo u kojem sistem manipuliše kroz iluziju objektivnosti optičkog saznanja. Savremena subjektivnost i dalje je oslonjena na ranomodernu okulocentričnu logiku kamera opskure, zato što je ona svojestvena interfejsu našeg svesnog iskustva, i ne postoji način da od nje pobegnemo. Društvo spektakla u kojem živimo obraća se dekorporalizovanom čulu vida, dok telo postaje samo još jedan objekat koji treba saznati i kontrolisati.

Ranomoderna subjektivnost, koja obuhvata period do kraja XV do kraja XVIII veka, podrazumeva racionalizaciju i standardizaciju vizuelne percepcije, u pokušaju da se kroz geometrijsku konstrukciju značenja kontroliše subjekat i njegovo saznanje sveta. Kroz pretpostavku racionalnosti, unutrašnji doživljaj kartezijskog subjekta takođe postaje istina koju je moguće saznati uz dovoljno uspešan model percepcije. Poput objektivnosti kartezijskog prostora, unutar kojeg se geometrija matematički opisuje pomoću tri prostorne koordinate, objektivne naučne metode mogle su biti primenjene u analizi racionalnog mišljenja, omogućavajući time nedvosmisleni saznatljivost kartezijskog subjekta.<sup>69</sup> Tokom druge polovine XVIII veka interesovanja optike se sa geometrijskog prenose na fiziološki plan – osim pitanja kako zraci svetlosti, nakon raznovrsnih refleksija i refrakcija, iz sveta

---

<sup>68</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, (Cambridge and London: The MIT Press, 1992), 41.

<sup>69</sup> Nick Mansfield, *Subjectivity: Theories of the self from Freud to Haraway*, (St Leonards: Allen & Unwin, 2000), 34.

dospevaju u oko, predmet istraživanja nauke o svetlosti postaje i kako optička datost sveta može da se rekonstruiše iz podataka kojima oko raspolaže u vidu oseta.<sup>70</sup> Subjektivni doživljaj i njegov odnos prema fizičkoj realnosti tako postaje *matematika subjekta*, teritorija koju treba mapirati, proračunati i osvojiti. Lambert (*Johann Heinrich Lambert*) prvi uvodi termin fenomenologija da označi nauku koja, polazeći od subjekta, preko pojavnosti dospeva do istine. Fenomenologija je „transcedentna optika, [...] utoliko što iz istinitog određuje privid, i isto tako, iz privida istinu.“<sup>71</sup>

Kant (*Immanuel Kant*), Lambertov mlađi prijatelj i učenik, oslanja se na transcedentnu optiku u formiranju filozofije transcedentalnog idealizma, koja pravi svojevrsnu kopernikansku revoluciju u filozofiji saznanja – više se ne postavlja pitanje kako subjekat saznaje svet putem objekata, već percepcija i kognicija subjekta postaju preduslov za postojanje objekata, a prostor i vreme samo forme čulnosti, oblikovane perceptivnim i kognitivnim procesima. Iako u odnosu na Dekartov model subjektivnosti menja smer saznanja sveta, i Kantov transcedentalni subjekat ima fiksnu suštinu, koju je moguće saznati. Možemo reći da su osnovne tekovine ranomoderne subjektivnosti izdvajanje subjekta, njegova saznatljivost i lično iskustvo, koje dolazi u centar pažnje kao teritorija koju treba mapirati i kontrolisati. Ako je klasična vizuelnost, posredovana modelom kamera opskure, negirala subjektivni kvalitet iskustva i tragala za objektivnim, geometrijskim proračunom vizuelne percepcije, u XIX veku u prvi plan dolazi subjektivna vizuelnost, oslonjena na merenje i kontrolu fizioloških parametara naših čula. Uprkos činjenici da je sada telo u centru pažnje, ono i dalje nije življeno u prvom licu, već nadgledano i mereno iz perspektive trećeg lica – u potrazi za objektivnom istinom o subjektivnom doživljaju, svevideće oko razuma sada usmeravamo ka telu, kao stranom objektu koji treba istražiti, kvantifikovati i pokoriti.

Napredak u fiziologiji, ali i psihologiji druge polovine XIX veka, otvorio je nove mogućnosti da se subjektivni doživljaj istraži, kvantifikuje i proračuna, između ostalog i kroz psihoanalitičku teoriju, čijim se začetnikom smatra Frojd (*Sigmund Freud*). Iako pretpostavlja da sopstvo oblikuju sile koje nam nisu dostupne na svesnom nivou ili kroz racionalno razmišljanje, psihoanalitički subjekat i dalje se tumači kao fiksna unutrašnja suština koju je moguće i potrebno saznati. Ako je izdvajanje subjekta iz sveta označilo početak modernosti,

---

<sup>70</sup> Fridrih Kitler, *Optički mediji: Berlinska predavanja 1999. godine*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2018), 107.

<sup>71</sup> Lambert citiran u Fridrih Kitler, *Optički mediji: Berlinska predavanja 1999. godine*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2018), 110.

modernizacija je donela gubitak njegove unutrašnje teritorije slobode. Zahtevajući da ovo, poslednje utočište bude racionalizovano i mapirano, modernizacija se približava idealu totalne kontrole subjekta – kao što Fuko primećuje, sve nauke koje počinju prefiksom *psiho* pripadaju ovoj strateškoj aproprijaciji subjektivnosti.<sup>72</sup>

### 3.1.3. Ideološki određena subjektivnost: Granične teritorije

*Što je moć veća, to tiše radi.*

- Bjung Čul Han, *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*<sup>73</sup>

Izdvajanjem iz sveta postajemo subjekti, ali svaki put kada zaboravimo da to samo znači da smo konstrukt koji se iznova stvara u procesu subjektivizacije, kada o sebi mislimo kao o nepromenljivoj i nematerijalnoj suštini, nalazimo se u opasnosti da postanemo kvantifikovani objekti saznanja i poligon moći sistema. Istorijski, subjektivnost se od Dekartovog *cogita* sve do Frojdovog ili Lakanovog nesvesnog oslanja na pretpostavku o postojanju unutrašnje suštine, koja nam postaje dostupna kroz svest o sebi. Za Fukoa, sve ove forme ljudske samosvesti ishod pronalaze u beskrajnom usmeravanju pojedinca ka sebi – u procesu prividnog otkrivanja svoje jedinstvene istine, postajemo lak plen moći, koja od nas zahteva većito prilagođavanje njenim zahtevima.<sup>74</sup> Tek Altiser (*Louis Althusser*) prepoznaje subjektivnost kao proces podređen dominantnim strukturama moći i potrebama sistema, smatrajući da je ideologiji potrebna subjektivnost, koja opisuje „vrstu bića koje postajemo kako bismo se uklopili u šire političke imperATIVE koje propisuje kapitalistička država. Od nas se zahteva ne samo da se ponašamo na određen način, već i da *budemo* određena vrsta ljudi.“<sup>75</sup> Zadojeni *find your true self* lažima pokušavamo da kroz konzumiranje pravih proizvoda otkrijemo svoju *istinsku suštinu*, identitet koji treba izraziti uprkos društvenim pritiscima. Kapitalistički sistem profitira ohrabrujući potragu za unutrašnjom suštinom, sakrivajući da je ona privid oblikovan očekivanjima i silama istog tog sistema. Istovremeno, kroz insistiranje na jedinstvenoj suštini sopstva, kapitalizam ohrabruje ideologiju individualizma – fokusirani na sebe i zauzeti uzaludnom potragom za nepostojećim, ne

---

<sup>72</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, (Cambridge and London: The MIT Press, 1992), 148.

<sup>73</sup> Byung-Chul Han, *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*, (London and New York, Verso, 2017), 13.

<sup>74</sup> Nick Mansfield, *Subjectivity: Theories of the self from Freud to Haraway*, (St Leonards: Allen & Unwin, 2000), 55.

<sup>75</sup> Luj Altiser citiran u Nick Mansfield, *Subjectivity: Theories of the self from Freud to Haraway*, (St Leonards: Allen & Unwin, 2000), 53.

stižemo da preispitamo sistem i primetimo dominantne strukture moći, koje nas sve vreme oblikuju kao subjekte.

Fuko smatra da pojedinac nije inertni atom koji stoji nasuprot moći, već njen osnovni gradivni materijal. Ono što nas čini toliko efikasnim agentima moći je činjenica da, usled bioloških uslovljenosti svesnog iskustva, sebe vidimo kao racionalne, slobodne individue. Privid koherentnosti i kontinuiteta svesnog iskustva u prostoru i vremenu čine da *ono što nas čini nama* osećamo kao fiksno, ne dopuštajući nam da sopstvo, pa ni njegovu projekciju na društvenom planu u vidu subjekta, osvestimo kao dinamičke procese specifično oblikovane pritiscima biološke i sociokulturalne evolucije, kao i dominantnom ideologijom. Naša ljudska priroda nije nikakva skrivena realnost, koju treba otkriti kroz samoanalizu, već skupina formi, koje smo odabrali kao javne definicije toga ko smo.<sup>76</sup>

Duh suprotstavljen telu tako postaje oruđe u službi istinskog konflikta – onog između moći i sopstva. Ideologija individualizma i preokupiranost sobom, koju ona podrazumeva, u određenom trenutku prelazi na teritoriju samonadgledanja i samocenzure. Umesto eksplicitne sile, subjekat u modernom društvu oblikovan je institucionalno propisanim okvirima normalnog postojanja, i konstantnim strahom da se u njih ne uklopi. Panoptikon<sup>77</sup>, čiji smo istovremeno i čuvari i zatvorenici, postaje sastavni deo svakoga od nas: „onaj ko podleže totalnoj vidljivosti i to zna, preuzima na sebe stege vlasti; on ih spontano primenjuje nad samim sobom; on u sebe integriše odnos vlasti u kojem istovremeno igra dve uloge; postaje načelo vlastitog potčinjavanja.“<sup>78</sup> Za Fukoa, subjektivnost nije pitanje unutrašnje istine koju treba izraziti uprkos sistemu, već kontinuiran proces samokontrole i samocenzure, uslovljen zakonitostima koje propisuje isti taj sistem. Zarobljeni u iluziji fiksnog i stabilnog sopstva, koje nauka treba da sazna, institucije organizuju, a eksperti koriguju, ne primećujemo koliko smo, od trenutka do trenutka, oblikovani silama dominantne socijalne organizacije.<sup>79</sup> Kao

---

<sup>76</sup> Fuko citiran u Patrick H. Hutton, „Foucault, Freud and the Technologies of the Self“, u Michel Foucault, *Technologies of the Self*, ur. Luther H. Martin, Huck Gutman and Patrick H. Hutton, (Amherst: Univ. of Massachusetts Press, 1988), 127.

<sup>77</sup> Panoptikon predstavlja model zatvorske institucije koju predlaže engleski filozof i socijalni teoretičar Džeremi Bentam (*Jeremy Bentham*) u XVIII veku. Koncept podrazumeva centralno postavljenu osmatračnicu, iz koje čuvar može da posmatra zatvoreničke ćelije koje ga okružuju, a da ostane nevidljiv. Iako je fizički nemoguće da čuvar nadgleda sve ćelije odjednom, zatvorenici se ponašaju primereno, jer nikada ne znaju kada su posmatrani.

<sup>78</sup> Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati: Nastanak zatvora*, (Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1997), 212.

<sup>79</sup> Nick Mansfield, *Subjectivity: Theories of the self from Freud to Haraway*, (St Leonards: Allen & Unwin, 2000), 10.



osnovni gradivni element moći, uvek smo izloženi različitim vrstama dominacije i prinude od strane sistema, čija se opasnost krije upravo u činjenici da smo ih internalizovali i više ne tumačimo kao spoljašnju opresiju, već slobodu da izrazimo unutrašnju suštinu. Subjektivnost se tako pretvara u pitanje self-menadžmenta, beskonačnog procesa proizvodnje sopstva kroz optimizaciju u odnosu na očekivanja društva, ili – baš uprkos njima.

Danas više ne živimo u Fukoovom društvu institucionalno nametnute discipline, koja moć uspostavlja kroz eksternu prinudu, već u *društvu postignuća* (eng. *achievement society*), čiji su subjekti istovremeno i robovi, i njihovi robovlasnici. Negativnost i ograničenja koje nosi fraza *ja treba* zamenjeni su bezgraničnom pozitivnošću one *ja mogu*. Svako postaje *preduzetnik sopstva*<sup>80</sup>, u pokušaju da zadovolji imperativ postignuća, koji određuje našu vrednost u društvu u kojem je sve postalo merljivo.<sup>81</sup> Sopstvo predstavlja komoditet koji se može kvantifikovati, optimizovati i uporediti. Moderni projekat potrage za istinskom unutrašnjom suštinom, u nedostatku eksterne prinude, istu traži u samim subjektima – kroz *totalni rad*, koji ispunjava svaku poru naših života, subjekti kontinuirano *primoravaju sebe da proizvode sebe*, u svakom aspektu života. Prestajemo da budemo subjekti, da bismo postali *projekti*, u konstantnom procesu samoproizvodnje. Sloboda postaje nasilna, kompulzivna kategorija, a pritisak stalnog postignuća u svim sferama života istinska samoeksploatacija. Granica između rada i ostalih sadržaja u životu se briše, zato što sve postaje rad.

U svetu opšte kvantifikacije, telo postaje instrument produktivnosti, koji treba ukrotiti kako bi se postizalo još više. Ono se više ne prilagođava prirodnim ciklusima dana i noći, već totalne uključenosti, koju podrazumeva *24/7 svet* u kojem danas živimo. Podržani prividom dualizma duha i tela koji nam pruža naše svesno iskustvo, a ojačavaju dominantne strukture moći, pozvani smo da zaboravimo na svoje telesne granice u prostoru i vremenu, kako bismo što više postigli u jednom životnom veku. U potrazi za sekularnom verzijom večnosti, u ovaj život pokušavamo da smestimo više iskustava nego što rezolucija naše percepcije i kognicije dopušta, u procesu ignorišući fiziološke granice sopstvenih tela. Svet postaje teritorija prividno beskrajnih mogućnosti, u kojoj su svi intervali u prostoru i vremenu izbrisani, a s

---

<sup>80</sup> Nemački mislilac korejskog porekla Bjung-Čul Han (*Byung-Chul Han*) koristi izraz *samopreduzetništvo* (eng. *entrepreneurship of the self*) kako bi označio društvo poznog kapitalizma u kojem više nema eksplicitno demonstrirane, niti institucionalizovane moći. U nedostatku jasno definisanih klasnih odnosa, eksploatacija postaje samoeksploatacija, manifestovana kroz beskrajn proces samoproizvodnje subjekta. Byung-Chul Han, *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*, (London and New York: Verso, 2017), 6.

<sup>81</sup> Byung-Chul Han, *The Burnout Society*, (Stanford: Stanford Briefs, 2015), 5-7.

njima i naša sposobnost da stanemo, napravimo pauzu, i možda preispitamo sistem koji nas oblikuje. U strahu da stanemo i ostanemo sami sa svojim mislima, pokušavamo da ispunimo svaki sekund budnog stanja, ne ostavljajući sebi dovoljno vremena za procesuiranje iskustava, koja se potom manifestuju kao nesаница. San je domen nesvesnog, iracionalnog i privatnog – sistem uspostavlja totalnu kontrolu nad našom stvarnošću tako što ne dopušta nesvesnim sadržajima da, kroz san, dopru do nivoa svesti.

Definišuća odlika društva u kojem živimo je sveprožimajući umor, koji nas neutrališe kao politične subjekte. U svetu patološkog individualizma svi subjekti postaju roba, dok kolektiv prestaje da bude moguć. U društvu koje propoveda da ništa nije nemoguće ako se dovoljno potrudimo, depresija se manifestuje kao nedostatak strasti da budemo, odnosno kontinuirano proizvodimo to što jesmo.<sup>82</sup> Nemamo vremena da razmišljamo i preispitujemo sistem, jer smo konstantno zauzeti samoproizvodnjom, uz negiranje telesnih dimenzija sopstvene subjektivnosti. Svet okulocentrične logike u kojem živimo kontroliše nas kroz poziv da ignorišemo sopstvenu telesnost, istovremeno nas zamajavajući uzaludnom potragom za nematerijalnom unutrašnjom suštinom. U tom smislu, važno je analitičko oko razuma zaista okrenuti prema sebi, ali ne kako bismo otkrili nepostojeću unutrašnju suštinu ili (samo)cenzurисali sopstveno postojanje, već postali svesni bioloških uslovnosti sopstvenog svesnog iskustva, i prostora za manipulaciju od strane sistema koje ono tako ostavlja. Samosvest treba da se nađe u službi otkrivanja političnih dimenzija percepcije i kognicije, koje kroz ego tunel oblikuju našu stvarnost, postajući tako ultimativna forma *brige o sebi*.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Ibid, 35.

<sup>83</sup> Fuko *brigu o sebi* (eng. *self-care*) vezuje za antički pojam samorazvoja kroz različite forme mentalne i fizičke aktivnosti u cilju oblikovanja duha. Imperativ brige o sebi istorijski biva podređen zapovesti *upoznaj sebe*, koja prvo svoje uporište pronalazi u hrišćanskoj društvenoj moralnosti, a potom i kartezijanskom dualizmu, i pritisku modernosti da se sve racionalizuje i sazna. Michel Foucault, *Technologies of the Self*, ur. Luther H. Martin, Huck Gutman and Patrick H. Hutton, (Amherst: Univ. of Massachusetts Press, 1988), 22-27.

### 3.2. Telesne dimenzije subjektivnosti

*Možda je najupornija, najmoćnija od svih utopija pomoću kojih brišemo tužnu topologiju tela, veliki mit o duši, kojim smo zadojeni od početka zapadne civilizacije. Duša. Ona funkcioniše unutar mog tela na najčudesniji način: ona unutar njega boravi, ali isto tako zna i kako da pobegne. Ona beži iz tela da bi videla stvari kroz prozore mojih očiju. Ona beži u snove kada spavam, kako bi opstala i kada umrem. Moja duša je prelepa: ona je čista, ona je bela. A ukoliko moje telo – koje je kaljavo, ili, ni u kom slučaju ne može biti jako čisto – preti da je zaprlja, uvek će se naći vrline, uvek će se naći moći, uvek će se naći hiljadu svetih gesti, pomoću kojih će se moja duša ponovo uspostaviti, u svojoj prvobitnoj čistoti.*

- Mišel Fuko, *Utopian body*<sup>84</sup>

Moderno doba donosi individuaciju, odvajanje subjekta od sveta, ali i rascep između materijalnog tela i nematerijalnog uma. Telo postaje samo skromni sluga racionalnošću upravljano duha, predstavljenog fiksnom unutrašnjom suštinom. Klasična vizuelnost amputira čulo vida od tela i ostatka ljudskog sensorijuma – neukaljano telesnom perspektivom, ono postaje instrument racionalnosti, *svevideće oko* koje potom usmeravamo nazad ka telu, u pokušaju da ga kontrolišemo. Iako savremena nauka ne uspeva da pronade bilo kakve dokaze o postojanju nematerijalne unutrašnje suštine, već naprotiv naše iskustvo sopstva definiše kao evolutivno koristan konstrukt, koji nastaje u neprekidnom uodnošavanju jedinice sa okruženjem, na nivou svakodnevnog iskustva mi smo i dalje žrtve *kartezijanske gravitacije*. Sistem konstantno profitira na iluziji dualizma duha i tela, na koju nas upućuje specifičnost interfejsa našeg svesnog iskustva, ali i podržavaju dominantne strukture moći. *Društvo postignuća* u kojem živimo primorava nas da zaboravimo na granice sopstvenih tela, kako bismo postizali još više, u beskrajnoj trci samoproizvodnje, samonadgledanja i samokontrole. U sistemu koji kontroliše kroz *umor samoproizvodnje*, odvajanje i objektivaciju tela, jedino otelovljeni subjekat, svestan uloge tela u konstituisanju sopstvene subjektivnosti, može biti političan.

Iskustvo je oduvek bilo *telesno iskustvo* – kroz telo imamo iskustvo sveta, ali i tela koje ima iskustvo sebe, u procesu razdvajanja subjekta od objekta koje označava početak modernog doba. Telo je naš iskonski instrument, pomoću kojeg saznajemo svet i uodnošavamo se unutar njega. Ono predstavlja centar orijentacije, na osnovu kojeg uspostavljamo perspektivu prvog lica u odnosu na svet objekata, ali je i sâmo materijalni objekat koji pripada tom svetu.

---

<sup>84</sup> Michel Foucault, „Utopian Bodies“, u *Sensorium: Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, ed. Caroline A. Jones, (Cambridge and London: The MIT Press, 2006), 230.

Telo, a ne iluzija nematerijalnog duha, jeste ono što je stalno prisutno, *ovde* u odnosu na koje definišemo *tamo*. Telo se ne može distancirati u odnosu na sebe: „[...] ...telo, kao moje telo, je nešto posebno subjektivno, jer posreduje moje percepcije i akcije, koje se protežu u svet objekata.“<sup>85</sup> Paradoks ljudske subjektivnosti krije se u činjenici da je za konstrukciju realnosti neophodan subjekat u odnosu na kojeg se svet konstituiše, istovremeno kao neodvojiv deo ovog sveta, ali i potpuno drugačiji u odnosu na njega. Kako telo može biti preduslov za pojavljivanje stvarnosti sačinjene od objekata, ako i samo predstavlja objekat unutar nje? Da li je upravo ova dualnost *tela kao subjekta* i *tela kao objekta*, odnosno kontinuiranog oscilovanja između perspektive prvog i perspektive trećeg lica, koje ga tako definišu, odgovorna za rascep između tela i duha koji osećamo na nivou svakodnevnog iskustva?

Naša tela predstavljaju osnovu konstrukcije sveta kroz percepcijom i kognicijom određen interfejs svesnog iskustva – perspektiva prvog lica, iz koje percipiramo sopstvena tela kao neodvojivi deo sveta, neophodna je za njegovo formiranje. „Moje telo, kakvo jeste za mene, stoga ne može biti dodatak zavisano od moje duše; nasuprot tome, ono je stalna struktura mog bića i preduslov moje svesti, kao *svesti o svetu*.“<sup>86</sup> Ono je preduslov za pojavu svesnog iskustva, a samim time i subjektivnosti, određene kroz proces sopstva. Naša sopstva uvek vode dvostruki život: ona su istovremeno i objekti i subjekti, koji to postaju, jer smo u stanju sebe da vidimo kao objekte iz specijalne perspektive prvog lica.<sup>87</sup> Kako Damasio piše, „um vidimo očima usmerenim ka unutra, dok biološka tkiva sagledavamo očima okrenutim ka spolja.“<sup>88</sup> Za njega, *sopstvo kao objekat* određen je umom koji postoji kroz tok mentalnih reprezentacija, a koje nastaju na osnovu fizioloških procesa.<sup>89</sup> *Sopstvo kao subjekat* predstavlja prekretnicu u evoluciji, jer mentalne predstave orijentiše perspektivom prvog lica, čineći ih *našima*. Tek kada mentalne reprezentacije formiramo u odnosu na sebe, i ono što je nama važno, možemo govoriti o svesnom iskustvu u punom smislu. Subjektivnost procesa sopstva omogućava nam da povučemo granice između našeg tela, kao objekta koji unutar interfejsa svesnog iskustva ima specijalan status, i ostalih objekata u svetu koji nas okružuje. Bez slike sopstvenog tela u prostoru i vremenu, kao kotve subjektivnosti koja određuje

---

<sup>85</sup> Husserl citiran u Harvie Ferguson, *Modernity and Subjectivity: Body, Soul, Spirit*, (Charlottesville and London, University Press of Virginia, 2000), 55.

<sup>86</sup> Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, (New York: Philosophical Library, 1956), 21.

<sup>87</sup> Hugh Gutman, „Rousseau’s Confessions“, u Michel Foucault, *Technologies of the Self*, edited by Luther H. Martin, Huck Gutman and Patrick H. Hutton, (Amherst: Univ. of Massachusetts Press, 1988), 109.

<sup>88</sup> Antonio Damasio, *Self Comes to Mind*, (New York: Pantheon Books, 2010), 9.

<sup>89</sup> *Ibid*, 5.

perspektivu prvog lica, ne možemo biti u stanju da razmatramo potencijale za akciju ili se uodnošavamo unutar sveta. Možemo reći da *sopstvo kao subjekat* omogućava postojanje *sopstva kao objekta*, ali i svih drugih subjekata i objekata koje opažamo unutar iskustvene stvarnosti. U tom smislu, pre nego što je biološko, življeno ili ljudsko, naše telo je imanentno subjektivno. Naše telesno iskustvo dolazi pre *iskustva tela*.

U procesu uodnošavanja sa svetom i objektima koji ga čine, neprestano rušimo i uspostavljamo granice sopstvenog tela, kao centra dinamične, življene subjektivnosti. Konstruišući iskustvenu realnost kao prostor objekata formiranih na osnovu mnoštva slika nastalih u odnosu na specifičnu, subjektivnu perspektivu, telo postaje *istinska mera sveta*. Telesnost podrazumeva i intersubjektivnost – bez ogledanja u drugima, nismo u stanju da izgradimo koherentnu sliku tela. Mentalne predstave koje imamo nisu apstraktne i nezavisne od tela, kao što ih je Dekart zamišljao kroz svoj *cogito*, već su dinamični procesi, nastali kroz uodnošavanje sa svetom putem tela, i uvek su orijentisani perspektivom prvog lica, koje ono pruža kao življeni centar subjektivnosti. Istovremeno, subjektivnost perspektive prvog lica iz koje saznajemo svet za nas je nevidljiva usled transparentnosti svesnog iskustva, dajući nam iluziju objektivnog i direktnog uodnošavanja sa svetom. Iako telo predstavlja nultu tačku orijentacije našeg sveta i preduslov njegovog formiranja, njegova imanentna subjektivnost je, kroz transparentnost ego tunela, sakrivena od nas samih.

Razlika između *sopstva kao subjekta* i *sopstva kao objekta* nije ontološka već fenomenološka: naše svesno iskustvo nalazi se u stalnom oscilovanju između ego-pola i pola objekta, kao dve krajnosti, u kojima sebe doživljavamo kao subjekte ili kao objekte. Za Horkhajmera (*Max Horkheimer*) i Adorna (*Theodor W. Adorno*) upravo ova dualnost tela, njegovog istovremenog postojanja kao subjekta i kao objekta, predstavlja prepreku u uspostavljanju telesnog aspekta brige o sebi, onako kako je shvata Fuko. Svaki pokušaj *renesanse tela* osuđen je na propast, jer implicitno produbljuje jaz između duha i tela karakterističan za zapadnu kulturu.<sup>90</sup> Kada usmerimo pažnju ka telu, ono za nas postaje objekat, eksterna reprezentacija oblikovana dominantnim silama advertajzinga ili političke represije. Telo, kao objekat posmatran iz perspektive trećeg lica, postaje mehanički instrument, čiji su delovi atomizovani, površine merljive, a dimenzije treba prilagoditi aktuelnim standardima lepote. I dalje živimo hegemoniju okulocentričnog sensorijuma, koji, kroz amputaciju čula vida, obezbeđuje (samo)nadzor *svevidećeg oka*, koje nas u internalizovanom panoptikonu

---

<sup>90</sup> Richard Shusterman, „Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault“ u *The Monist* Vol. 83, No. 4, Philosophy as a Way of Life (October 2000), 543.

neprekidno posmatra iz perspektive trećeg lica. Ironično, tek kroz fizički ili emotivni bol, koji destabilizuju iluziju nematerijalnog duha uslovljenu transparentnošću ego tunela, imamo doživljaj sopstvene telesnosti i sopstva, kao kompleksnog procesa koji nastaje u neprekidnoj interakciji mozga sa ostatkom tela i okruženjem. U trenutku kada podlegnemo iluziji fiksne unutrašnje suštine suprotstavljene zaprljanoj materijalnosti tela, na koju nas upućuje karakter našeg svesnog iskustva, ali i dominantne strukture moći, telo prestaje da bude življeni centar telesne subjektivnosti.

Fuko je, u svom eseju *Utopijsko telo*, krenuo od pretpostavke da se utopija *velikog mita o duši* nalazi nasuprot telu, pokušavajući da izbriše njegovo postojanje, da bi na kraju zaključio da ova utopija svoj izvor ima upravo u telu, koje „okreće sopstvenu moć utopije protiv sebe, dopuštajući svim prostorima religioznog ili svetog, svim prostorima drugog sveta, svim prostorima suprotstavljenog sveta, da uđu u prostor rezervisan za njega. Tako je telo, u svojoj materijalnosti, u svom mesu, proizvod sopstvenih fantazama.“<sup>91</sup> Da li se ove *opsene*, kojima nas, kroz intuicije koje pruža interfejs svesnog iskustva, obmanjuje sopstveno telo, mogu osvestiti u kontekstu umetnosti? U narednih nekoliko poglavlja biće analizirane određene specifičnosti svesnog iskustva, odnosno procesa percepcije i kognicije, koje su prepoznate kao *telesne dimenzije subjektivnosti*. Pretpostavka ovog rada je da je naša subjektivnost imanentno određena telesnošću, i da, kao takva, može biti preispitana korišćenjem telesnih procesa percepcije i kognicije kao osnove umetničkog postupka, a kroz primenu strategija raslojavanja percepcije. Konstruisanja odstupanja od očekivanog, koja u kontekstu umetnosti čine da naša pažnja postane usmerena na perceptivne i kognitivne procese, imaju potencijal da u prvi plan izbace biopolitike koje ih oblikuju. Ovako definisane telesne dimenzije subjektivnosti, čiji spisak svakako nije konačan, biće ispitane kao biološki i evolutivno uslovljene, ali i društvenim strukturama moći oblikovane dispozicije, koje nas oblikuju kao politične ili neutrališu kao apolitične subjekte.

---

<sup>91</sup> Michel Foucault, „Utopian Bodies“, u *Sensorium: Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, ed. Caroline A. Jones, (Cambridge and London: The MIT Press, 2006), 232.

### 3.2.1. Subjektivni kvalitet iskustva

*Mislim, dakle postojim, to je rečenica intelektualca koji potcenjuje zubobolju.*

- Milan Kundera, *Besmrtnost*<sup>92</sup>

U svom čuvenom misaonom eksperimentu *buba u kutiji* (eng. *beetle-in-a-box*) austrijski filozof Ludvig Vitgenštajn (*Ludwig Wittgenstein*) poziva čitaoce svojih *Filosofskih istraživanja* da zamisle grupu ljudi koja drži kutiju za koju tvrdi da sadrži bubu. Niko ne može da pogleda u tuđu kutiju i uveri se da je buba tamo, i svako kaže da zna da je buba tamo samo po izgledu *svoje* bube. Naravno, moglo bi da se desi da svako u kutiji ima nešto drugo, ili da se ta stvar neprekidno menja.<sup>93</sup> Vitgenštajn ovaj primer koristi kao argument u korist koncepta *privatnog jezika*, koji predstavlja ono što je razumljivo i nesumnjivo za pojedinca, ali neizrecivo u komunikaciji s drugima. Tako, na primer, iz sopstvenog iskustva znamo šta je bol, ali ne možemo biti sigurni da ga drugi osećaju na isti način. Iako ne postoji saglasnost oko jedne definicije, subjektivni kvalitet iskustva iz perspektive prvog lica, u filozofiji poznat kao *kvalija*, predstavlja krunski argument za dualizam uma i mozga, pošto u fiziologiji mozga, osim neuralnih korelata svesti<sup>94</sup>, nismo uspeli da pronađemo dokaze za fenomenalne kvalitete poput crvenila jabuke ili glavobolje. *Kako da znam da je moja plava ista kao tvoja plava?*

U potrazi za unutrašnjom suštinom, koja bi objasnila subjektivni kvalitet svesnog iskustva, inicijalno smo saznanje sveta pokušali da objasnimo preko geometrijskih modela. Iako je renesansni perspektivizam otvorio mogućnost za postojanje određene tačke gledišta, što je napredak u odnosu na srednjovekovnu vizuelnost, kod koje se sve nalazi na istom planu vidljivosti, ova pozicija ipak ostaje nematerijalna, a subjekat pasivan recipijent stimulusa iz spoljašnjosti. Model kamera opskure pretpostavlja prirodu *koja pravi sliku same sebe*, odnosno saznanje sveta putem dvodimenzionalne retinalne projekcije, izgrađene od svetlosti koja iz spoljašnjeg sveta ulazi u naše oko. U ovako automatizovanom modelu saznanja sveta,

---

<sup>92</sup> Milan Kundera, *Besmrtnost*, (Beograd: Laguna, 2017), 247.

<sup>93</sup> Ludvig Vitgenštajn, *Filosofska istraživanja*, (Beograd: Nolit, 1980), 128.

<sup>94</sup> Prema Fransisu Kriku (*Francis Crick*) i Kristofu Kohu (*Christof Koch*), neuralni korelati svesti (eng. *Neural Correlates of Consciousness – NCC*) mogu se definisati kao minimalni neuralni mehanizmi koji odgovaraju određenom svesnom perceptu. Iako neuronauka i dalje ne poseduje mehanizme kojima bi objasnila kvalitet svesnog iskustva određen perspektivom prvog lica, pomoću neuralnih korelata svesti, a na osnovu merljivih parametara funkcionisanja mozga, može se objektivno registrovati pojava ovih subjektivnih stanja. Crick, Francis & Koch, Christof. (2003). *A Framework for Consciousness. Nature neuroscience*. 6. 119-26. 10.1038/nn0203-119.

izazov predstavlja problem inverzne optike<sup>95</sup>, koji podrazumeva da je nemoguće na osnovu dvodimenzionalne projekcije, bez dodatnih informacija, rekonstruisati trodimenzionalni prostor. U potrazi za trećom dimenzijom, koja nesumnjivo postoji u našem doživljaju prostora, odgovore smo tražili kroz geometriju ili matematiku, *slepi* za činjenicu da nedostajuće informacije dolaze od nas, a ne iz spoljašnjeg sveta.

S promenom paradigme od čestične do talasne prirode svetlosti, koju donosi Njutn krajem XVII veka, urušile su se i metafore klasične vizuelnosti, poput linearne perspektive ili kamera opskure. Više nije bilo moguće povući paralelu između prostiranja svetlosti u vidu geometrijski određenih zraka i mehanizama čula vida, te geometrijska optika polako prelazi u domen fizike, dok fiziološka optika dolazi u centar interesovanja, označavajući početak vizuelne modernosti.<sup>96</sup> Drugu polovinu XVIII i početak XIX veka obeležila je modernistička težnja da se procesi percepcije i kognicije matematički opišu, osvoje i ultimativno kontrolišu; ona donosi nova saznanja u domenu fiziološke optike, prebacujući tako odgovornost za formiranje celine doživljaja sveta na subjekat. Proces saznanja sveta menja smer, postajući uslovljen specifičnostima svesnog iskustva, a ne samo senzornim informacijama iz spoljašnje sredine. Telesnost, apriorno isključena iz koncepta kamere opskure, odjednom postaje faktor koji omogućava postojanje subjekta.

Kako Gete piše, „Da oko nije poput sunca, sunca nikada ne bi videlo.“<sup>97</sup> Ispostavlja se da je antička teorija aktivnog zračenja iz očiju<sup>98</sup> bila bliže istini od renesansne pretpostavke

---

<sup>95</sup> *Problem inverzne optike* isključuje mogućnost da se do rešenja dođe tako što se obrne proces projekcije, pošto ne postoji matematički model koji jednoznačno određuje pozicije u trodimenzionalnom prostoru na osnovu dvodimenzionalne projekcije. Ipak, naš mozak očigledno uspeva da reši ovaj problem, jer mi bez teškoća opažamo trodimenzionalne relacije na osnovu dvodimenzionalne projekcije na retini (mrežnjači). Pri projekciji vizuelnog polja, odnosno svih fizičkih objekata u spoljašnjem svetu koji se u određenom trenutku projektuju na retinu, dolazi do određenih, sistemskih distorzija, pri čemu neke karakteristike polja ipak ostaju sačuvane. Opažanje visine i širine moguće je razumeti već na osnovu retinalne projekcije, jer su raspored i odnosi razdaljina svih tačaka u sceni sačuvani u projekciji. Međutim, dubina se ne projektuje na retinu na ovako jednostavan način, pa se ona mora rekonstruisati na osnovu dvodimenzionalnih projekcija. Veliki broj optičkih iluzija funkcioniše baš kao posledica rekonstrukcije trodimenzionalnog prostora na osnovu dvodimenzionalnog crteža. Ovaj mali broj slučajeva, gde naš mozak greši, navodi na zaključak da je u pitanju heuristički proces, jer sistem koristi procedure koje ne dovode uvek do tačnog rešenja, već koristi pravila koja su samo najčešće tačna. U opažanju dubine, naš mozak koristi somatosenzorno znanje, nastalo na osnovu prethodne interakcije sa objektima, koje mu omogućava da, korišćenjem prediktivnih metoda bajesovske statistike, na osnovu dvodimenzionalnih projekcija, dovoljno tačno odredi dubinu, odnosno oblik trodimenzionalnog objekta. Sunčica Zdravković, *Percepcija*, (Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Zrenjanin, 2011), 159-160, 237-238, 245-246, 260.

<sup>96</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, (Cambridge and London: The MIT Press, 1992), 71.

<sup>97</sup> Fridrih Kitler, *Optički mediji: Berlinska predavanja 1999. godine*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2018), 51.

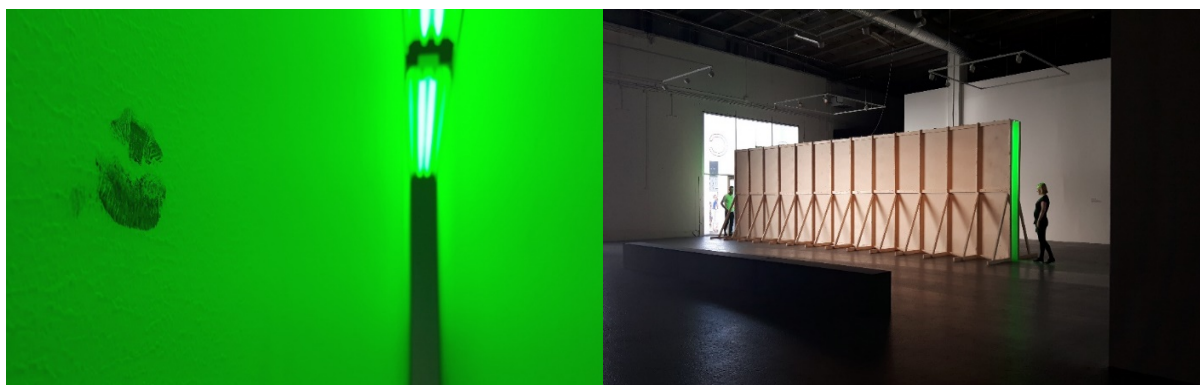


subjekta koji pasivno prima saznanja o svetu. Za Getea, naš doživljaj boje predstavlja konstrukt, fenomen koji telo proizvodi bez eksternog korelata, postajući tako ultimativni dokaz subjektivnosti našeg saznanja sveta. Ovu pretpostavku zasniva na *fenomenu naknadnih slika* u optičkom domenu (eng. *afterimages*), koji podrazumeva da ako dovoljno dugo gledamo u nešto crveno i onda zatvorimo oči, imamo doživljaj komplementarne zelene boje bez ikakvog spoljašnjeg stimulusa. Od Njutna znamo da je ono što zovemo boja zapravo kreacija našeg mozga na osnovu talasnih dužina svetlosti koje ulaze u oko, i predstavlja koristan trik evolucije pomoću kojeg uspevamo da održimo konstantnu percepciju površina objekata čak i kada se uslovi koje definiše svetlost promene. Naše oči evoluirale su da registruju mali segment spektra elektromagnetnog zračenja pod nazivom vidljiva svetlost, jer Sunce, koje predstavlja izvor života na Zemlji, dominantno emituje zračenje u ovom delu spektra. S jedne strane, vidimo mnogo manje od onoga što postoji kao objektivna realnost, ali s druge, mnogo više. Naime, percepcija boje predstavlja proces konstrukcije u kojem naš mozak određene talasne dužine svetlosti kodira kao nijansu neke boje.

Percepcija boje je specifična zato što je možemo percipirati samo čulom vida, za razliku od drugih kvaliteta poput, na primer, oblika objekta, o kojem saznajemo i pomoću naših očiju i pomoću naših ruku. Upravo zato što percepciju boje formiramo na osnovu manjeg broja informacija koje dolaze iz spoljašnje sredine, a više na osnovu dispozicija našeg mozga, proces konstrukcije boje je nestabilniji kao iluzija objektivnog saznanja. Instalacija Brusa Naumana (*Bruce Nauman*) *Green light corridor* ispituje odgovornost koju nosimo za osveščivanje činjenice da je svako iskustvo subjektivno, koristeći efekat naknadnih slika u vizuelnom domenu – zbog prezasićenosti receptora u oku zelenom bojom, svet nam izgleda ružičasto kada napustimo instalaciju. (Slike 4 i 5) Na taj način, umetnikovo delo postaje privatni performativni čin, koji otkriva neizbežnu subjektivnost naših perceptivnih univerzuma.

---

<sup>98</sup> Nauka o svetlosti optika utemeljena je u antičkoj Grčkoj, gde se verovalo da zrak svetlosti ne putuje odbijen od objekata u naše oko već obrnuto – svetlost predstavlja zračenje od oka do izvora svetlosti.



Slike 4 i 5: Instalacija *Green Light Corridor* (1970), Brus Nauman, realizacija u galeriji *Copenhagen Contemporary* u Kopenhagenu, Danska, 2018.

Kantova filozofija transcendentnog idealizma preokreće smer saznanja sveta: percepcija i kognicija više nisu ograničeni na obradu informacija koje stižu od čula, već postaju osnova subjektivnosti, pomoću koje uspostavljamo doživljaj sveta objekata i sebe u njemu. On uvodi pretpostavku da prepoznamo objekte na osnovu reprezentacija koje već posedujemo, umesto da reprezentacije formiramo samo na osnovu informacija o objektima koje stižu iz spoljašnje sredine. Za Kanta, „naša reprezentacija stvari, u svojoj datosti, ne pokorava se stvarima kakve jesu po sebi, već njihovoj pojavnosti, određenoj našim režimom reprezentacije.“<sup>99</sup> Percepcija se, umesto pasivne recepcije opisane modelom linearne perspektive, polako pojavljuje kao proces aktivne konstrukcije sveta, oslonjene na prethodno znanje i iskustvo. U kopernikanskom zaokretu, odgovornost za konstrukciju sveta prebacuje se na subjekat, dok prostor i vreme postaju forme čulnosti vezane za naše svesno iskustvo, uslovljene specifičnostima percepcije i kognicije. Otelovljeni subjekat konstituise svet kroz telesne procese percepcije i kognicije, postajući tako njegov neodvojiv deo. Model kamere opskure, koji pruža mogućnost objektivnog saznanja o jedinstvenoj realnosti, biva zamenjen beskrajnim brojem subjektivnih perspektiva, koje formiraju bezbroj ličnih realnosti. Fuko ovu promenu vidi kao *prag modernosti*<sup>100</sup>, u čijem kontekstu subjekat postaje dinamični entitet, čiju stalnu promenu istovremeno oblikuju biološke i kulturološke sile. Percepcija prestaje da bude pitanje *mentalnog bioskopa* u kojem se svest prikazuje za homunkulusa – nepromenljivu i nematerijalnu suštinu, već fenomen polja, u kojem se subjekat, kao proces, uspostavlja u konstantnom uodnošavanju tela i objekata s kojim ono stupa u interakciju.

<sup>99</sup> Imanuel Kant, *Kritika čistoga uma*, (Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1984), 24-25..

<sup>100</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, (Cambridge and London: The MIT Press, 1992), 71.

U XIX veku, nemački lekar i fizičar Herman fon Helmholtz (*Herman von Helmholtz*) donosi ideju o mozgu kao o *mašini za predviđanje*<sup>101</sup>, dajući tako odgovor na pitanje kako ovaj organ na osnovu ambivalentnih i oskudnih senzornih signala, koje prima preko čulnih organa, može formirati čulno bogatu stvarnost, koju sve vreme doživljavamo kao neposrednu i tačnu. Budući da od čulnih organa ne stiže dovoljno informacija, percepcija stoga mora biti i proces zaključivanja, u kojem se nedovoljno određeni senzorni signali kombinuju s prethodno formiranim očekivanjima ili uverenjima o svetu, kako bi se formirala optimalna hipoteza o tome šta uzrokuje ove informacije koje nam stižu preko čulnih organa.<sup>102</sup> Strukturalni obrazac svetlosti određenih karakteristika pogađa našu retinu, formirajući tako određene senzorne signale, ali tek uz prethodno iskustvo i na osnovu njega formirana uverenja, možemo popuniti praznine u senzornoj slici i prepoznati oblak koji se kotrlja nebom tokom sunčanog letnjeg dana. U kopernikanskom zaokretu koji započinje Kant, a nastavlja Helmholtz, percepcija menja smer, prestajući da bude proces pasivne recepcije usmeren od spolja ka unutra, postajući aktivnost subjekta oslonjena na mapu njegove perceptivne istorije, odnosno sve pretpostavke i uverenja koje ona oblikuje. Neke od teorija u savremenoj senzornoj neuronauci idu toliko daleko da stvarnost vide kao *kontrolisanu halucinaciju*<sup>103</sup>, u kojoj mozgu, kao *mašini za predviđanje*, informacije koje stižu od čula služe samo za

---

<sup>101</sup> Mozak možemo shvatiti kao *mašinu za predviđanje* (eng. *prediction machine*), koja na osnovu informacija iz spoljašnjeg sveta koje stižu od čulnih organa, ali i prethodnog iskustva, formira najbolju moguću pretpostavku o svetu koji nas okružuje. Naše saznanje sveta limitirano je čulnim organima koje posedujemo i vrstom stimulusa koji oni mogu da registruju, ali i potrebom da se informacije procesuiraju brzo. Evolutivno je korisnije da na vreme primetimo i izbegnemo automobil koji juri u našem pravcu dok prelazimo ulicu nego da percipiramo njegov tačan model i godinu proizvodnje. Ipak, efikasna selekcija senzornih informacija nije dovoljna – potrebno je da prethodno posedujemo koncept automobila kao objekta, kao i naše moguće interakcije sa njim, i u odnosu na to postojeće znanje predvidimo da li imamo dovoljno vremena da pređemo ulicu, ili treba da se vratimo na sigurnost trotoara. Takođe, u odnosu na prethodno iskustvo s ljudima koji voze, pretpostavićemo da ni ovaj vozač neće namerno stisnuti papučicu gasa, čak i ako nas ugleda da prelazimo ulicu van obeleženog pešačkog prelaza, već početi da koči. Ako smo uspešno prešli ulicu, ali jedva izbegli sudar sa automobilom, lupanje srca i znojenje dlanova signaliziraće uzbuđenje i emotivno kodirati ovo sećanje, koje će tako postati materijal na osnovu kojeg ćemo u budućnosti praviti tačnije pretpostavke o sličnim situacijama.

<sup>102</sup> Anil K Seth, „The Real Problem“, 2016. (preuzeto 7. 11. 2019. sa <https://aeon.co/essays/the-hard-problem-of-consciousness-is-a-distraction-from-the-real-one>)

<sup>103</sup> Neuronaučnik Anil Set (*Anil K. Seth*) koristi izraz *kontrolisana halucinacija* (eng. *controlled hallucination*) kako bi podvukao kontinuitet između procesa normalne percepcije i halucinacije, koja podrazumeva formiranje percepta bez eksternog stimulusa, odnosno bez utemeljenja u informacijama koje preko čulnih organa stižu iz spoljašnje sredine. Halucinacija nastaje kada u formiranju čulnog iskustva prethodna očekivanja i uverenja neuobičajeno dominiraju nad informacijama koje stižu od čulnih organa. Ono što nazivamo normalnom percepcijom nalazi se na kontinuumu: to je zapravo *kontrolisana halucinacija*, reprezentacija sveta dominantno oblikovana pretpostavkama koje se dinamično upoređuju i, po potrebi, koriguju u odnosu na informacije koje stižu od čulnih organa. Drugim rečima, i naša normalna percepcija je tek u manjoj meri oslanjena na informacije koje stižu iz spoljašnje sredine.

*The TED interview: Anil Seth explores mystery of consciousness on Apple Podcasts.* (preuzeto 3. 11. 2019. sa <https://podcasts.apple.com/us/podcast/anil-seth-explores-the-mystery-of-consciousness/id1437306870?i=1000453687131>)

korekciju eventualnih grešaka u modelu realnosti koji se formira na osnovu prethodnog iskustva i pretpostavki koje ono uslovljava.<sup>104</sup>

Uprkos tome što je saznanje sveta promenilo smer, a odgovornost za njegovu konstrukciju prebačena na subjekta, filozofsko pitanje kvalija, subjektivnog kvaliteta iskustva, i dalje preostaje. Ako crvenilo nije svojstvo jabuke, kao objekta, a ne možemo ga pronaći ni u našim mozgovima, gde se onda ono nalazi i za koga postoji? Za filozofa Kita Frenkiša (*Keith Frankish*) kvalije predstavljaju iluziju, uslovljenu transparentnošću i perspektivom prvog lica koju pruža ego tunel. Iako su nam savremene tehnologije omogućile da u našim mozgovima pronademo neuralne korelate svesti, odnosno obrasce aktivacije neurona koji odgovaraju određenim svesnim stanjima, u njima nema unutrašnjih zvukova, mirisa, ukusa ili bolova, niti homunkulusa koji bi ih doživljavao. Upravo ovi ponovljeni obrasci aktivacije neurona pomažu našem mozgu da, kroz mentalne reprezentacije, izgradi perceptivnu mapu sveta u prostornoj i vremenskoj dimenziji. Kada ove mentalne predstave postanu *naše*, orijentisane kotvom subjektivnosti koju pruža proces sopstva, i naše iskustvo dobija subjektivni kvalitet. Misterija kvalija krije se u činjenici da je subjektivnost našeg svesnog iskustva sakrivena kroz njegovu transparentnost, te da ga ne prepoznamo kao specifični, dinamični mentalni model orijentisan perspektivom prvog lica.<sup>105</sup> Ne postoji dualizam uma i mozga: ono što zovemo um predstavlja tok mentalnih predstava, koje postaju svesno iskustvo tek kada steknu subjektivni kvalitet perspektive prvog lica kroz proces sopstva, koji nastaje u interakciji ne samo mozga već celog našeg tela sa svetom.

Iako je naše iskustvo sopstva u formi ego tunela evolutivno korisna iluzija, ono predstavlja jedinu nama dostupnu realnost, čiji je osnovni preduslov telo. Sopstvo nije neki autonomni, nematerijalni, od tela nezavisni dodatak, ono postoji jedino kao *otelovljeno sopstvo*, koje se uspostavlja u neprekidnoj interakciji subjekta i sveta. Uprkos činjenici da se naša percepcija oslanja na heuristički metod<sup>106</sup>, odnosno neku vrstu proračuna verovatnoće, ona ne sme biti

---

<sup>104</sup> Jedan od dominantnih pristupa u savremenoj senzornoj neuronauci, *prediktivno kodiranje* (eng. *predictive coding*), prati liniju teorija percepcije koju možemo povući od Helmholca, a koja podrazumeva da se percepcija odvija u smeru unutra ka spolja, gde perceptivne pretpostavke informišu čulne organe, čija je funkcija da isprave greške u procesu predviđanja – razlike između onoga što mozak očekuje i onoga što stiže preko čulnih organa. Andy Clark, „Whatever next? Predictive brains, situated agents, and the future of cognitive science”, u *Behavioral and Brain Sciences* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 1-9.

<sup>105</sup> Keith Frankish, „The consciousness illusion“, 2019. (preuzeto 23. 12. 2019. sa <https://aeon.co/essays/what-if-your-consciousness-is-an-illusion-created-by-your-brain>)

<sup>106</sup> Evolucija je uslovlila razvoj različitih heurističkih procesa, *mentalnih prečica*, koje nam omogućavaju da na osnovu prošlih iskustava donosimo brze i dovoljno tačne odluke.

shvaćena kao apstraktni matematički model, koji operiše nezavisno od tela *utisnutog* unutar sveta. Teorija enaktivizma (eng. *enactivism*)<sup>107</sup> pretpostavlja da se saznanje sveta dešava dinamičkoj interakciji između organizma i sredine u kojoj deluje, i da svoje okruženje selektivno stvaramo kroz svoje kapacitete za interakciju sa svetom. Za enaktiviste, svesno iskustvo nije ograničeno na telo ili mozak, već ono nastaje u dinamičkoj interakciji neurona i senzornih organa sa svetom – mi nismo naš mozak, već je naš mozak samo deo onoga što jesmo. Filozof Alva Noe (*Alva Nöe*) smatra da „ne smemo o svesnom iskustvu razmišljati kao o nečemu što nam se dešava, procesu van naše kontrole, već kao veštini, poput plesa, životnoj aktivnosti koja se unapređuje kroz iskustvo.“<sup>108</sup> To znači da svaka interakcija našeg tela s fizičkim svetom u kojem se nalazi formira sasvim jedinstven svet, relativan u odnosu na svetove koje, na sličan način, formiraju ljudi oko nas. Svet nam se ne ukazuje kroz pasivnu rekonstrukciju na osnovu senzornih informacija, već predstavlja aktivan proces *inscenacije* (eng. *enaction*)<sup>109</sup> tokom kojeg, kroz delovanje i umrežavanje sadašnjeg s prošlim iskustvom, uspostavljamo svet i sebe u njemu. Kako Alva Noe piše, „Mi smo u svetu, i od sveta načinjeni.“<sup>110</sup>

Iskustvena stvarnost je proces, koji nastaje u neprekidnom uodnošavanju modela sopstva s modelom sveta, a na osnovu prethodnog iskustva i njime definisanim perceptivnim pretpostavkama. U tom smislu, sve što doživljavamo u sadašnjosti uvek je vezano za prošla iskustva i na osnovu njih izgrađene pretpostavke o budućnosti. Mapa perceptivne istorije predstavlja osnovu izgradnje sveta u formi iskustvene stvarnosti, omogućavajući nam da

---

<sup>107</sup> Enaktivizam pripada istoj teorijskoj struji kognitivne nauke kao i otelovljena kognicija (eng. *embodied cognition*) i situirana kognicija (eng. *situated cognition*) – nasuprot kognitivizmu, koji svest vidi kao računarski proces dominantno oslonjen na mentalne reprezentacije i ograničen na fiziologiju mozga, otelovljena i situirana kognicija pretpostavljaju da su kognitivne funkcije poput mentalnih konstrukata visokog nivoa (koncepti i kategorije) ili rasuđivanja, oblikovani telom kao celinom, ne samo mozgom. Varela et. al. (*Francisco J. Varela et. al*) koriste termin *otelovljeno* (eng. *embodied*) kako bi naglasili da kognicija zavisi od specifičnog iskustva posedovanja tela koje ima različite senzomotorne kapacitete, kao i da su oni deo šireg biološkog, psihološkog i kulturnog konteksta.” Aspekti tela uključeni u otelovljenu kogniciju obuhvataju motorni sistem, perceptivni sistem, situiranost unutar određene sredine kroz interakciju tela s njom, kao i pretpostavke o svetu koje organizam formira na osnovu prošlog iskustva. Francisco J. Varela, Eleanor Rosch i Evan Thompson, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, (Cambridge and London: The MIT Press, 1992), 172-173.

<sup>108</sup> Alva Nöe, *Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from Biology of Consciousness*, (New York: Hill and Wang, 2009), 7.

<sup>109</sup> Termin *izvođenje* ili *inscenacija* (eng. *enaction*) uvode Varela et. al, kako bi naglasili „rastuće uverenje da kognicija nije reprezentacija unapred datog sveta unapred datim umom, već *inscenacija* sveta i uma na osnovu različitih aktivnosti bića unutar sveta.” Francisco J. Varela, Eleanor Rosch i Evan Thompson, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, (Cambridge and London: The MIT Press, 1992), 9.

<sup>110</sup> Alva Nöe, *Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from Biology of Consciousness*, (New York: Hill and Wang, 2009), 82.

damo smisao stimulusima koje naša čula primaju u sadašnjosti, a u odnosu na iskustva iz prošlosti. Svakog od nas definiše različita mapa perceptivne istorije, koja nam, kroz neprekidan proces uspostavljanja koherentnog sopstva u prostoru i vremenu, omogućava da svoja iskustva orijentišemo perspektivom prvog lica, i tako im damo smisao. Kroz interakciju s fizičkim okruženjem, svako od nas gradi sasvim jedinstven svet iskustvene stvarnosti, i sebe u njegovom centru. Stoga, realnost ne smemo razmatrati kao nedvosmisleni ili ultimativno objektivni: umesto u jedinstvenom univerzumu, živimo u pluralitetu *moćnih svetova* i ličnih realnosti. Ne samo da imamo sopstvene glavobolje, već svako od nas poseduje po jednu verziju plavetnila neba. Iz tih razloga, posmatrač više ne može zauzimati privilegovanu poziciju onoga koji posmatra izvana – kroz opažanje, biva uvučen u mrežu uodnošavanja sa svetom, koja je uvek određena njegovom subjektivnom pozicijom.<sup>111</sup> To, naravno, ne znači da su naša iskustva fundamentalno različita, bez dodirnih tačaka, niti da pripadaju nematerijalnom, mentalnom domenu. Mogućnost preklapanja naših iskustava, samim time i razumevanja i komunikacije, uslovljena je postojanjem zajedničkih telesnih sposobnosti i okolnosti u fizičkom svetu. Tako će, na primer, dva Španca prepoznati sneg, ali će dva Eskima videti i razliku između dve različite vrste snega, i nazvati ih različitim imenima.

Ultimativna subjektivnost percepcije ogleda se upravo u činjenici da je svet koji konstruišemo zapravo naša projekcija, svet perceptivnih predviđanja. „Iako je naša percepcija druge osobe zaista potekla od naše interakcije s njima, naše svesno iskustvo je i dalje unutar nas. To znači da je njihova ličnost zapravo samo funkcija naše sopstvene ličnosti. Njihovi strahovi su projekcije naših sopstvenih. Da, ljudi postoje u objektivnom smislu... samo ne za nas, ikada.“<sup>112</sup> Mi, takođe, postojimo u onoliko verzija koliko nas ljudi poznaje. Ne samo da je naše iskustvo zavisno od nas, kao subjekata vezanih za određeni trenutak, već je velikim delom određeno i našom perceptivnom istorijom, složenom u koherentan životni narativ. Vidimo svet koji očekujemo, a očekujemo svet koji želimo da vidimo.

---

<sup>111</sup> Vittorio F. Guidano, *The Self in Process: Toward a Post-rationalist Cognitive Therapy*, (New York and London: The Guilford Press, 1991), 4.

<sup>112</sup> Kroz frazu da je „ličnost drugih ljudi samo funkcija naše ličnosti“, Loto ističe da je jedina nama dostupna realnost iskustvena stvarnost, koja nam se iz perspektive prvog lica ukazuje kao svet ispunjen objektima i drugim subjektima. Ona je potpuno subjektivni konstrukt oslonjen na našu biologiju, ali i prethodno iskustvo upisano u mapu perceptivne istorije, koje dalje formira naša očekivanja i perceptivne pretpostavke. Beau Lotto, *Deviate: The Science of Seeing Differently*, (London: Weidenfeld & Nicholson, 2017), 295.

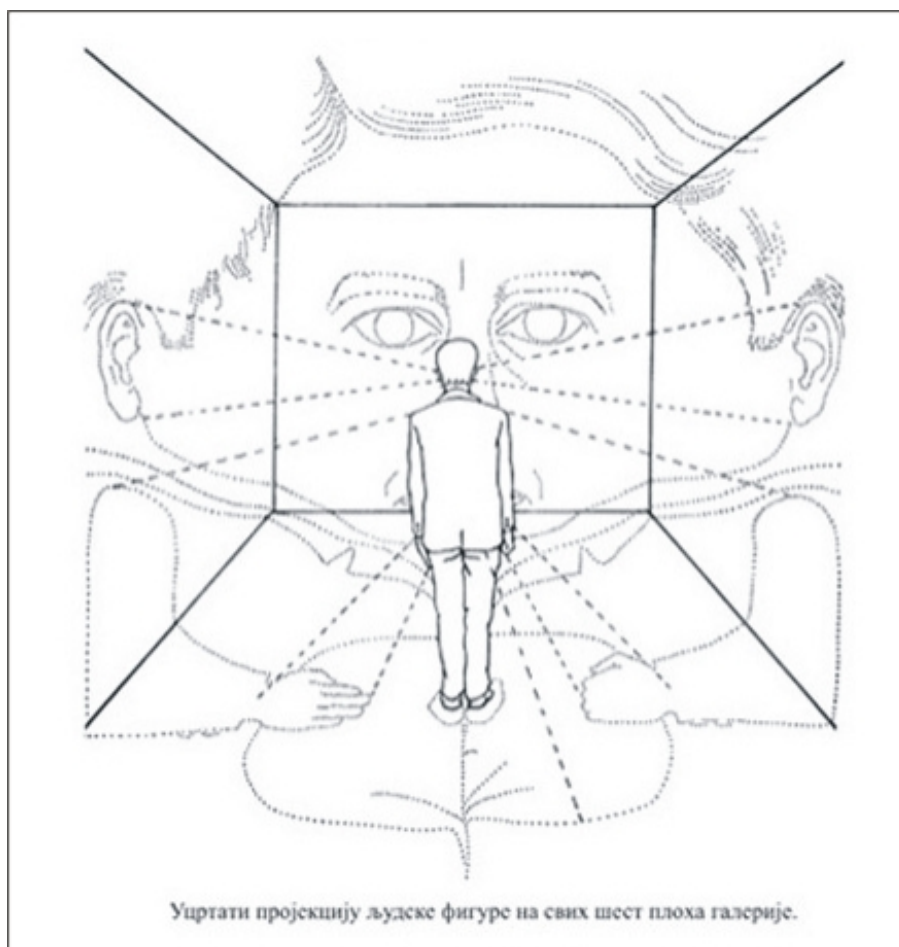
### 3.2.2. Telo u prostoru

„Granice između stvari nestaju, subjekat i svet više nisu razdvojeni, vreme izgleda kao da stoji u mestu“, piše fizičar Ernst Mah (*Ernst Mach*) na prelazu između XIX i XX veka.<sup>113</sup> Dvadeseti vek donosi novo urušavanje klasičnog modela prostora i vremena, koji prestaju da budu apsolutni i postaju relativni, zavisni od posmatrača. Ajnštajnova (*Albert Einstein*) teorija relativnosti nije osporila klasičnu fiziku, već ju je dopunila, otkrivajući u procesu njene limite – pretpostavka apsolutnog prostora i vremena, na koju nas upućuje priroda našeg svesnog iskustva, ruši se pod teretom novih naučnih saznanja, baš poput geocentričnog modela univerzuma. Iako je napredak na polju teorijske fizike doveo u pitanje ideju vremena i prostora kao apsoluta, na nivou svakodnevnog iskustva, odnosno nama jedino dostupne iskustvene stvarnosti, nastavljamo da ih doživljavamo kao takve. Fizička, objektivno merljiva stvarnost zaista postoji, ali je naš pristup njenoj prirodi uvek ograničen zidovima ego tunela – jedini našem iskustvu dostupan prostor je *perceptivni prostor*, oblikovan senzornim informacijama o fizičkom prostoru, ali i mapom naše perceptivne istorije i njome određenim perceptivnim pretpostavkama. Svako od nas živi subjektivno određenu iskustvenu realnost, čije prostorne i vremenske dimenzije nastaju u susretu senzornih informacija iz spoljašnje sredine i specifičnosti naše percepcije i kognicije.

Perceptivni prostor uvek je moduliran telom, kao centrom perceptivne gravitacije: u najbližem okruženju naša čula imaju mnogo veću rezoluciju, te smo osetljiviji na mnogo finije spacijalne intervale, što menja razmere fizičkog prostora koji percipiramo. Bez tela nema ni procesa sopstva, niti perspektive prvog lica, koja orijentiše sadržaj našeg svesnog iskustva u prostornoj i vremenskoj dimenziji. Iako sopstvo predstavlja evolutivno korisnu iluziju, manifestovanu kroz neprekidni proces uodnošavanja sa svetom, tokom kojeg se mentalna predstava sveta i naše pozicije unutar njega transformiše, ona je uvek orijentisana centrom perceptivne gravitacije koji se nalazi u našem telu, odnosno mozgu. Posedovanje reprezentacije tela omogućava formiranje ove perspektive prvog lica, u odnosu na koju možemo povući granicu između sopstvenog tela kao specijalnog objekta, i drugih objekata s kojim se ono može uodnošavati.

---

<sup>113</sup> Ernst Mah citiran u Paul Virilio, *The Vision Machine*, (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994), 6.



Slika 6: *Projekcija ljudskog tela*, tekst i crtež tušem, Vladan Radovanović, 1973.

Francuski filozof Moris Merlo-Ponti (*Maurice Merleau-Ponty*) koristi izraz *telesna šema*<sup>114</sup> (fr. *schéma corporel*) kako bi označio subjektivno percipiranu poziciju naših tela u fizičkoj realnosti.<sup>115</sup> Telesna šema oslanja se na proces neprekidnog uspostavljanja mentalne reprezentacije tela u prostoru i vremenu, i kao takva predstavlja subjektivnu kategoriju, koja objašnjava zašto možemo osetiti fantomski bol u amputiranim udovima, ili privremeno inkorporirati u telesnu šemu različite objekte poput oruđa i tehnoloških uređaja, koji na taj način postaju produžeci naših čula, odnosno tela.<sup>116</sup> Slika tela određuje perspektivu prvog lica

<sup>114</sup> Iako postoji konceptualna razlika između termina *telesna šema* (eng. *body schema*) i *mentalna reprezentacija tela* (eng. *body image*), oni se koriste da pokriju širok spektar fenomena u različitim oblastima poput psihologije, neurofiziologije, ali i sociologije, filozofije ili rodnih studija, te je u ovako širokom polju primene nemoguće doći do jedinstvene definicije. Za neke autore razlika se ogleda u činjenici da je *telesna šema* nesvesna, implicitna reprezentacija tela, dok je *mentalna reprezentacija tela* slika tela koju posedujemo na svesnom nivou, dok drugi teoretičari razgraničenje traže u njihovoj funkciji, odnosno percepciji nasuprot akcije.

<sup>115</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, (Sarajevo: Veselin Masleša, 1990), str 125-126.

<sup>116</sup> Na nivou svakodnevnog iskustva već smo kiborzi, jer svoju telesnu šemu proširujemo kroz različita oruđa poput naočara, bicikla, hirurškog skalpela ili mobilnih telefona, koji umesto nas, na primer, pamte telefonske brojeve, postajući tako proširenja naše memorije. U evolutivnom smislu, deluje nelogično da je naše telesno sopstvo toliko nestabilan konstrukt, ali nam je upravo plastičnost telesne šeme omogućila evolutivni napredak kroz dinamično i fleksibilno reagovanje na spoljašnje uticaje i uodnošavanje unutar sveta, zahvaljujući kojem



iz koje formiramo perceptivni prostor, postajući tako preduslov za doživljaj prostora uopšte. Kako finski arhitekta Palasma (*Juhani Pallasmaa*) piše, „percept tela i slika sveta pretvaraju se u jedno, kontinualno postojanje; ne postoji telo razdvojeno od svog domicila u prostoru, niti prostora nevezanog za podsvesnu sliku sopstva koje opaža.“<sup>117</sup> Bez kotve subjektivnosti koju formira slika tela, nismo u stanju da razlučimo ovde od tamo, niti sebe od sveta.

Kako mozak odlučuje gde se završava naše telo, a počinje svet? Imamo utisak da smo, kao subjekti, jasno odvojeni od spoljašnjeg sveta objekata, ali ova granica predstavlja neprekidni proces konstrukcije sveta u vidu mentalnih reprezentacija, koje mozak formira na osnovu informacija koje stižu iz spoljašnjeg sveta, ali i unutrašnjosti tela. Eksterocepcija i interocepcija<sup>118</sup> samo su različiti modaliteti, koji vrše istu funkciju snabdevanja mozga senzornim informacijama, kako bi, kroz reprezentacije dostupne u formi svesnog iskustva, omogućili organizmu najbolje uslove za održavanje njegovog optimalnog stanja. Intuicija nas upućuje da je saznanje sveta proces usmeren od spolja ka unutra, ali konstrukcija telesnog sopstva koristi senzorne informacije iz unutrašnjosti organizma da bi kontekstualizovala one koje dolaze iz spoljašnje sredine, i obrnuto. Još u XIX veku Vilijem Džejsms (*William James*), jedan od osnivača savremene psihološke nauke, preokreće našom intuicijom formiranu kauzalnost, tvrdeći da su fiziološke promene u telu uzrok emocionalnih stanja: naše srce ne lupa zato što smo uplašeni; strah nastaje usled lupanja srca.<sup>119</sup> Drugim rečima, na osnovu senzornih informacija koje dolaze iz spoljašnje, ali i unutrašnje sredine naših tela, a kroz procese percepcije i kognicije, uspostavljamo pretpostavke i uverenja o uzroku ovih čulnih nadražaja, objedinjujući ih kroz model telesnog sopstva, koji se konstantno ažurira. Projektujući informacije iz sopstvenog tela u percipirani svet, bolje mu se prilagođavamo.<sup>120</sup>

---

*telo u mozgu postaje telo u prostoru*. A. Maravita et. al, „Seeing Your Own Touched Hands in a Mirror Modulates Cross-modal Interactions”, *Psychological Science*, 13, 350-355, citirano u Sunčica Zdravković, *Percepcija*, (Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Zrenjanin, 2011), 294.

<sup>117</sup> Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the senses*, (Chichester: John Wiley & Sons. Ltd, 2012), 14.

<sup>118</sup> Kada pričamo o čulima, obično mislimo na eksterocepciju, odnosno čula poput vida, sluha, ukusa, mirisa ili dodira, koja nam daju informacije o svetu koji okružuje naše telo. Perceptivnu sliku čine i senzorne informacije koje stižu iz samog tela: interocepcija nas informiše o stanju organizma i podrazumeva percepciju senzornih signala koji dolaze od unutrašnjih organa, poput temperature, sitosti ili položaja i kretanja celog tela i njegovih delova, o kojima saznajemo kroz kinesteziju (propriocepciju). Sunčica Zdravković, *Percepcija*, (Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Zrenjanin, 2011), 82-83.

<sup>119</sup> Sarah Garfinkel, *How the body and mind talk to one another to understand the world*, 2019. (preuzeto 21. 12. 2019. sa <https://aeon.co/ideas/how-the-body-and-mind-talk-to-one-another-to-understand-the-world>)

<sup>120</sup> Sunčica Zdravković, *Percepcija*, (Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Zrenjanin, 2011), 293.

Možemo reći da je, kao i ostale forme subjektivnosti određene percepcijom, naše iskustvo otelovljenog sopstva samo još jedna *kontrolisana halucinacija*.<sup>121</sup>



Slike 7 i 8: *3-Dimensional Mirror Mobile*, Jeppe Hajn, 2009.

Kombinujući senzorne informacije o okolini u kojoj se nalazimo, koje stižu kroz eksterocepciju, kao i one o položaju sopstvenog tela unutar nje, za koje je zadužena propriocepcija, većinu vremena lako uspostavljamo smislenu predstavu tela unutar sveta. Kinetička skulptura danskog vajara Jeppe Hajna (*Jeppe Hejn*) *3-Dimensional Mirror Mobile* dekonstruiše vizuelnu percepciju prostora korišćenjem refleksija – posetioci sve vreme pokušavaju da odgonetnu oblik i dimenzije prostora, kao i granice sopstvenih tela. (Slike 7 i 8) Otežavajući formiranje jedinstvenog percepta prostora i tela, umetnik u prvi plan iznosi rad našeg perceptivno-kognitivnog sistema na konstruisanju telesnog sopstva u prostoru, postavljajući tako pitanje njegove koherentnosti, koju većinu vremena uzimamo zdravo za gotovo.

Model saznanja sveta koji smo tražili kroz metaforu kamera opskure opisuje pasivni subjekat koji prima senzacije iz spoljašnjeg sveta, konstruišući na osnovu njih manje ili više vernu unutrašnju, mentalnu predstavu stvarnosti. Svevideće oko razuma tako se odvaja od ostatka tela, čije postojanje i njime definisanu subjektivnost model kamera opskure u potpunosti negira. Izazov za ovako postavljen model saznanja sveta predstavlja percepcija dubine, odnosno problem inverzne optike, koji podrazumeva da je nemoguće na osnovu dvodimenzionalne projekcije, bez dodatnih informacija, rekonstruisati trodimenzionalni

---

<sup>121</sup> Anil K Seth, „The Real Problem“, 2016. (preuzeto 7. 11. 2019. sa <https://aeon.co/essays/the-hard-problem-of-consciousness-is-a-distraction-from-the-real-one>)

prostor. Uprkos okulocentrizmu na koji nas upućuje transparentna priroda našeg svesnog iskustva, jasno je da statično *kiklopsko oko*, amputirano od ostatka tela, ne može dati sve informacije potrebne za građenje koherentne mentalne predstave sveta kakvu posedujemo. Odavno ne baratamo samo s pet čula koje je definisao Aristotel<sup>122</sup>, ali većina nas, na nivou svakodnevnog iskustva, ima utisak da su ona visokospecijalizovani sistemi, jasno odvojeni i nezavisni jedni od drugih. Čulo vida nalazi se na vrhu senzorne hijerarhije<sup>123</sup>, jer objedinjuje informacije koje stižu od ostalih čula u koherentnu celinu, ali je bespomoćno bez interakcije s njima. Iako je vid distalno čulo, što znači da nam omogućava da prikupimo informacije o objektima koji se ne nalaze u neposrednom okruženju našeg tela, nepokretno, *kiklopsko oko* ne može samostalno formirati svet. Kada je reč o percepciji prostora, bez dodatnih senzornih informacija koje stižu od drugih čula, bez pokreta tela i kinestezije, koja nas informiše o položaju tela u njegovih delova u prostoru, ne možemo formirati jednoznačan percept, što problem inverzne optike i dokazuje.

U enaktivističkom viđenju percepcija predstavlja *telesnu aktivnost*, koja uključuje pomeranje očiju ili udova, odnosno glave i tela. „Gledanje nije nešto što nam se dešava ili što je ograničeno na naš mozak. (Gledanje) je aktivnost istraživanja sveta koja se oslanja na poznate načine na koji naš sopstveni pokret motiviše i modulira naš čulni susret sa svetom. Gledanje je aktivnost koja zahteva veštinu.”<sup>124</sup> Drugim rečima, kada pokrećemo sopstveno telo, glavu i oči unutar sveta, menja se vizuelni input iz spoljašnje sredine, a zadatak našeg mozga je da prepozna i uspostavi zavisnost između promene vizuelnog stimulusa i pokreta organizma. Trodimenzionalnost objekata percipiramo zahvaljujući varijacijama njihovog izgleda u odnosu na promenu položaja našeg tela – kroz svaku ovakvu interakciju sa svetom, mi učimo o njegovoj trećoj dimenziji i stičemo određeno somatosenzorno znanje, koje se

---

<sup>122</sup> Najpoznatija i najstarija je Aristotelova podela na pet čula: vid, sluh, dodir, miris i ukus. Uključujući eksterocepciju i interocepciju, većina istraživača danas razlikuje devet do jedanaest čula. Sunčica Zdravković, *Percepcija*, (Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Zrenjanin, 2011), 28.

<sup>123</sup> Iako većinu objekata i događaja možemo percipirati više od jednim čulom, dominantan čulni modalitet biće određen tipom zadatka: vid ima bolju prostornu, a sluh temporalnu rezoluciju. Većinu vremena nismo svesni uloge sluha u percepciji prostora, ali upravo zvuk formira vremenski kontinuum unutar kojeg utiskujemo vizuelne impresije. Osim toga, ljudi su izrazito socijalna bića, i to je teritorija na kojoj vid nema primat – sluh, odnosno razumevanje govora, predstavlja primarni ulazni kanal za informacije iz socijalne sredine, te su „slepi odvojeni od sveta stvari, a gluvi od sveta ljudi.“ Evans (*E.F. Evans*) citiran u Sunčica Zdravković, *Percepcija*, (Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Zrenjanin, 2011), 101.

<sup>124</sup> Alva Nöe, *Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from Biology of Consciousness*, (New York: Hill and Wang, 2009), 60.

akumulira u telu.<sup>125</sup> Kada opažamo, na implicitan način znamo na koji način pokreti našeg tela prostoru proizvode promene u senzornim informacijama koje stižu od različitih čula koja taj prostor registruju. Prikupljajući somatosenzorno znanje kroz iskustvo uodnošavanja sa svetom, i potom praveći pretpostavke u odnosu na njega, u stanju smo da izgradimo bogatu realnost u formi ego tunela, premda nam većinu vremena naša čula ne obezbeđuju dovoljno detaljne informacije iz okoline. Iako nam se čini da je naše vizuelno polje u celokupnom obuhvatu jednako detaljno i oštro, ono samo u centralnom delu ima visoku rezoluciju, dok periferni vid daje znatno manje informacija. Razlog zašto ne vidimo ove nedostatke je zato što se naše oči, kao i naše telo, nalaze u konstantnom pokretu: koristeći postojeće somatosenzorno znanje, koje određuje percept kao funkciju pokreta, naš mozak je u stanju da dopuni ono što nedostaje i tako *inscenira* bogatstvo vizuelnog sveta koje nam je dostupno. U tom smislu, vid podseća na dodir, jer ne možemo percipirati celu vizuelnu scenu odjednom, već deo po deo, krećući se unutar nje, iako nas karakter svesnog iskustva upućuje na vid kao primarno čulo koje objedinjuje sa distance. Krećući se unutar sveta, u konstantnoj interakciji s njim, mi *opipavamo očima*, kako Merlo-Ponti piše.<sup>126</sup>

Za Juhani Palazmu, „Vid otkriva ono što dodir već zna. Čulo dodira je neka vrsta nesvesnog za čulo vida.“<sup>127</sup> Bez haptičke percepcije<sup>128</sup> i haptičke memorije ne možemo doživeti treću dimenziju prostora. Filozof i društveni teoretičar Brajan Masumi (*Brian Massumi*) smatra da je percepcija dubine omogućena navikom, koju stičemo pokretanjem sopstvenog tela kroz prostor. Nasuprot optičkoj vizuelnosti, koja pretpostavlja svevideće, ali pasivno oko u euklidovskom prostoru, nalazi se *haptička vizuelnost*<sup>129</sup> – čulo vida sada je uvezano sa svim

---

<sup>125</sup> Teorija enaktivizma delom se oslanja i na Gibsonovu (*James J. Gibson*) ekološku teoriju direktne percepcije, koja podrazumeva da ljudska bića u interakciji sa sredinom u kojoj se nalaze stiču somatosenzorno znanje. Percepcija nije proračun informacija koje stižu putem čula, na osnovu kojeg gradimo reprezentaciju sveta, već proces tokom kojeg naš mozak, na osnovu invarijantnih osobina predmeta, direktno percipira okolinu u kojoj se nalazi. Percepcija je *direktna*, zato što nije posredovana kognitivnim procesima poput memorije ili zaključivanja, ili bilo kojeg drugog psihološkog procesa koji se oslanja na postojanje mentalnih reprezentacija. Jerry A. Fodor and Zenon W. Pylyshyn, „How Direct Is Visual Perception?: Some Reflections on Gibson’s „Ecological Approach“, u *Cognition*, Volume 9, Issue 2, April 1981, 140.

<sup>126</sup> Alva Nöe, *Action in Perception*, (Cambridge and London: The MIT Press, 2004), 73.

<sup>127</sup> Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the senses*, (Chichester: John Wiley & Sons. Ltd, 2012), 14.

<sup>128</sup> Haptička (grč. *haptós*, opipljiv) percepcija je oblik percepcije usko vezan za *aktivan dodir*, odnosno aktivnu eksploraciju i saznavanje objekata od strane subjekta koji se kreće u prostoru. Iako uključuje senzacije iz celog tela koje je u pokretu, ova vrsta percepcije često je kontrolisana i poboljšana informacijama iz vizuelnog kanala. Sunčica Zdravković, *Percepcija*, (Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Zrenjanin, 2011), 81-84.

<sup>129</sup> *Haptičku vizuelnost* prvi put spominje austrijski istoričar umetnosti Alojz Rigl (*Alois Riegl*). Za njega, taktilnu ili haptičku vizuelnost karakteriše dodir, koji je naglašen, za razliku od optičke, kod koje je uticaj čula

ostalim čulima, omogućavajući aktivno istraživanje prostora kroz pokret i dodir. Masumi smatra da čulo vida „nikada nije odvojeno od ostalih čulnih modaliteta. Vid je, po svojoj prirodi, sinestetički, a sinestezija je, po prirodi, kinestetička. Svaki pogled reaktivira multidimenzionalnu, promenljivu *površinu iskustva*, iz koje se uobičajeno pojavljuju kognitivne funkcije, ali koja se ne može svesti samo na njih.“<sup>130</sup> Promenom u odnosu pokreta i prostora, menja se i odnos između nas, i našeg iskustva. Iskustvo prestaje da bude unutar nas, *mi postajemo iz iskustva*.

Kada gledamo, vidimo objekte u određenim prostornim odnosima, ne kroz apstraktne distance u apsolutnom prostoru, već kroz konkretan potencijal naših tela da se pomeraju između objekata ili ih dodiruju, a na osnovu multisenzornog iskustva koje smo s njima imali u prošlosti.<sup>131</sup> Tomas Mecinger iznosi tezu da je mišljenje motorički proces<sup>132</sup>, odnosno da, kada percipiramo predmete, ne saznajemo samo o njihovom obliku ili boji, već formiramo automatske pretpostavke o našim akcijama u odnosu na njih – kada vidimo stolicu ili jabuku, nepogrešivo znamo na koju treba da sednemo, a koju da pojedemo. Percepcija prostora je, stoga, određena ne samo našim akcijama unutar njega već i mogućnostima koje sredina pruža za delovanje. Ispostavlja se da je tradicionalna filozofska distinkcija između percepcije i akcije veštačka, i da je svaki objekat koji percipiramo istovremeno uvezan s repertoarom naših mogućih akcija u odnosu na njega. Kroz iskustvo uodnošavanja sa svetom, stičemo somatosenzorno znanje o mogućim interakcijama sa objektima unutar njega, formirajući tako sopstveni *motorički rečnik*.<sup>133</sup> U tom smislu, važan aspekt performativnosti prostora čini

---

dodira na čulo vida minimalan. Žil Delez razlikuje optički i haptički režim funkcionisanja percepcije, umesto podele koja se oslanja na čula. Lora Marks (*Laura Marks*) smatra da je neophodna snažna materijalna veza između čula vida, tela i objekta, između kojih postoji direktan kontakt i rezonancija. Navedeno u Patricia Silveirinha Castello Branco, „Haptic Visuality and Neuroscience“, u *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*, Ondřej Dadejdić i Jakub Stejskal, ur, (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010), 105-106.

<sup>130</sup> Brian Massumi, „Sensing the Virtual, Building the Insensible“, u *Hypersurface Architecture*, edited by Stephen Perrella, Architectural Design (Profile no. 133), vol. 68, no. 5/6, May-June 1998, 16-24.

<sup>131</sup> Ibid, 16-24.

<sup>132</sup> Iako Gibsonova teorija direktne percepcije podrazumeva pretpostavku da su reprezentacije u mozgu suviše, i da su *afordanse* (eng. *affordance*) određene u direktnom kontaktu organizma sa objektom, Mecinger koristi *afordanse* kao polazište, da bi istakao kako akcija i percepcija imaju zajedničko polje reprezentacije. Thomas Metzinger, *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self*, (New York: Basic Books, 2009), 119.

<sup>133</sup> Đakomo Ricolati (*Giacomo Rizzolatti*), profesor fiziologije sa Univerziteta u Parmi, koristi izraz motorički rečnik (eng. *motor vocabulary*) kako bi označio kompleksne mentalne predstave akcija u celini, koje uključuju njihove ciljeve, vremenski okvir u kojem se akcija dešava, kao i odnos između organizma koji deluje i ciljnog objekta njegove akcije. Po njegovoj teoriji kanoničkih neurona (eng. *canonical neurons*), mozak koristi iste mehanizme da bi predstavio percepciju objekta i akciju koju možemo vršiti nad njim, objedinjujući ih u

uvezivanje našeg tela sa objektima u fizičkom prostoru, kroz scenario mogućih akcija koje oni pružaju, a telo, definisano motoričkim rečnikom, dozvoljava.

Percepcija prostora zahteva aktivno telo, koje neprekidno uspostavlja svoje granice u interakciji sa svetom. Ispostavlja se da problem inverzne optike uopšte nije optički problem, jer njegovo rešenje zahteva uvezivanje svih čula koje naš organizam poseduje, kako bi se na osnovu informacija koje stižu od njih, ali i prethodnog iskustva upisanog u mapu perceptivne istorije, formirala koherentna mentalna predstava sveta. Naša tela se kroz pokret konstantno uodnošavaju sa sredinom u kojoj obitavamo: tokom ovog procesa svet i subjekat neprekidno informišu i redefinišu jedno drugo. Jasno razgraničenje na liniji subjekat – objekat je iluzija, pošto ono predstavlja proces kontinuirane integracije reprezentacije telesnog sopstva u reprezentaciju sveta. Predstava našeg tela određena je informacijama iz različitih senzornih modaliteta, koje su, zauzvrat, modulirane ovakvom reprezentacijom tela, odnosno prethodnim iskustvom *tela u prostoru* i pretpostavki koje na osnovu njega formiramo. Ova iskustva iz prošlosti nisu pasivni, beskrajno tanki isecci stvarnosti koja više ne postoji, već stalno aktivni i umreženi elementi.

U tom smislu, perceptivni prostor ne može biti apsolutni, njutnovski prostor, već *prostor događaja*, mešavina prostora i vremena koji pretpostavlja poljski matematičar Herman Minkovski (*Hermann Minkowski*), inače Ajnštajnov mentor. Ne dolazi do nas iz prošlosti samo bleđa svetlost zvezda, već i svaka percepcija trenutnog okruženja potiče od somatosenzornog znanja prikupljenog kroz prošla iskustva, bez kojeg bi i sam čin gledanja i viđenja bio nemoguć.<sup>134</sup> Sa ostalim kičmenjacima delimo sposobnost da konstruišemo određenu vrstu reprezentacije prostora, kako bismo se efikasnije kretali u njemu – izbegavali prepreke, neprijatelje i stizali do hrane ili cilja. Preko četiri decenije poznate su takozvane *ćelije za mesto*<sup>135</sup>, koje se nalaze u hipokampusu i omogućavaju nam da se uspostavimo i orijentišemo u odnosu na neki prostor, koji tako za nas postaje *mesto*. Šopenhauer (*Arthur Schopenhauer*) subjekat vidi istovremeno kao onoga koji proizvodi i onoga koji prima

---

jedinstveni format reprezentacije. Thomas Metzinger, *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self*, (New York: Basic Books, 2009), 166-67.

<sup>134</sup> Paul Virilio, *The Vision Machine*, (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994), 62.

<sup>135</sup> *Ćelije za mesto* (eng. *place cells*) predstavljaju specifičnu vrstu piramidalnih neurona koja se nalazi u hipokampusu, koje su prvi put otkrili Džon O Kif (*John O'Keefe*) i Džonatan Dostrovski (*Jonathan Dostrovsky*) 1971. godine kod pacova. Ćelije za mesto aktiviraju se kada životinja uđe u specifični, njoj poznati ili opasni prostor poput litice, formirajući tako *kognitivnu mapu* – mentalnu reprezentaciju prostora, koja pomaže životinji da se orijentiše unutar njega. Naravno, reprezentacija formirana u hipokampusu nema formalne sličnosti s geografskim mapama, već predstavlja adaptabilnu konstrukciju sastavljenu od perceptivno selektovanih, ključnih informacija o datom prostoru.

senzacije, formirajući jedinu nama dostupnu stvarnost, te je „spoljašnjost samo prostorna odrednica, dok je prostor funkcija našeg mozga.“<sup>136</sup> Da li to znači da je koncept prostora samo specifičan način mišljenja, oblikovan našom perceptivnom istorijom? Jedna od osnovnih funkcija hipokampusu je pretvaranje kratkoročnih u dugoročna sećanja – prostorna dimenzija našeg uodnošavanja sa svetom zapisana je u formi sećanja i poređana u vremensku sekvencu koherentne životne priče, postajući tako osnova subjektivnosti. „Ne postoji pamćenje bez prostora i pamćenje koje se ne odvija u vremenu. Još ne znamo tačno kako se ova sinteza u mozgu odvija, ali znamo da ako postoji oštećenje u hipokampusu, to se odražava na gubitak pamćenja o svakodnevnim događajima”, objašnjava nobelovac Edvard Moser.<sup>137</sup>

Ne samo da specifičnosti percepcije i kognicije oblikuju naš doživljaj onoga što zovemo fizička realnost, formirajući prostornu dimenziju iskustvene stvarnosti, već su i naše misli organizovane u formi prostorne strukture. Prostor simboličke misli je geometrijski organizovan prostor, koji nam omogućava da, suočeni s nepoznatim, na fleksibilan i brz način uspostavimo veze s već poznatim.<sup>138</sup> Ne radi se o tome da je perceptivni prostor subjektivno iskrivljeno ogledalo fizičkog prostora, već da je prostor fundamentalan način funkcionisanja našeg mozga. Drugim rečima, prostorna dimenzija sveta za nas postoji jer posedujemo perceptivno-kognitivne kapacitete da senzorne informacije uredimo u formi prostorne strukture.

---

<sup>136</sup> Artur Šopenhauer citiran u Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, (Cambridge and London: The MIT Press, 1992), 75.

<sup>137</sup> Profesor psihologije i neuronauke Edvard Moser (*Edvard Ingjald Moser*), nagrađen Nobelovom nagradom za medicinu ili fiziologiju 2014. godine za otkriće ćelija sistema za prostornu orijentaciju u mozgu, citiran u članku „Pamte se prostor i vreme“, 2019. (preuzeto 5. 1. 2020. sa <https://galaksijanova.rs/pamte-se-i-prostor-i-vreme/>)

<sup>138</sup> I dalje se vode rasprave da li su ćelije za mesto u hipokampusu specijalizovane isključivo za zadatke reprezentacije prostora, ili za širi plan praćenja i organizovanja saznanja o spoljašnjoj sredini koji se dinamički menjaju, a da je reprezentacija prostora samo jedan od njih. Tako, na primer, kada razmišljamo o našoj mreži poznanika, smeštamo ih u prostorne odnose, prema zajedničkim odlikama poput visine, starosti ili karakternih osobina. Istraživanja pokazuju da ćelije za mesto ne reaguju samo na informacije iz vizuelnog sistema, već i na promenu u frekvenciji zvuka, formirajući tako kognitivnu mapu zvučnog prostora. Adithya Rajagopalan, „New Evidence for Geometry of Thought“, 2019. (preuzeto 5. 1. 2020. sa <http://nautil.us/blog/new-evidence-for-the-geometry-of-thought>)

### 3.2.3. Telo u vremenu

*Poricanje sleda u vremenu, poricanje sopstva, poricanje astronomskog univerzuma, su očigledne beznadežnosti i tajne utehe. Naša sudbina [...] nije strašna zato što nije stvarna, već zato što je nepovratna i uklesana u kamenu. Vreme je materija od koje sam napravljen. Vreme je reka, koja me sve vreme nosi, ali ja sam ta reka; ono je tigar koji me uništava, ali ja sam tigar; to je vatra koja me obuzima, ali ja sam vatra. Svet je, nažalost, stvaran; ja sam, nažalost, Borhes.*

- Horhe Luis Borhes, *Novo poricanje vremena*<sup>139</sup>

Iako se čini da svako od nas intuitivno, na nivou svakodnevnog iskustva, zna šta je to vreme, neuronaučnici, fizičari i filozofi i dalje ne uspevaju da se slože oko njegove definicije, čak ni oko činjenice da li ono uopšte postoji, i u kom obliku. Nemamo jedinstveno čulo vremena, ali ga, uprkos tome, opažamo. Budući da je nemoguće napustiti subjektivnost ego tunela, vreme smo u početku pokušali da definišemo onako kako ga doživljavamo, kroz promenu koju percipiramo. Aristotel prvi povezuje vreme s promenom, iako za njega vreme nije direktno jednako promeni, već njena merna jedinica. Za njega je vreme deo našeg subjektivnog iskustva, ali u zavisnom odnosu od objektivne realnosti.<sup>140</sup> Korak dalje odlazi starogrčki filozof Parmenid (*Παρμενίδης ὁ Ἐλεάτης*), koji promenu tretira kao tvorevinu uma, odsecajući njenu vezu s fizičkom realnošću, koja je po sebi singularitet: „Nije bilo nekad, niti će biti, jer je sada sve odjednom.“<sup>141</sup> Možemo reći da je Parmenid pionir temporalnog idealizma, filozofske pozicije koja podrazumeva da je iskustvo promene i protoka vremena konstrukt naše percepcije, koji nastaje kao projekcija ograničene i subjektivne perspektive koju ego tunel pruža na fizičku stvarnost. Za Avgustina Hiponskog (*Aurelius Augustinus*), vreme je *ljudski izum*, osnovni modalitet ličnog postojanja, koji nastaje zato što sećanje i iščekivanje daju našem iskustvu temporalnu dimenziju, prvo definišući prošlost, a drugo budućnost.<sup>142</sup> Poput Parmenida i Avgustina, Kant fizičku realnost vidi kao atemporalnu, a prostor i vreme kao forme čulnosti, koje iskustvo oblikuju u koherentnu celinu, s njenom prostornom i vremenskom dimenzijom. Mi ne doživljavamo svet u prostoru i vremenu, već *prostorno i vremenski* – drugim rečima, nemoguće je misliti o materijalnim objektima osim prostorno, isto kao što iskustvo ne možemo strukturirati drugačije nego kao sled događaja u vremenu. Vremenski sled događaja u okruženju možemo interpretirati i urediti na taj način samo zato što je ideja o temporalnoj sukcesiji već postoji, kao imanentna karakteristika našeg

<sup>139</sup> Jorge Luis Borges, *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*, (London: Penguin Books, 2000), 269.

<sup>140</sup> Adrian Bardon, *A brief history of the philosophy of time*, (New York: Oxford University Press, 2013), 13-14.

<sup>141</sup> Ibid, 20-21.

<sup>142</sup> Ibid, 25.



svesnog iskustva.<sup>143</sup> Informacijama koje stižu od naših čula namećemo temporalnu strukturu, kako bismo im dali smisao, određen prethodnim iskustvom upisanim u mapu perceptivne istorije. Ispostavlja se da smo vreme tražili na pogrešnom mestu, u fizičkoj realnosti; ono je ultimativno subjektivno, jer vremenski sled događaja nije definisan informacijama iz spoljašnje sredine, već predstavlja preduslov bilo kakvog koherentnog iskustva, način na koji uređujemo senzorne informacije koje stižu do nas.

Uprkos činjenici da smo vreme intuitivno povezali s promenom, tek smo s Njutnom dobili matematička oruđa da objektivno opišemo promenu koju subjektivno doživljavamo. Njuttin vreme smešta u objektivnu realnost – za njega, prostor i vreme predstavljaju apsolute, koji se mogu matematički opisati, ali ostaju zauvek nedostupni usled ograničenja naše percepcije, koja je osuđena na njihovu subjektivnu interpretaciju.<sup>144</sup> Nameće se pitanje šta je realno – vreme kao objektivna činjenica vezana za svet u kojem obitavamo, ili vreme kao subjektivni doživljaj? Da li je sadašnji trenutak jednako stvaran kao prošlost koja mu prethodi, ili budućnost koja sledi? Upravo ove dileme opisuju dve osnovne pozicije u filozofiji vremena, prezentizam i eternalizam. Za prezentiste, jedinu stvarnost predstavlja sadašnji trenutak, jasno odvojen od determinisane prošlosti i otvorene budućnosti. Sadašnji trenutak predstavlja beskonačno tanak isečak stvarnosti koji se stalno pomera unapred, čineći protok vremena objektivnom stvarnošću, nezavisnom od posmatrača. Nasuprot njima, eternalisti smatraju da je pojam *sada* jednako paušalan kao i *ovde*; oni predstavljaju samo subjektivne odrednice unutar predodređenog blok univerzuma prostor-vremena. S druge strane njutnovskog shvatanja prostora i vremena kao apsoluta nalazi se teorija relativnosti, koja u XX veku urušava pojam apsolutnog vremena, dokazujući da čak i vreme izmereno pomoću tehničkih naprava zavisi od posmatrača. Minkovski uvodi model četvorodimenzionalnog prostor-vremena, a na osnovu Ajnštajnovе specijalne teorije relativnosti.<sup>145</sup> Vreme tako postaje četvrta dimenzija matematički određenog bloka prostor-vremena, unutar kojeg postoji sled u vremenu, ali ne i njegov tok – ono što osećamo kao protok vremena predstavlja mentalni konstrukt, i postoji samo unutar našeg svesnog iskustva. Prošlost, sadašnjost i budućnost su jednako realni i determinisani: kao što *ovde* predstavlja samo jedno, subjektivno određeno mesto u prostoru, tako je i *sada* samo jedna od pozicija unutar celovitog, realnog vremena. Za Hermana Vajla (*Hermann Weyl*), jednog od najvećih matematičara XX veka, „objektivni svet

---

<sup>143</sup> Ibid, 31-35.

<sup>144</sup> Ibid, 51-54.

<sup>145</sup> Ibid, 68-73.

se ne dešava, on jednostavno jeste. Samo kroz pogled moje svesti, koji se prikrada duž granice sveta određene mojim telom, isečak stvarnog sveta oživljava, kao nestalna slika u prostoru koji se konstantno menja u vremenu.“<sup>146</sup> Drugim rečima, naša referentna pozicija unutar blok-univerzuma određuje instance subjektivne sadašnjosti, koje se, kao redosled različitih stvarnosti, ređaju u iluziju toka vremena. Iako je blok-univerzum u potpunosti determinisan, perspektiva prvog lica određena ego tunelom dopušta nam da, od trenutka do trenutka, saznajemo samo neke njegove delove, pa nam je zato prošlost poznata, dok budućnost ostaje nepoznanica.

Naravno, nameće se pitanje kako ovu teoriju *prirodnog vremena*<sup>147</sup> pomiriti sa subjektivnim doživljajem vremena koje teče<sup>148</sup>, jer je reči koje smo izrekli nemoguće izbrisati, a čaša koju smo razbili neće se vratiti u prvobitno stanje. Izraelski filozof Yuval Dolev (*Yuval Dolev*) smatra da nije pitanje kako na osnovu senzornih informacija koje stižu do nas formiramo vremenske odrednice fizičke realnosti, već da su naši stavovi i osećanja u odnosu na neki događaj upravo ono što ga određuje kao prošlost, sadašnjost i budućnost. Tako je, na primer, prošlost nešto čega se prisećamo, a budućnost nešto što iščekujemo.<sup>149</sup> Možemo reći da je protok vremena neka vrsta psihološke projekcije<sup>150</sup>, koja podrazumeva da sopstvena uverenja o sadašnjosti, prošlosti ili budućnosti nekog događaja projektujemo u svet, formirajući iluziju objektivne promene. Kako Borhes piše, „svaki momenat koji živimo postoji, ali ne i njihova

---

<sup>146</sup> Hermann Weyl, *Philosophy of mathematics and natural science*, (Princeton; Princeton University Press, 1949/2009), citirano u Dean Buonomano, *Your Brain is a Time Machine: The Neuroscience and Physics of Time*, (New York and London: W.W. Norton & Company, 2017), 14.

<sup>147</sup> Neuronaučnik Dean Buonomano deli pojam vremena na *prirodno vreme* (eng. *natural time*), koje se odnosi na prirodu vremena, odnosno koncept vremena određen objektivnom realnošću, potom *vreme časovnika* (eng. *clock time*), lokalnu meru promene, koja nije ni apsolutna, ni univerzalna, i, na kraju, *subjektivno vreme* (eng. *subjective time*), kao konstrukt naše percepcije i kognicije. Dean Buonomano, *Your Brain is a Time Machine: The Neuroscience and Physics of Time*, (New York and London: W.W. Norton & Company, 2017), 15.

<sup>148</sup> Pre svega, važno je konstatovati da je teorija blok-univerzuma samo apstraktni model, koji nam omogućava da na dovoljno uspešan način predvidimo pojave u fizičkoj realnosti, a ne njeno ogledalo. Kao bića, limitirani smo subjektivnom perspektivom koju nudi ego tunel, te smo u odnosu na intuicije tako oblikovanog svesnog iskustva, uveli prostor, vreme, i prostor-vreme, kao koncepte koji nam omogućavaju da bolje razumemo i uspešnije predvidimo svet u kojem obitavamo. U to smislu za ovo istraživanje je značajna pretpostavka subjektivnog vremena kao osnove subjektivnosti, kao i njegov odnos prema prirodnom vremenu, a ne shvatanje bilo koje teorije prirodnog vremena kao objektivne datosti, koja se mora verno odslikati i kroz subjektivni doživljaj.

<sup>149</sup> Adrian Bardon, *A brief history of the philosophy of time*, (New York: Oxford University Press, 2013), 98.

<sup>150</sup> Psihološka projekcija podrazumeva fenomen pri kojem se subjektivni doživljaj tumači kao objektivna karakteristika fizičke realnosti. Primer predstavlja percepcija boja, kod koje naš mozak svetlost određene talasne dužine koja ulazi u oko tumači kao boju, ali koja nikako nije objektivna karakteristika objekata u fizičkoj realnosti. Adrian Bardon, *A brief history of the philosophy of time*, (New York: Oxford University Press, 2013), 102.

imaginarna kombinacija.“<sup>151</sup> Ne radi se o tome da je tok vremena deo objektivne realnosti koji treba da opazimo, već da je temporalnost imanentna procesima percepcije i kognicije – mi namećemo temporalnu strukturu sopstvenom iskustvu kako bi ono dobilo smisao.

Ako je protok vremena zaista mentalni konstrukt, nameće se pitanje kakvu nam evolutivnu prednost njegovo postojanje pruža u blok-univerzumu, u kojem je sve već predodređeno. Zašto je bilo važno da sopstveno iskustvo organizujemo temporalno, i zašto je važan osećaj sopstvenog kontinuiteta tokom vremena? To što u blok-univerzumu postoji sve istovremeno, ne znači da je za nas evolutivno korisno da opažamo sve odjednom, niti to rezolucija naše percepcije i kognitivni kapaciteti dopuštaju. Upravo ova ograničenja naše percepcije i kognicije uspostavljaju strukturu svesnog iskustva, dopuštajući određenim aspektima fizičke realnosti, važnim za naš opstanak, da dođu u prvi plan. Jedna od najznačajnijih studija subjektivnosti kao funkcije temporalne dimenzije percepcije je filozofija afektivnog saznanja<sup>152</sup> Anrija Bergsona (*Henry Bergson*), koji smatra da „memorija tj. sinteza prošlosti i sadašnjosti s pogledom na budućnost“<sup>153</sup>, postoji da bi bila korisna, dopunjujući sadašnje iskustvo već stečenim iskustvom. Proces percepcije tako „postaje na kraju krajeva povod za sećanje, da mi u praktičnom životu stepen stvarnosti merimo stepenom korisnosti, da je naposljetku sav naš interes da izdignemo u proste znake stvarnosti ove neposredne intuicije koje se poklapaju, u suštini, sa samom stvarnosti.“<sup>154</sup> Kroz kodiranje iskustava u vremenskoj sekvenci, naš mozak pronašao je način kako da, praveći pretpostavke o budućnosti na osnovu iskustava iz prošlosti, pravilno odreaguje u sadašnjosti. Ono što nas razlikuje od ostalih vrsta je sposobnost mentalnog putovanja kroz vreme, odnosno *hronostezija* (eng. *chronosthesia*), koja nam omogućava da u sadašnjosti oživimo trenutke prošlosti ili da se prepustimo maštanju o budućnosti koja tek dolazi. Umesto da samo reagujemo na stimulse u sadašnjosti<sup>155</sup>, možemo da planiramo i aktivno radimo na ostvarenju svojih ciljeva u

---

<sup>151</sup> Jorge Luis Borges, pripovetka „A New Refutation of Time“ u *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*, (London: Penguin Books, 2000), 258.

<sup>152</sup> *Afekciju*, koja je vrlo slična konceptu intencionalnosti u psihologiji, Bergson definiše kao „deo ili aspekt unutrašnjosti naših tela koji se meša sa slikom spoljnih tela“, odnosno subjektivni aspekt koji naša memorija dodaje percepciji u sadašnjosti. Bergson afekciju vidi kao telesnu senzaciju koja povezuje prostorni i vremenski plan čovekovog postojanja. Oleg Jeknić, *Teorija interfejsa*, (Beograd: Centar za medije i komunikacije, 2014), 142-148.

<sup>153</sup> Anri Bergson, *Materija i memorija: Ogled o odnosu tela i duha*, (Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1927), 230.

<sup>154</sup> *Ibid*, 56.

<sup>155</sup> Dean Buonomano, *Your Brain is a Time Machine: The Neuroscience and Physics of Time*, (New York and London: W.W. Norton & Company, 2017), 200-201.

budućnosti, smanjujući tako nepredvidljivost sopstvene egzistencije. Mentalno putovanje kroz vreme omogućilo je sociokulturalnu evoluciju ljudske vrste – zamišljajući ishod u budućnosti, u stanju smo da u sadašnjosti uložimo trud u svoje obrazovanje, posao, ili podizanje potomstva. Sposobnost da zamislimo drugačiju budućnost u osnovi je ljudskosti, jer predstavlja početak borbe za drugačiji svet u kojem živimo.

Dejvid Hjum među prvima prepoznaje vreme kao važan aspekt subjektivnosti, konstatujući da je identitet fikcija naše percepcije, koja u vremenski kontinuitet uvezuje objekte i događaje.<sup>156</sup> U svom ogledu o inherentnom besmislu sveta *Mit o Sizifu*, egzistencijalista Alber Kami (*Albert Camus*) svesno iskustvo vidi kao sukcesiju nedoslednih slika, bez scenarija, kojima smisao daje naše prethodno iskustvo, upisano u vremenu.<sup>157</sup> Bez iskustva iz prošlosti, na osnovu kojeg formiramo pretpostavke o budućnosti, nismo u stanju da izgradimo ni odnos prema sadašnjosti. Za Vilijema Džejmsa, „Vreme je forma koja nam, kao bićima čiji su mozgovi u suštini sačinjeni od sećanja i predviđanja, omogućava interakciju sa svetom: ono je izvor našeg identiteta.“<sup>158</sup> Kroz aktivan proces inscenacije svesnog iskustva, uvezujući ono što doživljavamo u sadašnjosti sa iskustvom iz prošlosti i pretpostavkama o budućnosti, u stanju smo da izgradimo svet u formi iskustvene stvarnosti, i sebe u njegovom centru. Drugim rečima, subjektivno vreme, određeno telesnim procesima percepcije i kognicije, ključno je za subjektivnost, jer naša iskustva organizuje u koherentan životni narativ, na osnovu kojeg formiramo lični identitet.

Osećaj sopstvenog kontinuiteta u vremenu stičemo na osnovu autobiografskih sećanja, kojima pristupamo kroz autoonoetsku svest, a bez koje nismo u stanju da formiramo perspektivu prvog lica, koja nam omogućava da se uspostavimo kao subjekti u odnosu na svet. Čuven je primer pacijenta H.M, koji nakon uklanjanja dela hipokampusu više nije bio u stanju da formira sećanja, čime je njegov identitet doveden u pitanje. Svaka interakcija sa svetom, svaki razgovor, svako lice, čak i članova porodice ili bliskih prijatelja, za njega je bilo novo, jer je bez sposobnosti da formira sećanja ostao zarobljen u *večnoj sadašnjosti*. H.M. je potpuno izgubio libido, jer nije bio u stanju da oseti zadovoljstvo, ali ni bol, pa je „mirno sedeo... čak i kad je njegova koža počela da gori i crveni“ tokom ispitivanja aparatom

---

<sup>156</sup> Hjum citiran u Jeff Speaks, „Hume on identity over time and persons“, *PHIL20208*, 2006. (preuzeto 10. 11. 2019. sa <https://www3.nd.edu/~jspeaks/courses/2006-7/20208/hume-personal-identity.html>)

<sup>157</sup> Alber Kami, *Mit o Sizifu*, (Beograd: Paidea, 2008), 54.

<sup>158</sup> William James, *The Principles of Psychology*, (New York: Henry Holt, 1890), citirano u Carlo Rovelli, *The Order of Time*, (London: Penguin, 2018), 107.

za merenje nivoa bola. Gubitak sposobnosti da emotivno kodira i upiše sećanja u autobiografski narativ, za H.M.-a je značio i gubitak subjektivnosti, sposobnosti da se povežemo s predmetima, osobama i samim sobom.<sup>159</sup> Ovaj primer dokazuje da koherentno svesno iskustvo ne može postojati bez subjektivnosti, koju formira mreža ličnog identiteta, upisana u vremenu u formi autobiografskog sećanja. Kada glavni junak filma *Večni sjaj besprekornog uma* (*Eternal Sunshine of The Spotless Mind*, režija Mišel Gondri (*Michel Gondry*), 2004), odluči da se podvrgne eksperimentalnoj proceduri u pokušaju da se izbori sa bolnim raskidom, ni ne sluti da brisanjem sećanja na Klementinu bespovratno uništava deo sebe, i sopstvenog identiteta. (Slike 9 i 10) Kroz sećanja, uvezani smo sa svetom i drugim subjektima, u kojima se ogledamo u neprekidnom procesu uspostavljanja sopstva.



Slike 9 i 10: Kadrovi iz filma *Večni sjaj besprekornog uma*, 2004.

Za fizičara Karla Rovelijia upravo je lični narativ upisan u formi sećanja razlog zašto u svetu neprekidne promene možemo imati iskustvo konstantnog i koherentnog sopstva. Iako je sopstvo kontinuirani proces uodnošavanja njegovih mnogobrojnih dimenzija u odnosu na svet, ego tunel nam pruža iluziju njegove stalnosti u prostoru i vremenu. Objektivno, sa stanovišta kvantne mehanike, mi smo samo skup fizičkih procesa, koji se ne završavaju na prividnoj granici našeg tela u vidu kože. Ono što nam omogućava iskustvo sopstva je perspektiva prvog lica, koja određuje određuje nultu koordinatu našeg postojanja u prostoru i vremenu – kotva subjektivnosti u odnosu na koju sva iskustva organizujemo u koherentan životni narativ. Naše iskustvo protoka i koncept vremena postoje isključivo kao posledica evolucije u sasvim određenom fizičkom sistemu: usled ograničene rezolucije naše percepcije, fizičku realnost, koju čine mnogo kompleksniji kvantni procesi, aproksimiramo na svet konačnih objekata i drugih subjekata. Ograničenja naše percepcije omogućavaju nam da

<sup>159</sup> Israel Rosenfeld and Edward Ziff, „Making Memories“, *The New York Review of Books*, 2017. (preuzeto 26. 1. 2020. sa <https://www.nybooks.com/articles/2017/08/17/making-memories-patient-hm/>)

povećanje entropije, karakteristično za fizički sistem u kojem obitavamo, apstrahujemo i uočimo kao promenu, koja tako za nas postaje tok vremena.<sup>160</sup> Drugim rečima, prostor i vreme nisu imanentne datosti fizičke realnosti, već sposobnost da konceptualizujemo svet na evolutivno koristan način. Ipak, naše iskustvo sopstva nije skup nezavisnih procesa koji se dešavaju u uzastopnim trenucima, već narativ uvezan sećanjem, koji se, kroz mentalno putovanje kroz vreme, prostire van granica sadašnjeg trenutka. Za Rovellija, koji predlaže fizičku realnost bez temporalne dimenzije, subjektivno vreme je način da ipak *postojimo u vremenu*: „sećanje je to koje uvezuje u celinu procese razbacane u vremenu, koji nas čine nama.“<sup>161</sup>

Ako je Merlo-Pontijeva fenomenologija kroz koncept telesne šeme odredila centar našeg perceptivnog univerzuma u prostoru, onda je Bergsonova filozofija afektivnog saznanja ukazala na vremenski aspekt telesnosti, i načine na koji temporalna dimenzija percepcije i kognicije daju referentni okvir našeg postojanja u vremenu. Vremensko prostiranje našeg svesnog iskustva, koje se realizuje kroz sećanja na prošlost i pretpostavke o budućnosti, omogućava nam da, na osnovu privida sopstvene konstantnosti u svetu apsolutne promene, formiramo koherentno sopstvo. Bez tela, kao referentnog okvira, ne bismo mogli da konstituišemo svet objekata koji nas okružuje, jer „telo će se neizbežno na kraju krajeva obeležiti među njima kao zasebna stvar, pošto se one jednako menjaju, a ono ostaje nepromenjeno.“<sup>162</sup> Ovako, temporalno formirana kotva subjektivnosti, omogućava nam da se orijentišemo u vremenu, ali i prostoru. Kada se probudimo usred noći, u mrklom mraku, bez naznaka prostora ili vremena, „sećanje – ne na mesto u kojem sam trenutno, već na razna druga mesta u kojima sam živeo i u kojima bih sada mogao biti – dolazi do mene kao uže spasa ispušteno s nebesa, da me spasi iz ambisa ne-bića”, piše Prust (*Marcel Proust*) u svojoj *Potrazi za izgubljenim vremenom*.<sup>163</sup> Iako su prostor i vreme neraskidivo uvezani u formiranju našeg svesnog iskustva, *iskustvo vremena*, kao imanentno *perceptivnoj montaži*, u čijoj funkciji nastaje tok naše svesti, prethodi iskustvu prostora, ili bilo kojem drugom iskustvu. Možemo se složiti sa Bergsonom, za kojeg se „pitanja koja se odnose na subjekt i

---

<sup>160</sup> Carlo Rovelli, *The Order of Time*, (London: Penguin, 2018), 87-97, 110-111.

<sup>161</sup> Ibid, 101.

<sup>162</sup> Anri Bergson, *Materija i memorija: Ogled o odnosu tela i duha*, (Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1927), 34.

<sup>163</sup> Marsel Prust, citiran u Mark Wittman, *Altered States of Consciousness: Experiences Out of Time and Self*, (Cambridge and London: The MIT Press, 2018), prolog xi

objekt, na njihovu razliku i njihovo jedinstvo, imaju postaviti više kao funkcije vremena a ne prostora.“<sup>164</sup>

Ako je subjektivno vreme osnova našeg opažanja sveta i uspostavljanja sebe kao subjekata u odnosu na njega, odakle ono dolazi? Prostor saznajemo putem različitih čula: u okviru nekog pejzaža vidimo planine, reke i livade, čujemo cvrkut ptica i naš glas koji se u ehu odbija o planine, dok uz pomoć kinestezije uspostavljamo položaj sopstvenog tela unutar njega. S vremenom je drugačije<sup>165</sup> – ne postoji jedinstveno *čulo vremena*<sup>166</sup>, niti sam koncept vremena možemo objasniti na jednostavan način. Svesno iskustvo, i njemu imanentna temporalnost, ne može postojati bez toka vremena, u kojem je sadašnji trenutak uvek uvezan sa prošlim i budućim. Kako Eko (*Umberto Eco*) primećuje u svom romanu *Ostrvo dana pređašnjeg*, „Imati sećanje znači imati saznanje o pre ili posle, inače bih i ja stalno verovao da su bol ili radost kojih se sećam prisutni u času kada ih se sećam. [...] Problem je, dakle, imati osećaj vremena. [...] Nisam li ja sebi govorio [...] da je vreme uzrok kretanja, a ne njegov rezultat? [...] Osećati se u kretanju znači osećati vlastito vreme koje otkucava.“<sup>167</sup> Bez temporalne dubine svesnog iskustva, ne bismo bili u stanju da čujemo muziku, vidimo let ptice ili zvezde padalice. Iako je ljudski mozak sposoban da deluje i donosi odluke u milisekundi, ne bismo uspeali da formiramo koncept vremena i njegovog protoka bez smeštanja ovih momenata, definisanih delićima sekunde, u širi prostorni i vremenski kontekst. Kako Huserl (*Edmund Husserl*) u svojoj studiji fenomenologije vremena kaže,

---

<sup>164</sup> Anri Bergson, *Materija i memorija: Ogled o odnosu tela i duha*, (Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1927), 61.

<sup>165</sup> Iako je čovek jedina vrsta koja poseduje koncept vremena u punom smislu, evolucija je ipak učinila da naši kapaciteti za opažanje, reprezentaciju i razumevanje vremena budu mnogo manje razvijeni od onih vezanih za percepciju prostora. Neke teorije pretpostavljaju da je ljudski mozak iskoristio već postojeću, i dobro razvijenu neuralnu arhitekturu za opažanje prostora, koju nude ćelije za mesto u hipokampusu, kako bi formirao uslove za percepciju vremena. Stoga ne treba da nas čudi što vreme vrlo često objašnjavamo kroz prostorne metafore: neki interval je *dugačak*, dok prošlost ostavljamo *iza* sebe. Dean Buonomano, *Your Brain is a Time Machine: The Neuroscience and Physics of Time*, (New York and London: W.W. Norton & Company, 2017), 6.

<sup>166</sup> Tradicionalno se govori o dve klase objašnjenja osnova percepcije vremena. Biološka osnova percepcija vremena podrazumeva postojanje biološkog časovnika, koji nam omogućava da cikluse funkcionisanja sopstvenog tela uskladimo s cikličnim promenama u okolini, poput smene dana i noći (cirkadijalni ritam). S obzirom na to da nema specijalizovanog čula vremena, niti očigledne spoljne stimulacije, osim opažanja kretanja, kao i njegove brzine i ubrzanja, kognitivni sistem je dobar kandidat za funkciju percepcije vremena. U tom slučaju, umesto direktno spoljašnjim stimulusom, procena trajanja vremenskog intervala određena je količinom informacija koja je svesno registrovana i pohranjena u memoriji. Ovoj pretpostavci u prilog idu eksperimenti u kojima su ispitanici izloženi pojačanom memorijskom opterećenju, te, pod uticajem droge ili teških zadataka koje rešavaju, primorani da registruju veći broj informacija, koji tako precenjuju proteklo vreme. Sunčica Zdravković, *Percepcija*, (Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Zrenjanin, 2011), 283-285.

<sup>167</sup> Umberto Eko, *Ostrvo dana pređašnjeg*, (Beograd: Narodna knjiga Alfa, 1995), 489.

„pesmu čujemo notu po notu, ali je upravo naš osećaj prošlosti i budućnosti – naša memorija i očekivanja – čine pesmom.“<sup>168</sup>

Naše svesno iskustvo u svakom trenutku obuhvata sadašnjost i deo neposredne prošlosti: jedino kroz produžetak sadašnjeg trenutka van granica apsolutne sadašnjosti, možemo biti u stanju da uočimo promenu, i tako doživimo tok vremena. Ovako određena *fenomenološka sadašnjost* (eng. *phenomenological present*)<sup>169</sup> je, osim u prošlost, kroz naša uverenja i pretpostavke koje formiramo na osnovu mape perceptivne istorije, proširena i u budućnost. Merlo-Ponti piše o neraskidivosti prostora i vremena u sadašnjem trenutku: „[...] svojim perceptivnim poljem s njegovim prostornim horizontima, prisutan sam u svome okolišu, koegzistiram sa svim drugim pejzažima koji se prostiru s druge strane, a sve ove perspektive zajedno tvore jedan vremeni val, jedan trenutak svijeta; svojim perceptivnim poljem s njegovim vremenim horizontima, prisutan sam u svojoj sadašnjosti, u cijeloj prošlosti koja joj je prethodila, i u budućnosti.“<sup>170</sup> Ako je svesni doživljaj prisustva (eng. *lived presence*), kroz koji u sadašnjosti uvezujemo prošlost i budućnost naša jedina realnost, koliko on traje? Ako do mene istovremeno dolazi svetlost koja se odbija o površinu moje ruke, ali i ona koja stiže od svetlosnim godinama udaljenih, možda već mrtvih zvezda, šta je pravo *sada*? Za psihologa Marka Vitmana, fenomenološka sadašnjost uvek se sastoji od tri nivoa temporalnog iskustva, tri komplementarne komponente koje zajednički tvore temporalno polje, određujući tako svesni doživljaj prisustva. Temporalna rezolucija naše percepcije određena je *funkcionalnim momentom* (eng. *functional moment*), odnosno intervalom 30-300ms<sup>171</sup>, ispod kojeg nismo u stanju da detektujemo redosled stimulusa. To znači da sve senzorne informacije, koje od različitih čula stignu u ovako definisanom okviru temporalne integracije, objedinjujemo u jedinstven percept funkcionalnog momenta.

Osnovnu jedinicu organizacije naše percepcije predstavlja *doživljeni momenat* (eng. *lived, experienced moment*), koji obuhvata interval od 300ms do tri ili više sekundi, i podrazumeva da se svi događaji koji se dese unutar njega grupišu u svestan doživljaj sadašnjeg trenutka. Percepcija i akcija, objedinjene zajedničkom platformom motoričkog rečnika, optimalno

---

<sup>168</sup> Huserl citiran u Claudia Hammond, *Time Warped: Unlocking the Mysteries of Time Perception*, (Edinburgh and London: Cannongate, 2012), 52-53.

<sup>169</sup> Adrian Bardon, *A brief history of the philosophy of time*, (New York: Oxford University Press, 2013), 41.

<sup>170</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, (Sarajevo: Veselin Masleša, 1990), 384.

<sup>171</sup> Različiti autori različito definišu trajanje okvira temporalne integracije (eng. *temporal window of integration*): smatra se da je taj interval za dva kratka stimulusa 20-60ms, dok prepoznavanje tačnog redosleda tri ili više stimulusa traži interval bliži 300ms. Mark Wittman, *Altered States of Consciousness: Experiences Out of Time and Self*, (Cambridge and London: The MIT Press, 2018), 53.



funkcionišu u jedinicama trajanja oko tri sekunde, odnosno 3000ms. Ovaj interval nas uvezuje sa svetom – tri sekunde određuju temporalnu platformu zajednički doživljenog momenta, koji sinhronizuje dva ljudska bića u aktivnostima poput rukovanja ili zagrljaja.<sup>172</sup> Prozor od 3000ms, koji je uzet kao poetička osnova umetničkog istraživanja, određen je kapacitetom radne memorije, i daje nam sposobnost da grupišemo reči u slogove, a muziku u ritam, ili promenimo perspektivu gledanja kod dvosmislenih slika.<sup>173</sup> Najširi temporalni obuhvat ima *mentalno prisustvo* (eng. *mental presence*), koje Vitman definiše kao „događaje koje prethodno anticipiramo, potom opažamo kroz doživljeni momenat, da bi bili izgubljeni kao tragovi sećanja, dok sekunde odmiču, a nova iskustva neprekidno dešavaju.“ Na taj način, doživljeni momenat postaje deo šire mreže našeg ličnog identiteta upisanog u vremenu. Bergson smatra da „ništa ne postoji manje nego sadašnji momenat“<sup>174</sup> – „mi, praktično, zapažamo samo prošlost, jer je prava sadašnjost neshvatljivi progres prošlosti koji nagriza budućnost.“<sup>175</sup> Ono nazivamo prošlost, sadašnjost i budućnost samo su različiti oblici našeg postojanja u vremenu, uvezani telom, o kojem možemo govoriti kao o „pokretnoj granici između budućnosti i prošlosti, kao o pokretnoj tački koju naša prošlost gura jednako u našu budućnost.“<sup>176</sup> Iako se ispostavlja da je sadašnji trenutak *fantom koji nam neprekidno izmiče*, on čini kotvu vremenom orijentisane subjektivnosti, naše jedino *sada* u kojem se neprekidno uspostavljamo kroz proces sopstva.

Kako pomiriti prezentistički značaj sadašnjeg trenutka, koji mu na nivou svakodnevnog iskustva pripisujemo, i njegovu iluzornu prirodu? Iz iskustva nam je poznato da je subjektivno vreme fleksibilna kategorija, pa tako mesec dana raspusta u detinjstvu može trajati čitavu večnost, a godina života u odraslom dobu proteći kao tren. Naša emotivna stanja utiču na subjektivnu procenu trajanja intervala: u ekstremnim situacijama, poput saobraćajne nesreće, ili perioda detinjstva, kada je sve novo i nepoznato, čini nam se da je vreme ekstremno usporilo, dok nam godine brzo prolaze ukoliko vodimo rutiniran život bez mnogo uzbuđenja. Subjektivno vreme zavisi i od toga na šta je u datoj situaciji usmerena naša pažnja, te kada se bavimo nečime što nam potpuno zaokuplja pažnju, kada smo potpuno

---

<sup>172</sup> Mark Wittman, *Altered States of Consciousness: Experiences Out of Time and Self*, (Cambridge and London: The MIT Press, 2018), 50-51.

<sup>173</sup> Claudia Hammond, *Time Warped: Unlocking the Mysteries of Time Perception*, (Edinburgh and London: Cannongate, 2012), 46.

<sup>174</sup> Anri Bergson, *Materija i memorija: Ogled o odnosu tela i duha*, (Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1927), 150.

<sup>175</sup> Ibid, 151.

<sup>176</sup> Ibid, 69.

zaneseni i apsorbovani u tu aktivnost<sup>177</sup>, prestajemo da budemo usmereni na sopstveno postojanje i vreme, koje samo proleti. Na isti način, u stanju smo da provedemo sate u sanjarenju, ili uronjeni u sećanja na prošla vremena; mentalno putujući kroz vreme gubimo osećaj sopstva, i njegovu vezanost za sadašnji trenutak, što može imati i mračnu stranu. *Društvo postignuća* u kojem živimo predominantno je orijentisano ka budućnosti – kroz stalnu opterećenost ishodom, zaboravljamo da uživamo u procesu. Uprkos nesumnjivom evolutivnom značaju, mentalno putovanje kroz vreme donosi nam i anksioznost zbog neizvesne budućnosti, ili lamentiranje nad prošlošću koju ne možemo promeniti – izmeštanjem iz sadašnjeg trenutka, nestaje i naše sopstvo, a tako i prilika da se povežemo sa drugima. U svetu *slomljenog vremena*<sup>178</sup>, većinu vremena provodimo u imaginarnoj budućnosti, dok nam sadašnjost neprekidno izmiče. Sadašnji trenutak postaje višak, nepotrebna prepreka ili neophodna žrtva na putu do cilja u budućnosti. Žrtvujući sadašnjost, gubimo i kotvu subjektivnosti oko koje orijentišemo svoj životni narativ, te tako ova kriza vremena postaje i kriza identiteta. Osim toga, ukidamo sebi i priliku za istinsku konekciju sa drugima, kroz zajednički doživljenu sadašnjost. U tom smislu, sadašnji trenutak, ma koliko bio iluzoran, ključan je za subjektivnost i njenu političku dimenziju.

Ovi fenomeni dokazuju do koje mere smo određeni vremenskom dimenzijom našeg postojanja, i sami odgovorni za tu *misterioznu tvar* – subjektivno vreme. Ono nije osnova naše subjektivnosti, već ono što jesmo kao subjekti. Merlo-Ponti prvi piše da „vreme moramo razumeti kao subjekat, i subjekat kao vreme.“<sup>179</sup>, da bi, u svojoj studiji odnosa vremena i subjektivnosti, Mark Wittman izjednačio vreme i subjekat, pošto osećaj vremena nije pitanje percepcije pomoću jednog ili više čula, već predstavlja osnovu za bilo kakav doživljaj sveta, i sebe kao subjekata unutar njega. „Subjektivno vreme, kao osećaj sopstva, predstavlja fizički i emotivno doživljenu celinu sopstvenog bića tokom vremena.“<sup>180</sup> Svesno iskustvo sopstva je

---

<sup>177</sup> Psiholog Mihajl Čiksentmihalyi (*Mihaly Csikszentmihalyi*) prvi 1975. godine uvodi izraz *zanos* (eng. *flow*) kako bi označio „stanje u kome smo u potpunosti obuzeti nekom radnjom, zarad te same radnje. Oslobođeni smo vladavine ega, vreme leti, sve što činimo, svaki pokret i misao neizbežno proishode iz prethodnog pokreta i misli. Čitavo naše biće je uključeno, a svoje veštine maksimalno koristimo.“ Claudia Hammond, *Time Warped: Unlocking the Mysteries of Time Perception*, Edinburgh and London: Cannongate, 2012), 52-53

<sup>178</sup> Filozof Bjung-Čul Han koristi izraz *slomljeno vreme* kako bi označio savremeni trenutak – doba u kojem se vreme nije samo ubrzalo, već ubrzalo bez pravca, te treperi. Za njega je oznaka današnjeg društva i atomizacija vremena, koje prestaje da prati linearnu strukturu, i postaje kaos temporalnih tačaka, koje je nemoguće uvezati u bilo kakav koherentan narativ, ličnu ili kolektivnu istoriju. Byung-Chul Han, *The Scent of Time*, (Cambridge: Polity Press, 2017), 2-5.

<sup>179</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, (Sarajevo: Veselin Masleša, 1990), 26.

<sup>180</sup> Mark Wittman, *Altered States of Consciousness: Experiences Out of Time and Self*, (Cambridge and London: The MIT Press, 2018), 85.

ono što ostaje stalno u vremenu, dok se svet oko nas menja. Ono predstavlja osnovu našeg identiteta, *priču koju o sebi pričamo sami sebi*, bez koje smo zarobljeni u amneziji večnog sadašnjeg trenutka, nesposobni da se uspostavimo u odnosu na svet i druge subjekte.

### 3.2.4. Navike tela

*Astrologija nas navodno uči fatalizmu: nećeš pobeći svojoj sudbini! Po mom mišljenju, astrologija (shvatite, astrologija kao metafora života) govori nešto mnogo suptilnije: nećeš pobeći svojoj životnoj temi! Iz toga izvire da je čista iluzija hteti početi negde usred života „novi život“ koji ne liči na prethodni, početi, kako se to kaže, od nule. Vaš život biće uvek izgrađen od istog materijala, od istih cigala, od istih problema, a ono što će vam se u prvom času javiti kao „nov život“ pokazaće se veoma brzo samo kao puka varijacija onog prethodnog.*

- Milan Kundera, *Besmrtnost*<sup>181</sup>

Kada počinjemo sa učenjem nekog stranog jezika, ono što čujemo čini nam se kao bezoblična buka, da bismo vremenom počeli da uočavamo obrasce u zvučnoj slici, prepoznajemo ih kao reči i sklapamo u celine rečenica. Informacije koje stižu do naših čula su iste, ali naša očekivanja više nisu, te mozak popunjava praznine na osnovu prethodnog iskustva. Zapravo, svaki naš susret sa svetom predstavlja traženje smisla u inherentno besmislenom. Svet koji nas okružuje predstavlja beskrajno polje različitih potencijalnih stimulusa, od kojih do nas stiže samo mali broj onih za koje imamo razvijene čulne organe, ali i oni predstavljaju *bezobličnu buku*, bez prethodnog iskustva, u odnosu na koje im dajemo značenje i uređujemo u koherentno svesno iskustvo. Naša svest nije evoluirala da nam da tačnu, već korisnu sliku sveta – šta je korisno, a šta predstavlja opasnost za naš opstanak učimo kroz neprekidnu interakciju sa svetom. Rađamo se s delom ovih predispozicija, ali druge formiramo kroz iskustvo. Iako svesno iskustvo predstavlja određenu vrstu *kontrolisane halucinacije*, ograničene na naš ego tunel, nikada ne bismo uspeli da ga formiramo kao kontinualan narativ u prostoru i vremenu bez naše perceptivne istorije, na osnovu koje informacije bez smisla, koje stižu od čula, uvezujemo u koherentnu celinu sveta koji doživljavamo i dajemo im značenje. Transparentnost ego tunela čini da zaboravimo do koje mere je naša življena stvarnost zapravo *lična ekologija*<sup>182</sup>, subjektivno konstruisan svet koji projektujemo u fizičku

---

<sup>181</sup> Milan Kundera, *Besmrtnost*, (Beograd: Laguna, 2017), 332-333.

<sup>182</sup> Neuronaučnik Bo Loto koristi izraz ekologija kako bi potencirao da percepcija nije izolovan proces, koji se dešava u vakuumu, već neprekidni proces koji uvek zavisi od konteksta, odnosno odnosa između stvari koje čine okruženje u kojem obitavamo. U tom smislu, bez konteksta koji nam pruža istorija našeg uodnošavanja sa svetom, zapisana u mapi perceptivne istorije, mozak nikada ne bi uspeo da izvede značenje iz velike količine

realnost. Kako neuronaučnik Bo Loto piše, „Prepreku u punom prihvatanju tuđe ljudskosti često predstavlja nedostatak svesti o našoj sopstvenoj, jer nam se čini da ono što vidimo, čujemo i znamo predstavlja svet *kakav jeste*.“<sup>183</sup>

Nesigurnost predstavlja najveću pretnju za opstanak organizma, te je naš mozak evoluirao u pravcu njene minimizacije. Svet koji nas okružuje nalazi se u neprekidnom procesu promene, što ga čini inherentno nesigurnim, ali nam pretpostavke, koje formiramo na osnovu prethodne istorije uodnošavanja s njim, pomažu da sa uspehom predvidimo ishode ovih procesa. Nismo evoluirali da vidimo tačnu, već evolutivno korisnu sliku sveta: svesno iskustvo predstavlja interfejs koji treba da nam omogući dovoljno uspešnu interakciju sa svetom da preživimo. Percepcija nije nezavisna, ona je uvek uvezana s potencijalnom akcijom, koja vodi ono što opažamo – prostor vidimo kroz priliku za delovanje koju nam pružaju objekti i drugi subjekti u njemu. Za Bergsona, „percepcija, koja odmerava tačno našu virtuelnu akciju nad stvarima, ograničava se na taj način na objekte koji utiču u sadašnjosti na naše organe i pripremaju naše pokrete“, dok je uloga tela da napravi selekciju korisnih sećanja, „koje će dopuniti i osvetliti sadašnju situaciju s pogledom na konačnu akciju.“<sup>184</sup> Delujući unutar sveta stičemo iskustvo, koje, upisano u mapu perceptivne istorije, predstavlja kriterijum na osnovu kojeg selektujemo informacije koje stižu od čula i dajemo im značenje. Što više interakcije sa svetom imamo, bogatija je naša mapa perceptivne istorije, te će naše reakcije biti korisnije za naš opstanak. U tom smislu, određeni smo svojom ekologijom, na osnovu koje *iz besmislenog konstruišemo smisao*. Svaki novi doživljaj predstavlja povratnu informaciju za mapu perceptivne istorije, na osnovu koje je i nastao, ojačavajući time postojeći narativ. Na taj način, sve što doživljavamo u sadašnjosti postaje osnova koja usmerava našu percepciju u budućnosti. Ljudsku vrstu jedinstvenom čini sposobnost apstraktnog mišljenja i posedovanje koncepta vremena, na osnovu kojeg pravimo pretpostavke o budućnosti, umesto da samo odgovaramo na stimulse u sadašnjosti<sup>185</sup>. U tom smislu, možemo reći da naša percepcija nalikuje

---

ambivalentnih stimulusa. Beau Lotto, *Deviate: The Science of Seeing Differently*, (London: Weidenfeld & Nicholson, 2017), 7, 83.

<sup>183</sup> Beau Lotto, *Deviate: The Science of Seeing Differently*, (London: Weidenfeld & Nicholson, 2017), 305.

<sup>184</sup> Anri Bergson, *Materija i memorija: Ogled o odnosu tela i duha*, (Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1927), 182.

<sup>185</sup> Klajn i ostali primećuju da je jedna od važnih funkcija epizodičnog sećanja formiranje simulacija budućnosti, koje treba da nam pomognu da tu istu budućnost dočekamo što spremniji. Klein, S. B, Robertson, T. E, and Delton, A. W: „Facing the future: memory as an evolved system for planning future acts“, *Mem. Cognit.* 38, 2010, 13–22.

refleksnom procesu<sup>186</sup>, definisanom na osnovu iskustava iz prošlosti i pretpostavkama o budućnosti. Ove pretpostavke, koje mahom ostaju implicitne, ispod nivoa svesti, nisu nešto što postoji paralelno ili nasuprot našoj suštini – one definišu ono što jesmo, one su „jednostavno *ono što nas čini nama...* na kolektivnom i individualnom planu.“<sup>187</sup>

Nameće se pitanje „ako je sve što radimo – pa i ono što suštinski *jesmo* – zasnovano na našim pretpostavkama, koje predstavljaju našu ličnu, razvojnu, evolutivnu i kulturološku istoriju interakcije sa spoljnim i unutrašnjim okruženjem (ono što nazivam ekologijom), izazivajući refleksne odgovore nad kojima imamo malo – ako uopšte imalo – kontrole u sadašnjem trenutku, kako i da li je uopšte moguće prekinuti ovaj ciklus, i *gledati na svet drugačijim očima?*“<sup>188</sup> Nismo osuđeni na beskonačnu povratnu spregu između našeg trenutnog i prošlog iskustva, pošto je naš mozak, a i naša mapa perceptivne istorije živa i promenljiva stvar. Važno je osvestiti i da ono što doživljavamo u sadašnjosti ima moć da izmeni značenje naših prošlih iskustava – sećanja su plastična, te svaki put kada ih se prisećamo u novom kontekstu, dodajemo im i novi sloj značenja. S druge strane, naša mapa perceptivne istorije oblikovana je imaginacijom: to je razlog zašto vrhunski sportisti vizuelizuju svoju trku, borbu ili utakmicu, jer kroz zamišljanje iskustva pre nego što se ono zaista odigra, uspevaju da ga oblikuju u željenom pravcu.<sup>189</sup> Zamišljeni scenario tako postaje deo mape naše perceptivne istorije, koja dalje oblikuje ono što doživljavamo. Naša sposobnost mentalnog putovanja kroz vreme, u prošlost kroz sećanja, ili, u budućnost kroz imaginaciju, predstavlja moćno oruđe pomoću kojeg možemo oblikovati ono što opažamo, a posledično sopstveni svet. Činjenica da nismo evoluirali da svet vidimo tačno, da toliko toga što tumačimo kao objektivnu realnost zavisi od naše subjektivne pozicije i predispozicije, čini da imamo mnogo veću ulogu u oblikovanju sopstvene realnosti nego što sebi pripisujemo. Dakle, naša mapa perceptivne istorije ne sadrži samo stvari koje smo doživeli, već i one koje smo zamišljali. Ako možemo da prihvatimo da je naša percepcija oblikovana tako da možemo da vidimo stvari koje nisu tamo, možda uspemo da *vidimo drugačije*.

---

<sup>186</sup> Ovde je reč *refleks* iskorišćena u prenesenom značenju: iako inače podrazumeva trenutnu, nevoljnu reakciju, obično posredovanu putem refleksnog luka, ovde je iskorišćena da bi se naznačilo nesvesno procesuiranje u kojem mogu učestvovati i viši kognitivni centri, što inače nije slučaj kod refleksnih reakcija

<sup>187</sup> Beau Lotto, *Deviate: The Science of Seeing Differently*, (London: Weidenfeld & Nicholson, 2017), 149.

<sup>188</sup> Ibid, 183.

<sup>189</sup> Istraživanja Stivena M. Koslina (*Stephen M. Kosslyn*) pokazuju da zamišljanje u vizuelnom domenu aktivira slične centre kao i da ih zaista doživljavamo. Ovako formirane motorne reprezentacije predstavljaju *mentalnu probu* pred događaj koji iščekujemo. Osim primene kod vrhunskih sportista ili muzičara u tehnici vizuelizacije, ovaj fenomen koristi se i u psihoterapiji za lečenje fobija. Beau Lotto, *Deviate: The Science of Seeing Differently*, (London: Weidenfeld & Nicholson, 2017), 134-135.

Mapu naše perceptivne istorije čine obrasci aktivacije neurona u mozgu: iako postoji milijarde neurona u mozgu, oni nisu uvezani na beskonačno velik broj načina, već se sa svakim ponovljenim iskustvom ojačavaju određeni obrasci aktivacije, koji postaju *prostor mogućnosti* za formiranje našeg opažanja, ideja ili ponašanja. Oni jesu oblikovani delovanjem koje je bilo korisno u prošlosti, ali možda u sadašnjosti više nije. Ne samo da od beskonačnog broja kombinacija povezivanja neurona nisu svi korisni, nego u odnosu na našu mapu perceptivne istorije, koja predstavlja statistiku naših ukupnih interakcija sa svetom, one ograničavaju prostor mogućnosti našeg mišljenja i delovanja. Statistički je verovatno da mislimo i delujemo onako kako smo to činili i do tog trenutka, te bilo kakva promena perspektive zahteva napor. To ne znači da je nemoguće izmeniti obrasce sopstvenog mišljenja i ponašanja, samo da je ova promena uvek spora i postepena. U tom smislu, prvi korak u osvešćivanju naših perceptivno-kognitivnih pristrasnosti, koje oblikuju imanentno političnu dimenziju naše percepcije, može biti njihovo prepoznavanje. Za Lotoa, proces introspekcije, u kojem naša pažnja postaje usmerena na same procese percepcije i kognicije, nudi šansu da *vidimo sebe kako vidimo*<sup>190</sup>, odnosno da osvestimo da je naše svesno iskustvo oblikovano implicitnim pretpostavkama, kojih većinu vremena nismo svesni, te da njegovo preklapanje sa objektivnom realnošću može biti samo slučajnost.<sup>191</sup>

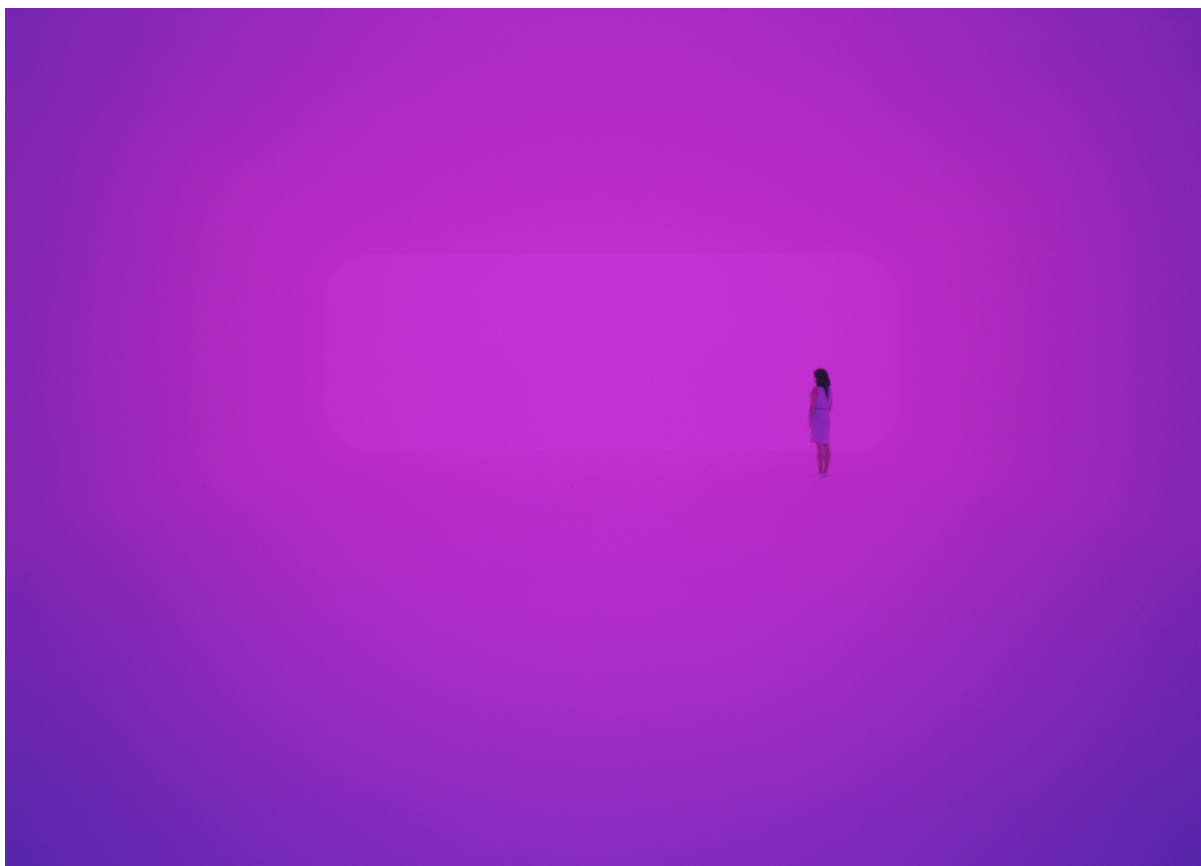
Iako *slobodna volja ne živi u sadašnjem trenutku* kada je reč o kratkoročnim odlukama<sup>192</sup>, ono što možemo učiniti u sadašnjosti je promena značenja iskustava koja čine našu perceptivnu istoriju, kako bismo, na taj način, uticali na naše opažanje, mišljenje i ponašanje u budućnosti. Svaki put kada osvestimo inherentne pristrasnosti naše percepcije i kognicije kroz usmeravanje pažnje na njih, ili kroz proces sećanja ili imaginacije mentalno putujemo kroz vreme, dobijamo šansu da izmenimo značenje prošlih iskustava upisanih u mapu perceptivne istorije, i promenimo sopstvenu budućnost, oslobađajući se pretpostavki koje su prestale da budu korisne.

---

<sup>190</sup> Loto koristi izraz *seeing yourself seeing*, koji se može povezati i sa serijom radova dansko-islandskog umetnika Olafura Eliasona (*Olafur Eliasson*), čiji nazivi uvek sadrže zamenicu *ti* ili *tvoje* – *Seeing Yourself Seeing* (2001), *Your Black Horizon* (2005), *Hesitant You* (2013), *Your Sense of Unity* (2017) itd.

<sup>191</sup> Beau Lotto, *Deviate: The Science of Seeing Differently*, (London: Weidenfeld & Nicholson, 2017), 183-185.

<sup>192</sup> Eksperimenti Bendžamina Libeta (*Benjamin Libett*), koji su od ispitanika zahtevali da voljno pomere levu ili desnu ruku, a potom signaliziraju kada su svesno odlučili da to učine, dokazali su da nesvesna odluka našeg mozga o akciji prethodni oko 400ms našoj svesti o njoj. Beau Lotto, *Deviate: The Science of Seeing Differently*, (London: Weidenfeld & Nicholson, 2017), 190.



Slika 11: Gancfeld instalacija *Breathing Light*, Džejs Tarel, 2013.

Kako se svet u kojem obitavamo neprekidno menja, naša percepcija evoluirala je da traži promenu, pokret i kontrast. Bez promene ili kontrasta u okruženju, za nas nestaje ceo svet, čak i kad držimo oči otvorene. Američki umetnik Džejs Tarel (*James Turrell*), pripadnik *Light and Space* pokreta, radikalno destabilizuje dinamiku na liniji subjekat – objekat u svojim ganzfeld<sup>193</sup> instalacijama (Slika 11), onemogućavajući posetiocima formiranje konačnog percepta prostora i sopstvenog tela u njemu. Potpuno difuzna svetlost određene boje, koja u svakoj tački vizuelnog polja daje isti stimulus, ukida našu percepciju dubine, odlažući našu perceptivnu odluku o trodimenzionalnom obliku prostora, usled čega se javlja rascep u kontinuitetu svesnog iskustva. Svetlost u ovom slučaju ne donosi saznanje, ona ne otkriva, već sakriva prostor u iluziji dvodimenzionalnosti. Posetilac nije u stanju da odluči da li opaža dvodimenzionalnu površinu, ili trodimenzionalni prostor – kroz privremenu suspenziju perceptivne odluke postaje jasno do koje mere nas naša percepcija i kognicija primoravaju da, na osnovu pretpostavki, donosimo brze i kategorične odluke, kako bismo se izborili sa inherentnom nesigurnošću sveta u kojem obitavamo. Iskustvo gancfelda je poput

---

<sup>193</sup> Ganzfeld efekat podrazumeva fenomen percepcije koji se može realizovati u različitim čulnim modalitetima i podrazumeva da, usled istog stimulusa u svakom delu perceptivnog polja (na primer, čula vida ili čula sluha), naš perceptivni sistem, baždaren da traži i reaguje na promenu, počinje da halucinira i stvara privid promene.

guste magle, u kojoj, bez fokusa, senki i kontrasta koji definišu oblike, ostajemo *slepi otvorenih očiju*. Ako nema dovoljno stimulusa na koje možemo da obratimo pažnju, gubi se i sposobnost da se oni uvežu u koherentnu celinu kontinualnog svesnog iskustva. Tražeći promenu u sebi, u nedostatku one u spoljašnjoj sredini, u prvi plan dolazi vremensko kadriranje naše percepcije – drugim rečima, počinjemo da *proizvodimo vreme*.

Svet koji nas okružuje se, kao i mi, neprekidno menja. Naše sopstvo je takođe proces, ali nas je evolucija, usmerena ka smanjenju nesigurnosti i predviđanju budućih ishoda, obdarila specifičnim interfejsom svesnog iskustva, orijentisanim kotvom subjektivnosti, koja nam pruža preko potrebnu iluziju konstantnosti u prostoru i vremenu. To, takođe, znači da često sopstvo tumačimo kao nematerijalnu i fiksnu unutrašnju suštinu, nezavisnu od telesnih procesa. Iako preterana neizvesnost nikako ne može biti dobra, povremeno prepuštanje nepoznatom i nepredviđenom može učiniti da izađemo iz okvira navike koji propisuju naša percepcija i kognicija, i tako osvestimo njihove pristrasnosti, za koje ostajemo slepi većinu vremena. Suočeni sa ambivalentnim situacijama, primorani smo da odložimo perceptivne odluke, što nam daje šansu da osvestimo automatizam u njihovom uobičajenom donošenju.

Uprkos činjenici da bez promene nismo u stanju da napravimo poređenje, niti opazimo svet koji nas okružuje, osnovnu karakteristiku naše percepcije predstavlja njena adaptibilnost na promenu.<sup>194</sup> To je razlog zašto ne osećamo odeću na svom telu, i zašto buka sa ulice nestaje u našoj svesti nakon izvesnog vremena. Iako su mehanizmi perceptivne adaptacije<sup>195</sup> ključni za evoluciju čoveka, istovremeno su nas načinili nekom vrstom *proklete životinje* – nikada zadovoljni, uvek stremimo većem i boljem, samo zato što smo se navikli na ono što jesmo i na ono što već imamo. Naš perceptivno-kognitivni sistem baždaren je da traži promenu, a u njenom nedostatku adaptiramo se i prestajemo da primećujemo ono što nam se donedavno činilo dovoljno dobrim, poput povećanja plate, putovanja po svetu ili nove ljubavi. Ruski književni kritičar Viktor Šklovski (*Виктор Борисович Шкловский*) još 1917. u svom eseju *Umetnost kao postupak* primećuje da, usled ekonomije naše percepcije, objekte, reči ali i druge ljude, koje doživimo više puta, počinjemo da redukujemo na njihove konture, prepoznajemo na osnovu ključnih karakteristika. Navika čini da je naš subjektivni doživljaj brzine protoka vremena različit: kada nema novih doživljaja, godine lete brzinom svetlosti, dok periode ispunjene različitim novim iskustvima, poput detinjstva, obeležava utisak da

---

<sup>194</sup> Sunčica Zdravković, *Percepcija*, (Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Zrenjanin, 2011), 61.

<sup>195</sup> Naša percepcija ustrojena je tako da deluje na razliku u potencijalima pobuđenih neurona, te u nedostatku promene dolazi do adaptacije na stimulus koji se u početku činio snažan.



vreme prolazi sporo. Iako u broju godina može biti dug, *život navike* je kratak, neproživljen život: „Ako toliko ljudi provodi svoje kompleksne živote nesvesno, kao da ih nikada nije ni bilo.“<sup>196</sup> Šklovski piše da „navika proždire posao, odeću, nameštaj, supružnika ili strah od rata“<sup>197</sup>, dok ulogu umetnosti vidi u tome da nam, kroz postupak *očuđenja* (rus. *нрѹѣм острaненія*) povrati osećaj života; ona postoji da bi nas naterala da osetimo, da *učini kamen kamenitim*. Kroz *očuđenje* objekta, situacije ili osobe u kontekstu umetničkog dela dolazi do suspenzije perceptivne odluke – kroz ovakvo usporavanje perceptivnog procesa možemo osvestiti navike sopstvenog tela, i možda iznova doživeti svet koji nam promiče.



Slike 12 i 13: Video rad *A Lot of Sorrow*, Ragnar Kjartanson, 2013-14.

Islandski umetnik Ragnar Kjartanson (*Ragnar Kjartansson*) na duhovit način ispituje do koje mere su ljudi bića navike: tokom šest sati trajanja njegovog video rada *A Lot of Sorrow*, američki bend *The National* izvodi performans koji podrazumeva uzastopno uživo izvođenje njihove pesme *Sorrow*.<sup>198</sup> (Slike 12 i 13) Beskrajno ponavljanje trominutne pesme svaki put je različito, ali nakon izvesnog vremena ponovljeni sadržaji prestaju da nam drže pažnju i postaju očekivani. Pažnja posetilaca oscilira između fokusa na pesmu i drugih sadržaja – vraćajući se na muziku, svaki put u njoj otkriva neočekivane detalje. Baš kao i u slučaju istinskog nedostatka promene u stimulusu, kao kod gancfeld efekta, naš perceptivno-kognitivni sistem nastaviće da traga za njom, odnosno kontrastom, te će i najmanja oscilovanja kod posetilaca izazvati neproporcionalno snažan efekat. Rad služi i kao podsetnik

<sup>196</sup> Citat iz dnevnčkih zapisa Lava Tolstoja (*Лев Николаевич Толстой*) u Viktor Shklovsky, „Art as Technique“, *Literary Theory: An Anthology*, ur. Julie Rivkin and Michael Ryan, (Maiden: Blackwell Publishing Ltd, 1998), 16.

<sup>197</sup> Viktor Shklovsky, „Art as Technique“, *Literary Theory: An Anthology*, ur. Julie Rivkin and Michael Ryan, (Maiden: Blackwell Publishing Ltd, 1998), 16.

<sup>198</sup> <https://www.e-flux.com/announcements/173503/ragnar-kjartansson-the-national-a-lot-of-sorrow/> (preuzeto 1. 2. 2020)

na inherentnu subjektivnost naših ličnih ekologija – svako ponavljanje je drugačije po sebi, ali i za svakog posetioca, određenog sopstvenom mapom perceptivne istorije.

Vidimo svet koji očekujemo, a očekujemo svet na koji smo navikli. Što se više adaptiramo na određeno okruženje, to ga manje primećujemo. Na neki način, navike naše percepcije *brišu* svet koji nas okružuje.<sup>199</sup> Alva Noe smatra da je fundamentalni princip naših mentalnih života *navika*, bez koje „nema proračuna, nema jezika, nema misli, nema prepoznavanja, niti igre. Samo bića s navikama poput naših, mogu imati um poput našeg.“<sup>200</sup> Pretpostavke oblikovane našom perceptivnom istorijom određuju naše reakcije u sadašnjosti, postajući navike, zato što nas statistika prethodnog iskustva uslovljava da reagujemo na sličan način kao u prošlosti. Većinu vremena svet opažamo po navici: ukoliko u okolini nema dovoljno novih i izazovnih stimulusa, naša percepcija ulazi u određenu vrstu autopilot moda, u kojem se kroz mentalno putovanje kroz vreme lako izmeštamo u druge prostore i vremena, gubeći tako vezu sa sadašnjim trenutkom, ali i političnost koju donosi subjekat čvrsto utemeljen u *sada* i *ovde*. Naše svesno iskustvo, proces koji od trenutka do trenutka oblikuje percepcija, podrazumeva stalnu izgradnju sopstva kroz pozicioniranje u prostoru i vremenu – u odnosu na fizički prostor i objekte u njemu, ali i socijalni prostor i ljude koji ga čine. Iskakanja iz uobičajenog primoravaju nas da se, kroz telesne procese percepcije i kognicije, iznova aktivno uspostavljamo u odnosu na dati prostor i vreme, što nam daje šansu da kroz metaprocес opažanja sopstvenih perceptivno-kognitivnih procesa osvestimo njihove navike, kao i načine na koje nas one određuju kao politične subjekte.

---

<sup>199</sup> Ukoliko naš mozak nije dovoljno zauzet obradom novih informacija, aktivira se bazična neuronska mreža (eng. *default network*) – oslobođeni kognitivni kapaciteti sada se koriste za simulacije budućnosti, odnosno sanjarenja, koja nam pomažu da bolje odreagujemo kada se nađemo u sličnoj situaciji. Klajn i ostali primećuju da je jedna od važnih funkcija epizodičnog sećanja formiranje simulacija budućnosti, koje treba da nam pomognu da tu istu budućnost dočekamo što spremniji. Klein, S. B, Robertson, T. E, and Delton, A. W, „Facing the future: memory as an evolved system for planning future acts“, *Mem. Cognit.* 38, 2010, 13–22.

<sup>200</sup> Alva Nöe, *Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from Biology of Consciousness*, (New York: Hill and Wang, 2009), 125.

### 3.3. Strategije raslojavanja percepcije u kontekstu umetnosti

Iako veza umetnosti i nauke u većini slučajeva implicira ambiciju nauke da *objasni* umetnost, težnja ovog rada nije da racionalizuje psihološku i kognitivnu osnovu recepcije umetnosti, već da otvori mogućnost za korišćenje naučnih dostignuća iz ovih oblasti vezanih za fenomene percepcije i kognicije, kao osnove umetničkog postupka. Važno je i pitanje da li, i na koji način, nauka može predstavljati inspiraciju za umetnost, i kako se ova dva polja mogu međusobno dopunjavati unutar interdisciplinarnog *art + science* diskursa. U tom smislu, možemo reći da istraživanje pripada polju neuroestetike, koja podrazumeva sistematsku primenu znanja iz kognitivne neuronauke i psihologije percepcije na uređivanje doživljaja u domenu umetnosti.

Veza između nauke i umetnosti je dvosmerna, i s jedne strane podrazumeva neuronaučnike i psihologe koji se bave recepcijom umetničkog dela i psihologijom umetnosti uopšte, a s druge, umetnike koji svoju inspiraciju pronalaze u nauci i njenim dostignućima. Eminentni stručnjaci poput neurobiologa Semira Zekija (*Semir Zeki*), neuronaučnika V. S. Ramačandrana (*V. S. Ramachandran*) ili kognitivnog psihologa Roberta Solsoa (*Robert L. Solso*) možda u svojim knjigama obrađuju važne teme, poput evolutivne funkcije umetnosti ili zakonitosti vizuelne percepcije umetničkog dela, ali istovremeno, u svom redukcionističkom shvatanju umetnosti, ostaju nemoćni da obuhvate fluidnost i pluralitet umetničkih izraza, kao i njihovu vezanost za društveni kontekst. Ovaj poduhvat je antihumanistički na sličan način na koji je i ambicija modernosti da se, kroz demistifikaciju procesa percepcije i kognicije, kvantifikuje i ukroti telom određena subjektivnost. S druge strane nalaze se istraživanja u domenu humanistike, koja se često oslanjaju na prevaziđena naučna saznanja iz domena psihologije, poput Frojdove topografije ličnosti, ili previše isključivog shvatanja Gibsonovog ekološkog pristupa percepciji. Deluje kao da između ova dva polja i dalje postoji veliki jaz, koji Žižek (*Slavoj Žižek*) dijagnostikuje na širem planu razgraničenja simboličkog i materijalnog: „Osnovni cilj debate u kojoj se humanističke nauke sučeljavaju sa kognitivizmom uopšteno se označava kao  *smanjenje jaza*: jaza između prirode i kulture, između  *slepih* bioloških (hemijskih, neuronskih...) procesa i iskustva posedovanja svesti i uma. A šta ako je taj cilj pogrešan? Šta ako nije cilj smanjiti jaz, već pre  *formulisati ga, korektno ga okarakterisati*?“<sup>201</sup> Za francusku filozofkinju Ketrin Malabu (*Catherine Malabu*) problem je upravo u činjenici da mi imamo  *utisak jaza*, a na osnovu jedine nama

---

<sup>201</sup> Slavoj Žižek citiran u Katrin Malabu, *Šta da radimo sa našim mozgom?*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2017), 18-19.

dostupne realnosti – svesnog iskustva u formi ego tunela, čija transparentost utiskuje jaz između nematerijalnog duha i materijalnog tela. Ona smatra da biološki i telesno određena subjektivnost može postati teritorija političke borbe, zato što jaz između duha i tela, simboličkog i materijalnog, humanistike i kognitivizma, umetnosti i nauke, ide naruku kapitalizmu: „Takav zjap nam zapravo omogućava, zahvaljujući dodatnom prostoru koji nam pruža, da verujemo kako možemo da dišemo, da gledamo na drugu stranu, da razmišljamo na drugi način, predajući se pukim fantazijama, dok ćemo u stvarnosti trošiti i ono malo vazduha što imamo.“<sup>202</sup>

Neuroestetika zahteva istinski multidisciplinarni pristup i saradnju između naučnika iz oblasti kognitivne neuronauke i onih koji se bave humanistikom. Uprkos činjenici da je u teoriji izvođačkih umetnosti u poslednjih par godina primetan *kognitivistički obrt* (eng. *cognitive turn*), prvenstveno kroz istraživački rad i tekstove Brusa Mekonahija (*Bruce McConachie*), Timu Pavolainena (*Teemu Paavolainen*) i Džoslin Mekini (*Joslin McKinney*), koji istražuju fenomene iz psihologije percepcije i kognitivne neuronauke poput afordansi ili otelovljene kognicije (eng. *embodied cognition*), čini se da humanistika i kognitivna neuronauka i dalje ne uspevaju da nađu dovoljno zajedničke teritorije. Umetnost kao fenomen u celini možda izmiče jednostavnoj definiciji, ali to ne znači da neke od njenih manifestacija ne mogu biti konstituisane u susretu otelovljenog subjekta i umetničkog postupka koji se oslanja na specifičnosti telesnih procesa percepcije i kognicije. U tom smislu, ovo istraživanje teži da kontekstualizuje telesne dimenzije subjektivnosti, istražene u prethodnim poglavljima, kao osnovu za kreativno promišljanje i formiranje umetničkog dela, a korišćenjem strategija raslojavanja percepcije. Ovakva umetnosti ima ambiciju da postane teren političke borbe, kroz kreiranje okruženja u kojem eventualno možemo osvestiti političnu dimenziju sopstvene subjektivnosti, imanentno vezanu za našu telesnost, i načine na koje pomoću nje konstituišemo svet i sebe u njemu. Kroz kritičku analizu referentnih umetničkih dela biće identifikovane različite strategije raslojavanja percepcije, odnosno specifični postupci oslonjeni na različite kognitivno-perceptivne fenomene, koji za cilj imaju da dovedu recipijenta umetničkog rada u stanje u kojem njegova pažnja postaje usmerena na same procese percepcije i kognicije, a u cilju ispitivanja telesno određenih dimenzija subjektivnosti.

---

<sup>202</sup> Katrin Malabu, *Šta da radimo sa našim mozgom?*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2017), 19.

### 3.3.1. Raslojavanje percepcije kao umetnički koncept

Transparentnost ego tunela pruža nam privid apolitičnosti, omogućavajući nam da o sebi mislimo kao o nematerijalnoj i fiksnoj suštini, koja može postojati mimo sveta. Kroz istraživanje telesnih dimenzija subjektivnosti postaje jasno da možemo imati iskustvo postojanja sopstva samo zato što smo deo realnosti koju opažamo, s kojom nas veže prisustvo u zajedničkom prostorno-vremenskom okviru, opisano kontinuumom duž ose subjekat – objekat. Kroz opažanje sveta koji nas okružuje i sopstvenog tela u njemu primorani smo na neprekidno učestvovanje i uodnošavanje, što naše sopstvo čini imanentno političnim. Ne možemo pobeći od postojanja određenog iskustvenom stvarnošću, pa ni od političnosti, koja je uslovljena specifičnostima naše percepcije i kognicije. Kroz momente začudnosti i ambivalentne situacije, koje čine da naše opažanje postane oštrije, a pažnja fokusiranija, dobijamo šansu da preispitamo navike svoje percepcije. Situacije koje odstupaju od očekivanog omogućavaju nam da damo novo značenje pojedinim delovima mape naše perceptivne istorije i tako *promenimo svoju budućnost*, i sebe u njoj. Neobično nas primorava da ponovo konstruišemo stvarnost, i preispitamo temelje na kojoj smo je do sada formirali. Usmeravanjem pažnje na sadašnji trenutak, primorani smo na političnost bivanja *sada i ovde*, umesto privida apolitičnosti, u koji nas uljuljkava transparentnost ego tunela.

Osnovna pretpostavka istraživanja jeste da u kontaktu sa određenim umetničkim delima naša pažnja, kroz metaproces introspekcije, postaje usmerena na same procese percepcije i kognicije, što nam pruža mogućnost da osvestimo njihove navike i tako eventualno načinimo prvi korak ka promeni našeg opažanja, mišljenja i ponašanja u budućnosti. Na taj način, umetničko delo postaje prostor za osveščivanje inherentne političnosti naše percepcije, i načina na koji nas ona oblikuje kao subjekte u svetu. Iako recepcija svakog umetničkog dela, kao i svesno iskustvo uopšte, podrazumeva neprekidno odvijanje telesnih procesa percepcije i kognicije, kroz koje uspostavljamo sebe kao subjekte, za ovo istraživanje važna je pretpostavka da ovi procesi mogu predstavljati osnovu umetničkog postupka. Izdvajanjem određenih fenomena opažanja, koji su označeni kao telesne dimenzije subjektivnosti u poglavlju 3.2 *Telesne dimenzije subjektivnosti*, formirana je teritorija za istraživanje i uspostavljanje kriterijuma za definiciju ovakvih umetničkih dela. Naravno, lista telesnih dimenzija subjektivnosti koju ovaj rad uspostavlja nije konačna, i treba da posluži kao osnova daljeg istraživanja unutar polja neuroestetike.

Termin *raslojavanje percepcije* usvojen je kako bi označio specifične situacije u kontekstu umetnosti, u kojima naša pažnja postaje usmerena na same procese percepcije i kognicije. Iako mogu koristiti tradicionalno definisane umetničke medije poput pozorišta, performansa, filma, instalacije ili muzičkog izvođenja, a u različitim domenima poput izvođačke, vizuelne ili novomedijske umetnosti, ono što uvezuje ova umetnička dela je njihov fokus na telesne procese percepcije i kognicije, i načine na koji nas oni oblikuju kao politične subjekte unutar sveta. Kriterijumi za definisanje ovakve vrste umetničkog rada se mogu primeniti na recepciju bilo kojeg umetničkog dela, te je njihovo uspostavljanje pitanje kontinuuma, odnosno prepoznavanja prioriteta procesa percepcije i kognicije kao osnove umetničkog postupka. Rezultat svakog umetničkog dela je određeni doživljaj, ali određena umetnička dela kao svoj primarni cilj imaju oblikovanje iskustva – značenje nije datost koju zadaje autor i koju treba pročitati, već je ono aktivni proces zajedničke konstrukcije u susretu umetničkog rada i svakog pojedinačnog subjekta, sa svojom jedinstvenom mapom perceptivne istorije. Fokus više nije na samom objektu, niti njegovoj medijalnosti, već efektima koje izaziva kod posmatrača; materijalnost umetničkog rada tradicionalno igra noseću ulogu u formiranju značenja, da bi u situaciji definisanoj kao *raslojavanje percepcije* postala sredstvo u formiranju iskustva, koje omogućava građenje odnosa sa sobom i drugima. U ovom slučaju, subjektivni doživljaj nastao u interakciji s radom postaje umetnički medij.

Jedan od pionira korišćenja zakonitosti percepcije kao osnove za tumačenje i stvaranje umetnosti bio je svakako Viktor Šklovski, koji se, u svom eseju *Umetnost kao postupak* iz 1917, zalaže za umetnost koja će primenom postupka *očuđenja* „učiniti objekte nepoznatim, forme teškim, povećati napor i vreme potrebno za percepciju, zato što je proces percepcije estetski cilj po sebi, zbog čega mora biti produžen. Umetnost je način na koji doživljavamo umetničko u objektu: objekat nije važan [...]”<sup>203</sup> Srodan fenomen Bertold Breht (*Bertold Brecht*) definiše kao *efekat otuđenja* ili *V-effekt* (nem. *Verfremdungseffekt*), smatrajući da osnovna funkcija pozorišta nije da gledaoca uljuljka u neku priču, prostor i vreme, ostajući na nivou nesvesne identifikacije koju gledaoci ostvaruju s likovima, već da, naprotiv, korišćenjem raznih tehnika za *probijanje* četvrtog zida, poput izlaska glumaca iz lika, direktnog obraćanja publici ili korišćenja teksta kao scenografskog elementa, pokuša da nas zadrži u stanju stalne budnosti i svesne kontemplacije nad tekstom komada, ali i sopstvenim procesima opažanja i mišljenja. Nasuprot Vagnerovoj (*Richard Wagner*) ideji da je zadatak

---

<sup>203</sup> Viktor Shklovsky: *Art as Technique*, u *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan, (Maiden: Blackwell Publishing Ltd, 1998), 16.

scenskog dizajna da harmonizuje i ujedini tekst sa svim ostalim linijama scenskog izražavanja u *totalno umetničko delo* (nem. *Gesamtkunstwerk*), koje gledaocu omogućava potpunu imerziju, Breht u svom teorijskom radu i inscenacijama pozorišnih komada uz scenografa Kaspara Nehera (*Caspar Neher*) radi na „radikalnom odvajanju elemenata predstave“.<sup>204</sup> Odsustvo jedinstva scenske slike u Brehtovom epskom pozorištu<sup>205</sup> poziva publiku da ovako formiran jaz između pojedinačnih elemenata scenskog dizajna sama popuni, individualno kreirajući celinu prostora, vremena i značenja. Breht smatra da gledalac tako nema opciju neuključivanja, bivanja sa strane, te da, ovako obdaren *intelektualnom empatijom*, može postati akter promene sveta.<sup>206</sup> „Potrebno je malo vežbe u *kompleksnom gledanju* – možda je ponekad važnije umeti razmišljati izvan toka, nego unutar njega.“<sup>207</sup> Za Brehta, jedinstvo dramske radnje, prostora i vremena postaje anahrono u pozorištu XX veka, koje ne bi smelo da uljulkuje gledaoce u imaginarni svet na sceni, već da, kroz njegovu dekonstrukciju, postane sredstvo preispitivanja sveta van scene kao još jedne iluzije. Odbacivanje privida celine koji nudi aristotelijansko jedinstvo u dramskom pozorištu ili *gesamtkunstwerk* je estetski, ali i politički čin; *v-effekt* ima ulogu da *očudi* (pozorišni) svet, kako bi mehanizmi njegove konstrukcije mogli biti sagledani iznova, i tako „pomogli potlačenima da prepoznaju forme svog ugnjetavanja i prevaziđu ih.“<sup>208</sup>

Dvadeseti vek donosi i promenu u shvatanju prostora, pre svega kroz teoriju relativnosti. Prostor prestaje da bude euklidovski određen prostor konačnih objekata i postaje *prostor odnosa*, koji nastaje u procesu uodnošavanja otelovljenog subjekta i sveta. Zbog inherentne temporalnosti svesnog iskustva, koja sve što doživljavamo uređuje u niz događaja, fizički prostor u dodiru sa življenim telom prestaje da bude apsolutni prostor, i postaje prostor-vreme, odnosno *življeni prostor*. Jedan od pionirskih eksperimenata sa *življenim prostorom*, namenjenim celom telu, a ne samo gledanju, predstavlja *Proun soba* (eng. *Proun Room*)

---

<sup>204</sup> John Willett, ed. and trans, *Brecht on Theatre* (New York: Hill and Wang, 1964), 37.

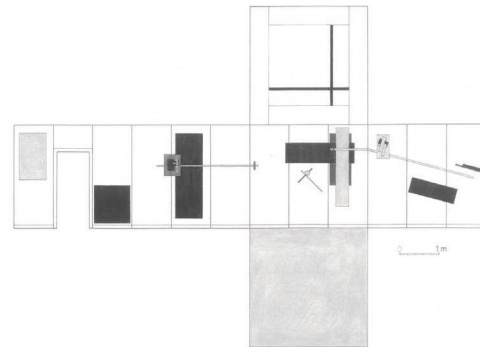
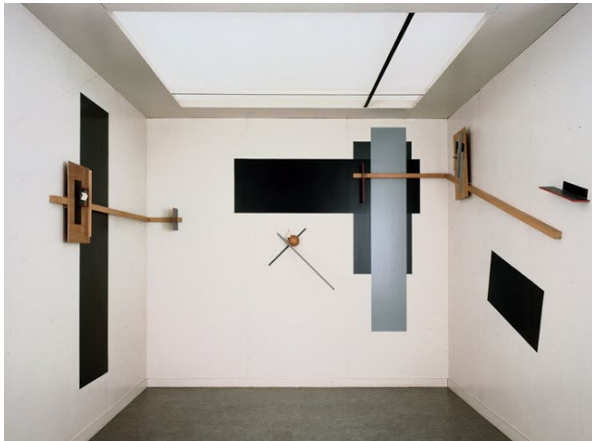
<sup>205</sup> Pokret *epskog pozorišta* (nem. *episches Theater*) pojavio se dvadesetih godina XX veka, kao forma političkog pozorišta, koje svoju političnost pronalazi u insistiranju na individualnoj perspektivi svakog člana publike i preispitivanju mehanizama konstrukcije subjektivnog iskustva. Sam pojam prvi put je upotrebio Ervin Piskator (*Erwin Piscator*) 1924. godine, kao direktor berlinskog pozorišta Folksbine (nem. *Volksbühne*), oko kojeg su bili okupljeni stvaraoci koje vezujemo za pokret epskog pozorišta.

<sup>206</sup> John Willett, ed. and trans, *Brecht on Theatre* (New York: Hill and Wang, 1964), 91.

<sup>207</sup> Termin *kompleksno gledanje* (eng. *complex seeing*) prvi put se pojavljuje u Brehtovim beleškama za komad *Opera za tri groša*, da bi se potom u engleskom prevodu pojavio u tekstu *The Literarization of Theatre* (1931), John Willett, ed. and trans, *Brecht on Theatre* (New York: Hill and Wang, 1964), 44.

<sup>208</sup> Simon Shepard and Nick Wallis, *Drama/Theatre/Performance* (London and New York: Routledge, 2004), 185.

predstavnik ruskog konstruktivizma El Lisickog (*Эль Лисицкий*), koji smatra da „prostor ne postoji samo zbog oka: to nije slika, već nešto u čemu želimo da živimo.”<sup>209</sup> Odbacujući renesansni perspektivizam i njegovu vezanost za jednu, jedinu tačnu poziciju posmatranja, El Lisicki od galerije koja mu je dodeljena da prikaže svoje crteže na izložbi umetnosti u Berlinu 1923. godine, pravi prostor umetničke instalacije, spajajući pod, zidove i plafon u jedinstven *prostor doživljaja*. (Slike 14 i 15)



Slike 14 i 15: Izložbeni prostor *Proun soba*, El Lisicki, 1923.  
(rekonstrukcija 1971. na slici levo i crtež izgleda svih površina desno)

Važno je umetnost definisanu raslojavanjem percepcije smestiti u širi diskurs koji nudi fenomenološki obrt<sup>210</sup>, kako u izvođačkim, tako i vizuelnim umetnostima, koji, umesto konstrukcije značenja putem artificijelnog sistema koji nudi semiotički model, akcenat stavlja na individualno iskustvo. Težište nije na tome šta umetničko delo *znači*, već kakav doživljaj ono izaziva. Okretanjem od mimetičkog shvatanja umetnosti, izvođačka i vizuelna umetnost približile su se u svom insistiranju na oblikovanju subjektivnog iskustva – iako svako umetničko delo podrazumeva određeni doživljaj, šezdesete godine XX veka donose kreiranje i oblikovanje iskustva kao osnovu umetničkog koncepta. Istoričarka umetnosti Kler Bišop

<sup>209</sup> El Lisicki citiran u Claire Bishop, *Installation Art*, (London: Tate, 2010), 81.

<sup>210</sup> Neki autori, poput Done Šuld (*Dawna L. Schuld*) koriste izraz *fenomenološki obrt* (eng. *phenomenological turn*), dok se drugi, poput Doroteje fon Hantelman (*Dorothea von Hantelmann*) zalažu za korišćenje pojma *iskustveni obrt* (eng. *experiential turn*), kako bi označili povećanu zainteresovanost za subjektivni doživljaj umetnosti kao osnovu konstrukcije umetničkog rada, prisutnu u vizuelnim umetnostima od šezdesetih godina XX veka. Kako Dona Šuld piše, delo koje pripada diskursu *iskustvene* (eng. *experiential art*), odnosno *fenomenalne umetnosti* (eng. *phenomenal art*) s namerom svoje recipijente stavlja u situacije koje menjaju njihovu percepciju fizičke realnosti. Umetnost ovog perioda, koja pretpostavlja otelovljene subjekte u odnosu na specifične kontekste, koincidirala je sa fenomenološkim zaokretom u filozofiji, prvenstveno predstavljenim kroz delo Morisa Merlo-Pontija, ali i psihologiji svesti, u kojoj dolazi do promene kursa od objektivno primećenog ponašanja (biheviorizam) ka subjektivnom iskustvu (fenomenološki pristup). Dawna L Schuld, *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, (Oakland; University of California Press, 2018), Preface xi, 2.



(*Claire Bishop*) kao prekretnicu između skulpture i instalacije vidi pojavu Minimalizma<sup>211</sup>, koji, inspirisan pisanjem filozofa fenomenološke struje Morisa Merlo-Pontija, koristi proces percepcije i njegove specifičnosti kao osnovu umetničkog postupka.<sup>212</sup> Za nju, instalacija u umetnosti, kroz dva osnovna principa – aktivno gledanje i decentriranu subjektivnost, predstavlja odgovor i poziv na preispitivanje modela koherentnog, fiksnog i racionalnog subjekta, koji propisuje modernost. Umesto *učtivo uramljenog* umetničkog dela na zidu galerije, koje stoji *umesto iskustva*, javlja se potreba za umetnošću koja će biti napravljena od istog materijala i u istoj razmeri kao i sam život, i delovati direktno na iskustvo. Za Alana Kaprova (*Alan Kaprow*), hepeninzi i instalacije predstavljaju priliku da se izgradi novo okruženje, unutar kojeg posetilac, primoran da reorganizuje i preispita repertoar sopstvenih reakcija u odnosu na njega, osvaja nove teritorije izgradnje iskustva i preuzima veću odgovornost za njega. Kaprov recipijenta vidi kao integralni deo rada, i tvrdi da „nikada nije gradio nešto u šta treba gledati...već nešto u čemu se treba igrati, gde posetioci kroz učestvovanje postaju kokreatori.”<sup>213</sup> Subjektivnost, ali i umetničko delo uspostavljaju se u susretu otelovljene percepcije posetioca i materijalnosti rada – vizuelna umetnost šezdesetih predstavlja „novu formu kantovskog idealizma u kojem svesno iskustvo posetioca zamenjuje objekat umetnosti koji nezavisno percipiramo; njegova/njena percepcija postaje proizvod umetnosti.”<sup>214</sup> Fragmentiranost i decentriranost naše subjektivnosti, koja je u svakodnevnom životu sakrivena kroz transparentnost ego tunela, postaje osnovni fokus i gradivni materijal ovih umetnika. Situacionizam, hepening ili Minimalizam tragaju za otelovljenim subjektom vezanim za *sada* i *ovde*; umesto značenja koje postoji van prostora i vremena, postaje važno dejstvo u sadašnjem trenutku. Umetnički rad ne obraća se samo našim očima, već nas, kroz aktivno uodnošavanje u datom prostoru i vremenu, uvlači celim telom, dekonstruišući tako dominantni okulocentrizam savremenog društva.

---

<sup>211</sup> Pojam Minimalizam, s velikim početnim slovom, biće korišćen da označi pokret u vizuelnoj umetnosti koji se šezdesetih godina XX veka javio u Njujorku, i čiji su najpoznatiji predstavnici Frenk Stela (*Frank Stella*), Karl Andre (*Carl Andre*), Den Flavin (*Dan Flavin*), Donald Džad (*Donald Judd*), Sol Luit (*Sol LeWitt*), Robert Moris (*Robert Morris*) i drugi. Reč minimalizam, s malim početnim slovom, označava širi plan minimalističkih tendencija u umetnosti, od *Light and Space* pokreta u vizuelnoj umetnosti, koji se u Kaliforniji javio kao odgovor na Minimalizam, do dron muzike La Monte Janga (*La Monte Young*) i minimalističkih eksperimenata u muzici Džona Kejdža (*John Cage*).

<sup>212</sup> Claire Bishop, *Installation Art*, (London: Tate, 2010), 50.

<sup>213</sup> Ibid, 24.

<sup>214</sup> Umetnik Den Grejem (*Dan Graham*) citiran u Claire Bishop, *Installation Art*, (London: Tate, 2010), 130.

*Istinitost sadašnjeg trenutka*, primarno vezana za performans, kao formu vizuelne umetnosti, postaje legitimno sredstvo izražavanja i u domenu izvođačkih umetnosti. Nemački teatrolog Hans-Thies Lemman (*Hans-Thies Lehmann*) u svojoj knjizi *Postdramsko pozorište* uzrok približavanja pozorišta i performansa, primetan od šezdesetih godina XX veka naovamo, dijagnostikuje u neprimerenosti insistiranja na aristotelijanskom jedinstvu prostora i vremena u post-postmodernom svetu fragmentirane temporalnosti. Za Lemana, izgradnja fiktivnog sveta na sceni, koja ima zadatak da gledaoca uvuče u svoje, jednako fiktivno prostor-vreme, potpuno je neprikladna u odnosu na mogućnost istinskog bivanja *sada* i *ovde*, koju nudi paradigma postdramskog pozorišta (eng. *postdramatic theatre*), slično poput performansa, hepeninga ili situacije u vizuelnoj umetnosti. Za Lemana, pozorište je *proces*, uvek vezan za sadašnji trenutak: „Postdramsko pozorište je pozorište sadašnjosti.“<sup>215</sup> On piše o *pozorišnoj situaciji*, koja podrazumeva „pozorište, koje nije samo mesto „*teških tela*, već i *pravog okupljanja*, mesto na kojem se dešava jedinstveni presek estetski organizovanog i svakodnevnog, *stvarnog* života.“<sup>216</sup> Umesto mimezisa na sceni, koji, nudeći očigledno jedinstvo prostora, vremena i radnje, od gledalaca ne zahteva angažman na formiranju celine, već od njih samo očekuje da u nju *urone*, postdramsko pozorište ostavlja mnogo više *praznine*, koju svaki član publike dopunjava u odnosu na pogled iz sopstvenog ego tunela. Umesto da pokuša da imanentno fragmentarnu i subjektivnu prirodu našeg iskustva primora u artificijelne okvire jedinstva prostora i vremena koje nudi iluzija na sceni dramskog pozorišta, postdramsko pozorište u prvi plan ističe ovu fragmentiranost i subjektivnost, očekujući od svoje publike da osvesti da je njihov doživljaj sveta uvek ovakav. Iako svoje korene nesumnjivo pronalazi u epskom teatru, Lemman postdramsko pozorište definiše kao *post-Brehtovsko pozorište*, „svesno da je pod uticajem zahteva i pitanja o pozorištu *nataloženih* u Brehtovom radu, ali da više ne može prihvatiti Brehtove odgovore.“<sup>217</sup>

Postdramsko pozorište, oslobođeno temporalnog okvira dramskog pozorišta, koji zahteva od gledalaca da zaborave *svoje* vreme, i urone u zajednički propisano vreme imaginarnog sveta na sceni, počinje da istražuje *istinski zajedničko vreme*, gradeći pozorišne situacije koje od publike očekuju da, u interakciji s delom, pronađu svoje *sada* i *ovde*. Oslanjajući se na režim percepcije vizuelne umetnosti, koji podrazumeva veći stepen slobode recipijenta u kreiranju temporalne komponente rada, postdramsko pozorište svojoj publici više ne nameće trajanje,

---

<sup>215</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, (London and New York: Routledge, 2006), 143.

<sup>216</sup> Ibid, 17.

<sup>217</sup> Ibid, 27.

već kroz nelinearnost radnje na sceni, njeno usporavanje ili beskrajno ponavljanje<sup>218</sup>, kao i produženo trajanje samih predstava, unutar kojih je moguće „napraviti pauze prema potrebi“<sup>219</sup>, poziva publiku da sama kreira svoju dramaturgiju rada u vremenu. Robert Wilson (*Robert Wilson*), američki reditelj, dramaturg i scenski dizajner, inače jedan od autora koje Leman svrstava kao nosioce postdramske struje u pozorištu, poznat je po svojim delima dugog trajanja, u kojima se često koristi usporavanje radnje kao jedna od strategija koja treba da odgovornost za kreiranje prostorno-vremenske celine dela prebaci na publiku: „Vreme u pozorištu je specijalno. Vreme je plastično. Možemo ga rastegnuti na pozornici, dok ne postane vreme uma [...] Vreme mog pozorišta je vreme unutrašnje refleksije.“<sup>220</sup>

S druge strane, pojam performativnosti<sup>221</sup> postaje sve važniji za vizuelne umetnosti: dodavanjem temporalne komponente, i insistiranjem na konkretnom prostoru umesto apstrakcije koju nudi *white box* okvir, dela vizuelne umetnosti imaju moć da postanu *situacije*, koje zahtevaju otelovljene i politične subjekte. U svojoj analizi minimalističke skulpture pod nazivom *Umetnost i objektnost*, kritičar Majkl Frid (*Michael Fried*) konstatuje kako razmera ovih instalacija, koja odgovara ljudskom telu, tvori prostor u koji možemo da uđemo, da se uspostavimo i da ga doživimo, stvarajući tako određeni kvalitet scenskog prisustva, koji označava kao *teatralnost* (eng. *theatricality*). Umesto transcendentnog vremena, vezanog za recepciju konvencionalnih objekata vizuelne umetnosti poput slike ili skulpture, instalacija se nameće svojom razmerom, ne ostavljajući posetiocu mogućnost neučestvovanja u *ovde* i *sada*. Frid smatra da ovako nametnuto trajanje recepcije čini umetnost instalacije bližoj pozorištu nego skulpturi.<sup>222</sup>

---

<sup>218</sup> Leman koristi pojmove *estetike trajanja* (eng. *durational aesthetic*) i *estetike ponavljanja* (eng. *aesthetic of repetition*) da bi označio tendencije prisutne unutar postdramskog pozorišta, koje kroz predstave izrazito dugog trajanja, ili kroz ponovljene scenske radnje, preispituju temporalnost savremenog društva.

<sup>219</sup> U rediteljskom procesu Wilson često ne predviđa pauze između činova tokom svojih pozorišnih komada višesatnog trajanja, ohrabrujući publiku da sama napravi „pauze prema sopstvenim potrebama“ (eng. *intermissions at your discretion*).

<sup>220</sup> Arthur Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 162.

<sup>221</sup> Istorikarka umetnosti Dorotea fon Hantelman smatra da je za umesto izraza performativna umetnost bolje koristiti izraz *iskustveni obrt*, pošto performativnost podrazumeva sposobnost rada da formira određenu realnost, što je nešto što se može primeniti na bilo koje umetničko delo. Dorothea von Hantelmann, „The Experiential Turn“, Walker Art Center, 2014. (preuzeto 2. 1. 2020. sa <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>)

<sup>222</sup> Claire Bishop, *Installation Art*, (London: Tate, 2010), 53.

Ova dela ne komuniciraju značenje niti propisuju određeni doživljaj, ona „olakšavaju, oblikuju i sadrže iskustvo.”<sup>223</sup> Jedan od pionira Minimalizma Robert Morris (*Robert Morris*) ovako objašnjava svoje polazište u umetničkom radu: „Želim da obezbedim situaciju u kojoj će ljudi moći da postanu više svesni sebe i sopstvenog iskustva, umesto neke verzije *mog* iskustva.”<sup>224</sup> Bez obzira da li pričamo o izvođačkoj, vizuelnoj ili hibridnim formama poput novomedijske umetnosti, zadatak umetnika je da postavi situaciju koja, zahtevajući prisustvo u datom prostoru i vremenu, oblikuje istinski umetnički medij – subjektivno iskustvo. Posmatrač ovako postaje *učesnik*, onaj koji otelovljuje rad, jer situacioni fokus u umetnosti zahteva aktivno uodnošavanje i uspostavljanje subjektivnosti putem tela. Situacija ne dopušta postojanje nezainteresovanog, prividno apolitičnog subjekta; ona deluje na telesnom nivou koji ne možemo ignorisati. Naše svesno iskustvo nikada nije pasivna rekonstrukcija, već aktivan proces inscenacije, određen kako mapom naše perceptivne istorije, tako i situacijom koju definiše umetnički rad, u odnosu na koje sebe uspostavljamo kao subjekte, postajući tako ravnopravni stvaraoci umetničkog dela.

Kako umetnost nikada ne nastaje u vakuumu, njen zaokret ka subjektivnom iskustvu možemo protumačiti i kao reakciju na društveno-političke promene, primetne u zapadnom društvu nakon Drugog svetskog rata. Nemački sociolog Gerhard Šulce (*Gerhard Schulze*) smatra da danas živimo u *društvu iskustva* (eng. *experience society*), koje nastaje kao posledica činjenice da sve veći broj ljudi, usled ekonomskog napretka, dobija mogućnost da svoj život vrednuje kroz iskustva.<sup>225</sup> U ubrzanom svetu digitalnih komunikacija, sve postaje efemerno, materijalni objekti postaju samo rekvizita u proizvodnji iskustava, koja predstavljaju pravu vrednost na današnjem tržištu. Kvantifikacijom i komodifikacijom iskustva, ono prestaje da bude naše, i postaje Instagram (*Instagram*) ili Fejsbuk (*Facebook*) valuta. U svetu gde je iskustvo postalo roba, postaje važnije nego ikada osvestiti način na koje se ono uspostavlja, kao i sile koje ga oblikuju.

U dodiru sa umetničkim delom uspostavljamo se kao subjekti u vremenu i prostoru, ali i u odnosu na druge subjekte koji sa nama dele to vreme i prostor. Situacija, kao forma specifično konstruisanih prostorno-vremenskih uslovnosti, koje postaju potpune tek u susretu

---

<sup>223</sup> Dawna L. Schuld, *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, (Oakland; University of California Press, 2018), Preface xii

<sup>224</sup> Dorothea von Hantelmann, *The Experiential Turn*, Walker Art Center, 2014. (preuzeto 2. 1. 2020. sa <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>)

<sup>225</sup> Ibid.

sa subjektom, evoluirala tokom devedesetih godina XX veka kroz *relacionu umetnost* (eng. *relational art*), koja predstavlja polje umetničkih praksi koje prepoznaje i definiše francuski teoretičar Nikola Burio (*Nicolas Bourriaud*). Za njega, spektakl, koji se „pre svega bavi formama ljudskih odnosa, može biti analiziran i doveden u pitanje jedino proizvodnjom novih odnosa među ljudima.“<sup>226</sup> Oslanjajući se na okvire konstruisane situacije, relaciona umetnost kao svoje polazište koristi odnos i susret – *biti zajedno* pojavljuje se kao centralna odrednica, omogućavajući zajedničko kreiranje značenja, koje nastaje u susretu ne samo umetničkog rada i subjekta, već i uspostavljanja odnosa sa drugim subjektima. U *društvu iskustva*, zadatak umetnika je da formira *socijalni međuprostor*<sup>227</sup>, koji omogućava eksperimentisanje sa alternativnim formama subjektivnosti i intersubjektivnosti. Nasuprot modernističkih avangardi, koje su u periodu između dva rata tražile nove načine postojanja u utopijskim svetovima, relaciona umetnost koristi materijal postojeće realnosti da bi ispitala načine na koje se ona može promeniti. U svetu gde je doživljaj postao roba, *međuprostori* koji nude umetnička dela treba da postanu poligoni za ispitivanje mehanizama koji formiraju ovakav svet, ali i novih formi iskustva. Svako delo predstavlja *ponudu da se živi u zajedničkom svetu* – za diskurs relacione umetnosti, intersubjektivnost ne predstavlja samo društveni kontekst recepcije rada, već postaje sama suština umetničke prakse.<sup>228</sup> Subjektivnost je nemoguća bez intersubjektivnosti; možemo postojati kao individue jedino kroz razliku i kontinuitet, koji se uspostavljaju u odnosu s drugima. U svetu u kojem svaka velika revolucija postaje materijal za komodifikaciju u formi spektakla, mogućnost društvene promene otvaraju mikorevolucije, koje mogu nastati u susretu svakoga od nas s radom koji preispituje prirodu našeg iskustva, navike naše percepcije, ali i načine na koji se kroz odnose uspostavljamo kao subjekti.

### 3.3.2. Estetski režim percepcije

Ako telesni procesi percepcije i kognicije predstavljaju osnovu za tumačenje nekog objekta ili situacije kao umetničkog dela, nameće se pitanje koje uslove oni treba da zadovolje, da bi mogli tako da se kvalifikuju. Ili, ako je umetnički medij naš doživljaj, odnosno svesno iskustvo koje nastaje u susretu sa ovakvim radom, kakvo ono treba da bude, da bi moglo da

---

<sup>226</sup> Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, (Dijon: Les Presses du Réel, 2002), 85.

<sup>227</sup> Autor koristi izraz *socijalni međuprostor* (eng. *social interstice*) kako bi označio prostor u ljudskim odnosima koji se manje ili više uklapa u postojeću celinu sistema, ali sugerise druge forme razmene u odnosu na one uobičajeno korišćene unutar tog sistema. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, (Dijon: Les Presses du Réel, 2002), 16.

<sup>228</sup> Ibid, 22.

bude označeno kao estetski režim percepcije? Pitanja koje se nameću je i kakvo je to umetničko delo dominantno određeno estetskim režimom naše percepcije, umesto tehnologijom i materijalnošću medija u kojem je stvoreno. Ako je estetski režim percepcije definisan na kontinuumu procesa percepcije i kognicije, koji se odvijaju tokom svakog trenutka naših života, šta ih kvalifikuje kao osnovu umetničkog postupka? Da li je uopšte moguće nešto jednoznačno proglasiti kao umetnički rad, ako je u svom konstituisanju toliko oslonjen na potpuno subjektivnu poziciju, određenu mapom naše perceptivne istorije?

Umberto Eco smatra da struktura umetničkih formi uvek reflektuje stav nauke ili savremene kulture u odnosu na realnost<sup>229</sup>, dok Virilio (*Paul Virilio*) društveno definisanu logistiku percepcije vidi kao neraskidivo vezanu za konvencije u vizuelnoj umetnosti. Srednjovekovno slikarstvo, koje sve elemente unutar kompozicije tretira na istom planu vidljivosti, nudi sve detalje istovremeno, formirajući zatvoreno i jednoznačno delo, čija datost odgovara fiksnoj kosmologiji predmodernog doba. Renesansa donosi pokret u statičnu sliku sveta kroz tehnologiju linearne perspektive, koja, kroz iluziju dubine, uspostavlja jasnu poziciju subjekta. Kroz barokne eksperimente s fuzijom dvodimenzionalne iluzije i trodimenzionalnog prostora, potom impresionističke, poentilističke, op-art i ostale modernističke eksperimente, odgovornost za uspostavljanje celine dalje se prebacuje na subjekat i njegovu percepciju.<sup>230</sup> Otvorenost i dinamizam baroka označavaju promenu od taktilnog ka vizuelnom, od suštine ka pojavnosti, okretanje od datosti objektivnog sveta ka psihologiji subjektivnog doživljaja – kopernikanski zaokret u nauci pronalazi svoje ogledalo u sociokulturalnim kretanjima i umetnosti. Umetnost modernizma, nudeći simultane perspektive za sagledavanje umetničkog dela, razbija okulocentrizmom dominiran režim recepcije, stavljajući akcenat na proces uspostavljanja smisla i značenja, koji se sada prebacuje u kontinuum između umetnika i recipijenta. Prebacivanjem odgovornosti za formiranje celine na posmatrača, koji tako postaje učesnik i koautor, umetnički rad ojačava i temporalnu komponentu, kao neizbežan sastojak našeg iskustva.

Možemo reći da umetnost definisana estetskim režimom percepcije pojačava i na površinu izbacuje otelovljene i temporalne aspekte estetskog iskustva, koji veći deo vremena ostaju implicitni u recepciji umetničkog dela. U svom opisu *Light and Space* pokreta, koji se šezdesetih godina XX veka izdvojio unutar minimalizma, Dona Šuld piše da su ovakve

---

<sup>229</sup> Umberto Eco, *The Open Work*, (Cambridge: Harvard University Press, 1989), 13.

<sup>230</sup> Pol Valeri (*Paul Valéry*) i Moris Merlo-Ponti citirani u Paul Virilio, *The Vision Machine*, (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994), 16.

„slikarske i skulptoralne prakse eksplicitno evoluirale u forme *primenjene fenomenologije*, kroz praćenje sopstvenih misli, dok se formiraju u okviru i u odnosu na estetski doživljaj.“<sup>231</sup> Suštinski predmet umetnosti tako postaje „estetski režim percepcije individualnog posmatrača.“<sup>232</sup> Fenomenalna umetnost u prvi plan dovodi proces inscenacije svesnog iskustva, čineći ga estetski pristupačnim kroz situacionu formu, unutar koje se subjekat i objekat međusobno konstituišu u procesu otelovljenog saznanja. Estetika zasnovana na situiranom telu nije samo otelovljena, već i relacionalo orijentisana, te nam omogućava da se, kroz sopstveno telo, uvežemo i s drugim subjektima. Uloga umetnika je da formira poziv na interakciju, konstruišući određeni prostorno-vremenski okvir za doživljaj subjekta, koji tako postaje primarni umetnički medij. Umetničko delo definisano relacijom estetikom tako postaje skup objekata koji ostaju nepotpuni, dok ih ne aktivira posmatrač u perceptivno-afektivnom činu, formirajući od njih celinu unutar svog svesnog iskustva. Ova dela prestaju da budu slike, skulpture ili instalacije, pozorišne predstave ili performansi, odrednice vezane za različite vrste veštine i njima definisane proizvode, i postaju jednostavno površine, volumeni ili sredstva, koja predstavljaju okvir doživljaja u određenom prostoru i vremenu. Burio smatra da „umetnost predstavlja konstrukciju koncepata uz pomoć percepcija i afekata, usmerenu ka saznanju sveta.“<sup>233</sup> Za razliku od klasične, relacionala estetika formira uslove da umetnički rad postane neka vrsta *vektora subjektivizacije* (eng. *subjectivization vector*), koji usmerava našu percepciju i oblikuje iskustvo, i kao *skretničar na raskrscima subjektivnosti*, usmerava ka novim mogućnostima.<sup>234</sup>

Ovako definisana otvorenost svakako se može tumačiti unutar diskursa otvorenog umetničkog dela koji uspostavlja Umberto Eko. Iako se recepcija bilo kojeg umetničkog dela kroz istoriju može opisati polovima koji obrazuju *otvorenost*, s jedne, i *završenost* s druge, za Eka merilo vrednosti određenog dela postaje mnogostrukost specifičnih rezonancija, koje s delom može da uspostavi svaki subjekat, a u odnosu na svoju jedinstvenu perspektivu, određenu mapom perceptivne istorije, pri čemu suština dela ostaje očuvana. Svaka recepcija umetničkog dela predstavlja „krajnji ishod nastojanja autora da uredi sekvencu komunikacionih efekata na takav način da svaki pojedinačni adresant može preurediti

---

<sup>231</sup> Dawna L. Schuld, *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, (Oakland; University of California Press, 2018), 5.

<sup>232</sup> Robert Irwin (*Robert Irwin*) citiran u Dawna L. Schuld, *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, (Oakland; University of California Press, 2018), 6.

<sup>233</sup> Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, (Dijon: Les Presses du Réel, 2002), 101.

<sup>234</sup> *Ibid*, 99.

originalnu kompoziciju razvijenu od strane autora.“<sup>235</sup> Svaki put kada se uspostavimo u odnosu na određeno umetničko delo, mi ga istovremeno interpretiramo ali i *izvodimo*, a na osnovu specifične perspektive prvog lica i svim predrasudama, ličnim preferencijama ili kulturom koje u odnosu na nju nastaju. Naravno, ovakva otvorenost je osobina perceptivnog čina uopšte – još Kant primećuje da svet konačnih objekata koji doživljavamo predstavlja iluziju koja nastaje usled ekonomije naših procesa percepcije i kognicije, za koje je evolutivno isplativo donositi kategoričke, a posledično brze i dovoljno tačne odluke. I Merlo-Ponti smatra da je svet, i mi u njemu, u beskonačnoj promeni: „Vjerovanje u stvar i u svijet može značiti samo pretpostavljanje jedne završene sinteze – a međutim, ova završenost je postala nemoguća samom prirodom perspektivâ koje se povezuju, jer svaka od njih svojim horizontima beskrajno upućuje na druge perspektive.“<sup>236</sup> Ono što daje strukturu svetu u stalnoj promeni je kotva subjektivnosti određena temporalnom dimenzijom našeg postojanja, koja, kroz vremensko kadriranje naše percepcije, orijentiše i uređuje stimulse koji stižu iz spoljašnjosti i unutrašnjosti naših tela u niz doživljenih momenata, formirajući kontinualno svesno iskustvo. Eko, oslanjajući se na Merlo-Pontijevu konstataciju da je „stvar i za svijet bitno da se pojavljuju kao *otvoreni*, da nas vraćaju onkraj svojih određenih očitovanja, da nam uvijek obećavaju *nešto drugo vrijedno da se vidi*,“<sup>237</sup> kreativnu aktivnost nalazi upravo u zoni nedefinisanosti koje delo ostavlja, i načinu na koji ga svaki subjekat kompletira. Poput njega, Marsel Dišan (*Marcel Duchamp*) suštinu kreativnog čina definiše kroz *koeficijent umetnosti* (eng. *art coefficient*), odnosno razliku između onoga što je umetnik zamislio, i onoga što je realizovano, u polju stvaranja koje obrazuju dva pola – umetnik i recipijent umetničkog rada.<sup>238</sup> Formiranje koeficijenta umetnosti je proces vezan za *ovde* i *sada*, i specifičnu mapu perceptivne istorije koju svaki subjekat nosi sa sobom. Ako je „umetnost je stanje susreta“, onda „formu možemo definisati kao susret u trajanju.“<sup>239</sup>

Ukoliko je umetnost uvek ogledalo odnosa prema realnosti u datom društvenom kontekstu, potrebno je identifikovati preduslove koje taj kontekst stvara za izdvajanje umetnosti dominantno *oslanjene na telo*, odnosno specifičnosti otelovljenih procesa percepcije i kognicije, i njima određen estetski režim percepcije. Pre svega, neophodno je konstatovati da

---

<sup>235</sup> Umberto Eco, *The Open Work*, (Cambridge: Harvard University Press, 1989), 3.

<sup>236</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, (Sarajevo: Veselin Masleša, 1990), 383.

<sup>237</sup> Ibid, 386.

<sup>238</sup> Maria Popova, „The Creative Act: Marcel Duchamp’s 1957 Classic, Read by the Artist Himself“, 2012. (preuzeto 2. 2. 2020. sa <https://www.brainpickings.org/2012/08/23/the-creative-act-marcel-duchamp-1957/>)

<sup>239</sup> Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, (Dijon: Les Presses du Réel, 2002), 18-19.



su društveno-politički uslovi, koji, uz razvoj novih, digitalnih tehnologija propisuju nestajanje distanci u prostoru i vremenu, i ubrzavanje događaja koji konstituišu svet preko granice određene rezolucijom naše percepcije, stvorili uslove za zamagljivanje granica između prostora, vremena i događaja. Na taj način, stvorena je specifična vrsta dezorijentacije, koja za posledicu ima veću odgovornost subjekta u formiranju celine. S druge strane, pluralitet post-postmodernog vremena, s rizomatskom strukturom koja se uspostavlja između ljudi, ideja i događaja, donosi veću otvorenost u definiciji pojmova i fenomena, pa i okvira umetničkog dela. Potpuna zavisnost od konteksta negira svaku vrstu eksterno nametnute, apsolutne definicije, te umetnički rad postaje poziv na susret i zajedničku izgradnju, umesto završenog značenja koje treba protumačiti.

Američki teoretičar medija Mark Hensen vidi dematerijalizaciju prostora i relativizaciju vremena koje donosi digitalna revolucija<sup>240</sup> kao preduslov za razmatranje ljudskog tela kao novog umetničkog medija. Važno je napomenuti da za ovaj rad nije toliko značajna definicija novih medija<sup>241</sup> i digitalne slike<sup>242</sup>, kao kôda sastavljenog od nula i jedinica, već način na koji Hensen telo ponovo dovodi u centar pažnje. Za razliku od Leva Manoviča (*Lev Manovich*), koji se u tumačenju specifičnosti novih medija okreće digitizaciji i njome uslovljenoj dematerijalizaciji fizičkog prostora<sup>243</sup>, Hensen gubitak razgraničenja između pojedinačnih

---

<sup>240</sup> Pod digitalnom ili trećom industrijskom revolucijom podrazumeva se period od osamdesetih godina XX veka naovamo, označen prelaskom sa elektronske i analogne na digitalnu tehnologiju, i širokom primenom digitalnih tehnologija, pre svega u oblasti telekomunikacija.

<sup>241</sup> Iako oko definicije pojma novih medija ne postoji konsenzus, većina teoretičara kao odrednicu uzima korišćenje digitalnih računara i posledice digitizacije na proces komunikacije. Tako, na primer, Miško Šuvaković smatra da je osnovno određenje novomedijske umetnosti korišćenje „digitalnog kompjutera kao bitne tehnologije za obradu informacija, zastupanje ili simulaciju.” Miško Šuvaković, *Epistemologija umetnosti ili o tome kako učiti učenje o umetnosti*, (Beograd: Orion Art, 2008), 110.

<sup>242</sup> Za Hensena, *digitalna slika* nije nužno proizvod digitalne tehnologije, kôd sastavljen od nula i jedinica, već posledica njene masovne primene u današnjem društvu. *Digitalna slika* je izvan medija, i savršeno odgovara onome što Rozalind Kraus (*Rosalind Krauss*) označava kao *postmedijsko stanje*. Kako Hensen piše, „moramo prihvatiti da slika, umesto da svoj uzor traži u privilegovanoj tehničkoj formi (uključujući i interfejs računara), sada označava proces kroz koji telo, udruženo sa različitim napravama koje informaciju čine dostupnom percepciji, daje oblik ili *in-formira* informaciju. Ukratko, pojam slike više ne sme biti ograničen samo na površinsku pojavnost, već proširen tako da obuhvati ceo proces tokom kojeg opažamo informaciju u procesu otelovljenog iskustva. To je ono što predlažem da se nazove *digitalna slika*.” U procesu otelovljenog saznanja, telo ne vrši selekciju već postojećih slika, već kroz proces filtracije informacija aktivno učestvuje u stvaranju slika. Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media* (Cambridge and London: The MIT Press, 2004), 10-11.

<sup>243</sup> Lev Manovič digitizaciju vidi kao osnovni preduslov za nastanak novih medija – mogućnost da svi podaci postanu digitalni kôd donela je mogućnost njihovog programiranja. „Računar, dakle, više nije samo analitička mašina pogodna za aritmetičke proračune, već postaje *Žakardov razboj* (eng. *Jacquard's loom*), koji može sintetisati i manipulirati medijima.” Manovič identifikuje pet ključnih karakteristika novih medija: numeričku reprezentaciju, modularnost, automatizaciju, varijabilnost i kulturalno transkodiranje. Lev Manovich, *The Language of New Media*, (Cambridge and London: The MIT Press, 2001), 26, 30-32.

medija umetničkog izražavanja vidi kao šansu da ljudsko telo zauzme istaknutiju ulogu u selekciji informacija i oblikovanju iskustva: „Možemo reći da telo – odnosno raspon perceptualnih i afektivnih mogućnosti koje ono nudi – definiše interfejs medija. Usled fleksibilnosti koju donosi digitizacija, *funkcija uokviravanja* (informacija, prim.prev.) *sa interfejsa medija vraća se u telo, odakle je originalno potekla*. Upravo ovo izmeštanje čini novomedijsku umetnost novom.“<sup>244</sup> Oslanjajući se na Bergsonovu filozofiju afektivnog saznanja<sup>245</sup>, Hensen perceptivni aparat tretira kao interfejs novih medija, čime se lokus diskusije oko karaktera novomedijske umetnosti premešta iz polja tehnologije na ljudsku percepciju i kogniciju.

Hensen se oslanja na Bergsonov stav da osnovno pitanje „nije kako percepcija niče, već kako se ona ograničava, jer ona bi bila, po pravilu, slika celine, a ona se faktički svodi na ono što vas interesuje.“<sup>246</sup> Svet se konstituiše kroz uokviravanje koje vrše telesni procesi percepcije i kognicije, a u odnosu na kotvu subjektivnosti definisanu telesnim procesom sopstva: „u ovom kontinuitetu postojanja koji je sama stvarnost, sadašnji momenat je dobijen takoreći trenutnim presekom koji naša percepcija vrši kroz masu koja protiče, a ovaj presek je upravo ono što nazivamo materijalnim svetom: naše telo zauzima centar u njemu.“<sup>247</sup> Uloga percepcije je da, uz pomoć memorije i pažnje, selektuje informacije i *montira* ih u svesno iskustvo sadašnjeg trenutka. Naravno, percepti koji formiraju predstavu našeg okruženja jesu uslovljeni jedinstvenom pozicijom koju, kao subjekti, zauzimamo unutar njega, ali su odluke o prostornim i vremenskim dimenzijama ovih perceptivnih predstava dominantno definisane specifičnostima naše percepcije i kognicije. Za Hensena, funkcija uokviravanja koju vrši telo postaje osnovna odrednica svih novomedijskih umetničkih praksi.<sup>248</sup> To dovodi do fundamentalne promene u estetskom iskustvu, „od modela kojim dominira percepcija samodovoljnih objekata, do one fokusirane na intenzitet otelovljene afektivnosti.“<sup>249</sup>

---

<sup>244</sup> Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media* (Cambridge and London: The MIT Press, 2004), 22.

<sup>245</sup> Hensen afekciju definiše kao „svojstvo tela da doživi sebe kao *nešto više nego što samo jeste*, i tako primeni svoju senzorno-motornu moć da stvori nepredvidivo, eksperimentalno i novo.“ Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media* (Cambridge and London: The MIT Press, 2004), 7.

<sup>246</sup> Anri Bergson, *Materija i memorija: Ogled o odnosu tela i duha*, (Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1927), 27.

<sup>247</sup> Ibid, 138.

<sup>248</sup> Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media* (Cambridge and London: The MIT Press, 2004), 11.

<sup>249</sup> Ibid, 13.

Osim brisanja granica između pojedinačnih medija, digitalna revolucija donela je i razvoj *mašinske vizije*<sup>250</sup>, koja bi trebalo da vidi brže, dalje i bolje od nas. S jedne strane, ovo je otvorilo prostor za preispitivanje okulocentričnog ustrojstva medija, ali s druge poljuljalo veru u istinitost vizuelne slike, i nametnulo pitanje šta nas to čini ljudima, u vremenu u kojem je fundamentalno ljudska aktivnost gledanja veštački zamenjena. Kritičar medija i umetnosti Džonatan Krejri (*Jonathan Crary*) smatra da vizuelna slika gubi svoju referentnu tačku u poziciji određenoj perspektivom prvog lica posmatrača u optički percipiranom svetu, te da različite tehnologije poput onih za 3D vizuelizaciju, kompjutersku animaciju, automatsko prepoznavanje lica ili virtuelnu realnost, „izmeštaju vid u ravan odsečenu od ljudskog bića kao posmatrača.“<sup>251</sup> Kako Kitler piše, „Čulni domeni prvo su fiziološki premereni, da bi potom bili tehnički zamenjeni, i napokon uvezani u medijske sisteme poput tehnologije virtuelne realnosti, u cilju formiranja totalne simulacije, koja dopire do maksimalnog broja čulnih modaliteta.“<sup>252</sup> Za Hensena, ključan je doprinos francuskog teoretičara Pola Virilija, koji predviđa da će nas mašinski vid zameniti u određenim domenima, koji zahtevaju visoke brzine procesuiranja, ne toliko zbog limitirane dubine fokusa našeg vizuelnog sistema, nadopunjene protezama poput teleskopa i mikroskopa, već zbog ograničene *dubine vremena* opisane vremenskim kadriranjem naše percepcije.<sup>253</sup> Ipak, za razliku od Virilija, koji telo tumači kao područje borbe protiv industrijalizacije percepcije, Hensen napredak mašinske vizije vidi kao šansu da telesno definisana vizuelnost osvoji kreativni potencijal kroz temporalno uslovljenu afekciju, koja nedostaje mašinama. Drugim rečima, bez subjektivnog vremena, koje našu perceptivnu istoriju uvezuje u koherentan narativ, ostajemo *zaslepljeni mnoštvom* – bez kotve subjektivnosti koju obrazuje mapa naše perceptivne istorije, nismo u stanju da napravimo selekciju beskrajnih stimulusa koji stižu iz spoljašnjeg sveta, i *zaista vidimo*.

Hensenov humanistički poduhvat da se u centar sazajnog univerzuma vrati ljudsko telo naglašava ulogu afektivne, proprioceptivne i taktilne dimenzije u konstituisanju doživljaja – umesto oka amputiranog od ostatka tela, ovako definisana haptička vizuelnost utemeljena je u

---

<sup>250</sup> Mašinska vizija (eng. *machine vision*) obuhvata širok spektar tehnologija i metoda vezanih za automatsko prikupljanje informacija na osnovu vizuelne slike.

<sup>251</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, (Cambridge and London: The MIT Press, 1992), 1-2.

<sup>252</sup> Fridrih Kitler, *Optički mediji: Berlinska predavanja 1999. godine*, (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2018), 195.

<sup>253</sup> Paul Virilio, *The Vision Machine*, (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994), 61.

celom telu i njegovoj aktivnosti. Njegova estetika novih medija komplementarna je teoriji enaktivizma, koja podrazumeva da svet i sebe u njemu uspostavljamo kroz dinamičku interakciju celog tela s njim, a uvezujući sadašnjost s prošlim iskustvom i pretpostavkama o budućnosti. Kao i Bergson, na čiju se filozofiju oslanja, Hansen kao određujući faktor naše percepcije vidi njenu temporalnu dimenziju: vreme je ono što naše percepte uvezuje u koherentan životan narativ, vreme je suština subjektivnosti, vreme je ono što nas čini ljudima. Svoj argument da je vreme struktura koju, kroz percepciju i njome određeno svesno iskustvo, mi namećemo svetu, a ne svet nama traži u radu Franciska Varele (*Francisco J. Varela*), filozofa i neuronaučnika koji pripada struji enaktivizma. Poseban značaj dat je doživljenom momentu – prozoru od 3000ms, koji označava svesno doživljen sadašnji trenutak, kao osnovnu jedinicu svesnog iskustva. Period od tri sekunde mera je kojom naše telo *uokviruje realnost*, ali je i konstituiše, uvezujući je sa iskustvom prošlosti i potencijalima budućnosti. Meklunova floskula *medij je poruka*, koja podrazumeva da je sadržaj jednog medija uvek neki drugi medij, u kontekstu pretpostavke ljudskog tela kao novog medija odnosi se na telesno određenu subjektivnost – sve pristrasnosti naše percepcije i kognicije, od nas sakrivene transparentnošću svesnog iskustva, postaju ova *poruka*.

Ako umetnost određenog perioda uvek predstavlja ogledalo odnosa s realnošću koju taj period gradi, kako to Eko konstatuje, može li umetničko delo postati sredstvo preispitivanja ovako oblikovane realnosti? Francuski filozof Žak Ransijer (*Jacques Rancière*) percepciju vidi kao imanentno političnu, jer je dominantni sensorijum, koji oblikuje naše iskustvo na svakodnevnom nivou, uvek formiran pod uticajem sila koje propisuje društveni kontekst. On smatra da su „ljudska bića povezana određenom čulnom strukturom, definisanom distribucijom čulnosti, koja uređuje način na koji oni postoje zajedno; a političnost se sastoji u transformaciji čulne strukture zajedničkog bivstvovanja.“<sup>254</sup> Umetnost tako postaje teren za preispitivanje sila koje oblikuju svakodnevnu stvarnost, dok je zadatak umetnika da „formira novu čulnu strukturu oduzimajući percepte i afekte od percepcije i afektivnosti koje čine *tkanje svakodnevnog iskustva*.“<sup>255</sup> Reprezentativnom režimu umetnosti, definisanom jasnim razgraničenjem između pojedinačnih umetničkih medija, koji su vezani za različite tehnike i tehnologije stvaranja unutar njih, ali i jasnim izdvajanjem umetničkog od neumetničkog na osnovu njih, on suprotstavlja estetski režim umetnosti, koji „ispravno identifikuje umetnost u jednini i razvezuje je od svakog specifičnog pravila, svake hijerarhije tema, žanrova i

---

<sup>254</sup> Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, (London and New York: Verso, 2009), 56.

<sup>255</sup> Ibid, 56.

umetnosti“<sup>256</sup>, dok „istovremeno utemeljuje samostalnost umetnosti i istovetnost njenih formi sa formama preko kojih se obrazuje sam život.“<sup>257</sup> Unutar estetike umetnosti koju Ransijer definiše umetničko delo nije više određeno načinom i tehnikama rada unutar jasno razdvojenih umetničkih medija, već kroz pripadanje *specifičnom režimu čulnog*, koji definiše određen način bivanja predmeta umetnosti.<sup>258</sup> Politična dimenzija ovako definisanog umetničkog dela krije se u činjenici da ono predstavlja isečak, ili, kako Burio definiše – *međuprostor*, izgrađen od istog materijala kao stvarnost, ali koji, kroz stvaranje „mnoštva preklopa i pukotina u tkanju svakodnevnog iskustva menja kartografiju onoga što možemo opaziti, zamisliti ili poverovati“<sup>259</sup>, čime otvara mogućnost za poimanje drugačijeg sveta i naše pozicije unutar njega.

U tom smislu, potrebno je još jednom se vratiti na definiciju umetničkog dela određenog fenomenom raslojavanja percepcije. Ovakvo umetničko delo uvek je dvostruko definisano: s jedne strane, tu je intervencija umetnika, koja pre svega mora biti otvorena, i ponuditi okvir za uspostavljanje odnosa i doživljaja, a s druge, otelovljeni subjekat, koji, kroz telesne procese percepcije i kognicije, a na osnovu jedinstvene mape perceptivne istorije, vrši selekciju i završava rad. Granica između *umetničkog* i *neumetničkog* nije povučena u odnosu na tehnologiju medija u kojoj je stvoren rad, žanr ili temu, već kapacitet rada da, kroz korišćenje *specifičnih formi čulnosti*, recipijenta dovede u stanje u kojem njegova pažnja postaje usmerena na same procese percepcije i kognicije i načine na koji oni konstituišu svet za njega. Konstruisana iskakanja iz očekivanog postaju trenuci u kojima recipijent može osvestiti telesne dimenzije svoje subjektivnosti, pa i sopstvenu odgovornost u formiranju realnosti u kojoj obitava. Ako je naš doživljaj stvarnosti i sopstvene pozicije unutar nje s jedne strane određen navikama naše percepcije, a s druge sensorijumom koji oblikuju dominantne sile društvenog uređenja, umetničko delo postaje prilika da se osvesti i preispita ovako definisana političnost percepcije.

---

<sup>256</sup> Žak Ransijer, *Sudbina slika - Podela čulnog: estetika i politika*, (Beograd: Centar za medije i komunikacije, 2013), 149.

<sup>257</sup> Ibid, 149.

<sup>258</sup> Ibid, 148.

<sup>259</sup> Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, (London and New York: Verso, 2009), 72.

### 3.3.3. Fenomen raslojavanja percepcije u kontekstu scenskog dizajna

Umetnost određena fenomenom raslojavanja percepcije u ovom radu će biti definisana kao umetnička praksa scenskog dizajna, a u odnosu na interdisciplinarno polje koje uspostavlja Tatjana Dadić Dinulović u knjizi *Scenski dizajn kao umetnost*. Kao osnovne odrednice ona uspostavlja višemedijsku prirodu i scenski način mišljenja u pristupu konstrukciji prostor-vremena, odnosno događaja.<sup>260</sup> Za ovaj rad biće korisna definicija scenskog dizajna kao interdisciplinarne prakse, koja podrazumeva oslanjanje na scensku logiku u konstrukciji događaja, sa svojim prostorno-vremenskim dimenzijama, a u cilju postizanja određenog „doživljaja, kao najvažnijeg ishoda stvaralačkog procesa, ali i veze između umetnika i publike.“<sup>261</sup> Iako Tatjana Dadić Dinulović vidi „aktivan i stvaralački odnos prema prostoru“<sup>262</sup> kao osnovnu odrednicu scenskog dizajna, u odnosu na prethodno uspostavljenu platformu temporalne dimenzije percepcije kao preduslova svakog iskustva, pa i iskustva prostora, nemoguće je razdvojiti ove dve forme čulnosti, te će one biti razmatrane kroz objedinjujući pojam konstrukcije događaja, kao osnovne jedinice prostor-vremena.

Temporalnost *jeste* jedna od osnovnih odrednica scenskog načina mišljenja – Pamela Huard (*Pamela Howard*) smatra da će „pravi teatarski dizajner o svojim nacrtima misliti kao da su oni sve vreme u pokretu, u radnji, u onome što glumac unosi na scenu koja se razvija. [...] scenski dizajner razmišlja u terminima četvrte dimenzije – protoka vremena. Dakle, nije u pitanju slika scene, već pokretna scenska slika.“<sup>263</sup> Za Hans-Tisa Lemana, upravo temporalnost može postati osnova politične dimenzije pozorišta: postdramska *estetika vremena* podrazumeva „stvarno vreme pozorišnog procesa“<sup>264</sup>, umesto artifičijelnosti temporalnog jedinstva u koje gledalac uranja u dramskom pozorištu. U postdramskom pozorištu scenski proces ne može se odvojiti od *vremena publike*, koja sada, umesto teksta i njegove dramske inscenacije, postaje odgovorna za uspostavljanje celine i toka vremena. Temporalno jedinstvo, koje na okupu drži radnju u dramskom pozorištu, nameće posetiocima

---

<sup>260</sup> Autorka se poziva Hokingovu (*Steven Hoking*) definiciju četvorodimenzionalnog prostor-vremena kako bi u inverziji utvrdila da je događaj osnovna jedinica ovako određenog prostor-vremena. Tatjana Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost*, (Beograd i Novi Sad: Klio i Scen - Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju (Oistat Centar Srbije) Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, 2017), 39.

<sup>261</sup> Ibid, 39.

<sup>262</sup> Ibid, 285.

<sup>263</sup> Piter Bruk (*Peter Brook*) citiran u Tatjana Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost*, (Beograd i Novi Sad: Klio i Scen - Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju (Oistat Centar Srbije) Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, 2017), 55.

<sup>264</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, (London and New York: Routledge, 2006), 154.

iskustvo kontinualnog vremena, uvezujući u celinu fiktivnog sveta i ostale elemente na sceni. Kroz dekonstrukciju, usporavanje, ponavljanje ili zaustavljanje dramske radnje, postdramsko pozorište koristi upravo ovu „specifičnost pozorišta kao predstavljačkog modusa da pretvori *vreme po sebi* u objekat estetskog iskustva“<sup>265</sup>, transformišući tako scenu „u arenu unutar koje postaje moguća refleksija o samom *činu gledanja*.“<sup>266</sup> Postdramsko pozorište nije pozorište reprezentacije već prisustva, u kojem kroz „*gledanje gledanja* nastaje, rađa se ono što je viđeno, ali i subjekat koji posmatra.“<sup>267</sup>

Naravno, paradigma postdramskog pozorišta predstavlja samo jednu od manifestacija umetnosti određene fenomenom raslojavanja percepcije, i kao takva može biti shvaćena kao umetnička praksa scenskog dizajna, ne zato što je vezana za pozorišne prostore ili tradicionalno određen medij pozorišta, već zato što temporalnost na kojoj se temelji jeste jedna od osnovnih odrednica scenskog načina mišljenja. Prevazilazeći konvencionalne podele umetničkih medija, estetiku dominantno oslonjenu na specifičnosti perceptivno-kognitivnog procesa možemo razumeti kao imanentno temporalnu, a artikulaciju prostor-vremena na osnovu nje kao scenski način mišljenja, koji je smešta u domen scenskog dizajna. Iskustvena stvarnost, sa svojim prostornim i vremenskim dimenzijama, nastaje kroz aktivan proces inscenacije svesnog iskustva, a u susretu naših tela, s njihovim perceptivno-kognitivnim kapacitetima, i sveta – u ovom slučaju situacije koju uspostavlja umetnik. Prostor-vreme ovako definisanog umetničkog dela svoju temporalnu dimenziju ostvaruje u sinergiji vremenskog kadriranja određenog percepcijom i intervencije umetnika koja vodi ovaj telesni proces. Analogno, zadatak umetnika je da artikulise prostorni aspekt događaja u odnosu na neraskidivu vezu prostora i vremena, koja postoji unutar našeg svesnog iskustva, i telesnu šemu koja mapira svako naše uodnošavanje unutar sveta. „Scenografija je vreme tempirano u prostoru“, kako Meta Hočevar zaključuje.<sup>268</sup>

Scenski način mišljenja oslanja se i na multimodalnost percepcije, odnosno njen komplement – logiku korišćenja svih medijskih linija u konstrukciji događaja. Jedna od ikoničkih figura u domenu scenske umetnosti XX veka Jozef Svoboda (*Josef Svoboda*) piše o scenskom

---

<sup>265</sup> Ibid, 156.

<sup>266</sup> Ibid, 157.

<sup>267</sup> Sintagma *gledanje gledanja* (nem. *das Sehende sehen*) koje uvodi nemački istoričar umetnosti Maks Imdal (*Max Imdahl*), citiran u Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, (London and New York: Routledge, 2006), 99.

<sup>268</sup> Meta Hočevar, *Prostori igre*, (Beograd: Jugoslovensko Dramsko pozorište, 2003), 29.

dizajnu: „Mi ne promovišemo ni jednu umetničku disciplinu, poput slikarstva, arhitekture ili skulpture, kao centralnu. Mi *sintetišemo* – odnosno, biramo umetnički princip koji odgovara konceptu našeg pozorišta [...].“<sup>269</sup> Prema shvatanju Sođe Lotker (*Sodja Zupanc Lotker*), „scenografija je mesto koje odbija našu naviku da odvajamo stvari da bismo je definisali.“<sup>270</sup> „Scenski dizajn zato podrazumeva širok spektar pristupa i stvaralačkih metoda, čijom primenom nastaju dela koja mogu biti identifikovana kao autentična i autorska, i koja, u odnosu na ideju, sadržaj i umetnička i tehnička sredstva, sredstva realizacije, ne podležu jasno određenjima medija i umetničkih disciplina.“<sup>271</sup> Ono što izdvaja scenski dizajn od ostalih umetničkih praksi oslonjenih na hibridnu upotrebu medija je primena scenskih sredstava u konstrukciji događaja. U tom smislu, umetničko delo određeno fenomenom raslojavanja percepcije možemo označiti kao umetničku praksu scenskog dizajna oslonjenu na estetski režim percepcije u cilju konstruisanja situacije, koja u konjunkciji s multimodalnim čulnim doživljajem posmatrača, postaje događaj. Umetnički postupak u ovom slučaju nije definisan upotrebom određenih medija, već njihovim odabirom i primenom u odnosu na specifičnosti procesa percepcije i kognicije, a u svrhu formiranja situacije u kojoj naša pažnja postaje usmerena na ove otelovljene procese, kako bismo u procesu dobili šansu da preispitamo načine na koji oni oblikuju naše bivanje u svetu. Ako društvo spektakla uslovljava okulocentrični sensorijum koji oblikuje našu egzistenciju na svakodnevnom nivou, možda kontekst umetničkog dela može poslužiti kao teritorija njegovog preispitivanja.

Takođe, važan element scenske logike mišljenja predstavlja i otvorenost, koju Pamela Huard definiše kao nemogućnost scenografije da egzistira kao samostalno umetničko delo: ona je „nepotpuna, sve dok izvođač ne kroči u prostor za igru i suoči se s publikom.“<sup>272</sup> „Sinteza je otkazana“<sup>273</sup>, piše Leman, misleći na nemogućnost scenskih sredstava da samostalno obrazuju celinu, jer ona „više ne mogu biti organizovana prema propisanim modelima koherentnosti drame, niti kao sveobuhvatne simboličke reference, te, kao takva, ne mogu ni

---

<sup>269</sup> Jozef Svoboda citiran u Joslin McKinney and Philip Butterworth, *Cambridge Introduction to Scenography*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 65.

<sup>270</sup> Sođa Lotker citirana u Tatjana Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost*, (Beograd i Novi Sad: Klio i Scen - Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju (Oistat Centar Srbije) Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, 2017), 129.

<sup>271</sup> Tatjana Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost*, (Beograd i Novi Sad: Klio i Scen - Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju (Oistat Centar Srbije) Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, 2017), 285.

<sup>272</sup> Pamela Huard, *Šta je scenografija*, (Beograd: Klio, 2002) 18.

<sup>273</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, (London and New York: Routledge, 2006), 82.



autonomno realizovati sintezu.“<sup>274</sup> Kao i Hensen, koji u modernošću uslovljenoj dematerijalizaciji prostora i relativizaciji vremena vidi šansu da ljudsko telo ponovo zauzme dominantnu funkciju u selektovanju informacija i njihovom uređivanju u koherentnu celinu doživljaja, i Lemman smatra da ovakva fragmentiranost percepcije i savremenim tehnologijama uslovljeno razdvajanje čula može postati predmet preispitivanja u kontekstu umetnosti ili čak osnova umetničkog postupka. Ako se nametnute zakonitosti sinteze unutar pojedinačnih umetničkih medija povuku, u prvi plan može doći sinestetska priroda našeg doživljaja, i tako, kroz estetiku utemeljenu u telesnim procesima percepcije i kognicije, omogućiti našem telu da osvoji ulogu ultimativnog umetničkog medija. Ovako nastaje *produktivni jaz* između elemenata scenskog dizajna, koji omogućava publici da preuzme aktivnu ulogu i objedini ih u celinu scenskog dela. Prema shvatanju jednog od najznačajnijih savremenih teoretičara pozorišta Patrisa Pavis (Patrice Pavis), „značenje predstavlja konstrukciju“, a ne „komunicira značenje koje već postoji u svetu.“<sup>275</sup> U svojoj *teoriji vektora* (eng. *theory of vectors*), Pavis vektorizaciju definiše kao „dinamički zamah stvoren u narativu ili hronologiji između različitih delova scenskog dela [...]“.<sup>276</sup> Poput Nikole Burijoa i njegovog shvatanja umetničkog rada kao *vektora subjektivizacije*, i Pavis različite elemente scenskog dizajna vidi kao vektore, čiji zadatak nije da prenesu neko unapred fiksirano značenje, već da oblikuju naš doživljaj u prostor-vremenu, oslanjajući se na multimodalnost percepcije. „Čulno iskustvo – *aesthesis* – takođe podrazumeva i emocionalnu investiciju gledaoca, kroz samu činjenicu da se nalazi tamo, i dopušta sebi da se na trenutak izmesti.“<sup>277</sup> Imamo sposobnost da zavšimo scensko delo i popunimo *produktivni jaz* zato što je „svako opažanje takođe i mišljenje, svako rasuđivanje je istovremeno i intuicija, a svaka opservacija je u isto vreme i invencija.“<sup>278</sup> U tom smislu, možemo reći da svaka publika može biti *aktivna publika*, u meri u kojoj otvorenost umetničkog rada to dopušta. Prostor-vreme uspostavlja se kroz formiranje celine scenskog dela u procesu inscenacije svesnog iskustva, oslonjenom na telesne procese percepcije i kognicije, dok je zadatak scenskog dizajna da sa svojim različitim linijama umetničkog izražavanja, poput vektora, usmeri doživljaj publike.

---

<sup>274</sup> Ibid, 83.

<sup>275</sup> Patris Pavis citiran u Joslin McKinney and Philip Butterworth, *Cambridge Introduction to Scenography*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 166.

<sup>276</sup> Ibid, 166.

<sup>277</sup> Ibid, 166.

<sup>278</sup> Рудолф Арнхајм, *Уметност и визуелно опажање: Психологија стваралачког гледања*, (Београд: Универзитет уметности у Београду и Студентски културни центар, 1998), 5.

Za Sođu Lotker, kao i za Lemana, važna je politična dimenzija u scenskoj artikulaciji prostor-vremena, koja nastaje kada se scenografija shvati kao prostorna situacija, odnosno „sredina u kojoj nastaju performativni odnosi. Ovakvo okruženje predstavlja aktivan i aktivacioni prostor međudnosa, *ljubavnu avanturu* prostora i vremena – pokret. [...] Zato što scenografija shvaćena kao prostorna situacija, koja obuhvata dinamične, krhke i emocionalne odnose izvođača i publike u stvarnom prostoru. To je *odgovoran prostor stvaranja* koji je, kao mesto susreta ljudi, uvek politički.“<sup>279</sup> Svakako da ovakvo, situacionističko usmerenje scenskog dizajna, možemo tumačiti unutar diskursa Lemanovog postdramskog pozorišta ili Burijoove relacije estetike, i drugih umetničkih ili kustoskih praksi koje se primarno oslanjaju na estetski režim percepcije na osnovu kojeg recipijent dovršava rad. Ovako definisana prostorna situacija ne zahteva glumce, već ljudska bića, koja se, gradeći odnose sa artikulisanim fizičkim prostorom i drugim ljudima u njemu, u *plesu intersubjektivnosti*, uspostavljaju kao subjekti. „Takvo odsustvo, bilo da je reč o instalaciji ili scenografskom prostoru bez izvođača, dozvoljava publici da nastani prostor i, na taj način, sama postane događaj.“<sup>280</sup>

Potrebno je ovakve definicije scenske logike mišljenja sagledati u kontekstu *scenografskog obrta* (eng. *scenographic turn*), koji Džoslin Mekini identifikuje kroz „fokusiranje na materijalnost scenografije kako bi se posebna pažnja skrenula na ulogu tela gledaoca u percepciji i recepciji izvođenja.“<sup>281</sup> Unutar platforme koju formira fenomenologija i novi materijalizam u filozofiji, povećano interesovanje za primenjenu kognitivnu neuronauku u izvođačkim umetnostima, ali i gubitak primata teksta koji dopušta postdramsko pozorište, Mekini vidi kao šansu za formiranje telesno orijentisanog diskursa u tumačenju i stvaranju scenografije. Scenografska intervencija postaje celina sa prostorno-vremenskom situacijom u kojoj ne može biti objektivnog *čitanja*, već samo telom uslovljenog *doživljaja* – telesnog prisustva *sada i ovde*, koje nastaje na osnovu svih čula, a ne samo čula vida.<sup>282</sup> Ovakvo shvatanje komplementarno je enaktivizmu, te recepcija umetničkog dela, kao i saznanje sveta

---

<sup>279</sup> Sođa Lotker citirana u Tatjana Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost*, (Beograd i Novi Sad: Klio i Scen - Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju (Oistat Centar Srbije) Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, 2017), 75.

<sup>280</sup> Sođa Lotker citirana u Tatjana Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost*, (Beograd i Novi Sad: Klio i Scen - Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju (Oistat Centar Srbije) Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, 2017), 76.

<sup>281</sup> Mc Kinney, Joslin, „Scenographic materialism, affordance and extended cognition in Kris Verdonck’s ACTOR #1“, *Theatre and Performance Design*, 1 (1-2). 79.

<sup>282</sup> Ibid, 80.

uopšte, podrazumeva interakciju između otelovljenih subjekata i okoline, odnosno objekata i drugih subjekata unutar nje. Scenografski elementi prestaju da budu samo objekti čije značenje treba pasivno pročitati, već *inicijalne kapisle* za akciju koju, koristeći sopstveni motorički rečnik, automatski pretpostavljamo u odnosu na njih. Isto tako, pokreti tuđih tela u nama izazivaju empatički odgovor, koji se, uz pomoć *neurona ogledala*<sup>283</sup>, realizuje ispod nivoa svesti. Fleksibilnost sopstvene telesne šeme omogućava nam da, kroz ove automatske pretpostavke, integrišemo u nju objekte ili formiramo odnose s telima drugih subjekata. Čak i kada gledalac u pozorištu ne menja svoju poziciju u prostoru tokom trajanja predstave, svaki njegov doživljaj radnje na sceni uslovljen je sopstvenim iskustvom pokreta i na osnovu njega stečenim somatosenzornim znanjem, utemeljenim u telu kao celini. Proces formiranja značenja u izvođačkim umetnostima tako postaje telesna aktivnost, oslonjena na individualnu mapu perceptivne istorije, ali i uvezanost akcije i percepcije koje nam nudi motorički rečnik. Svako naše iskustvo, pa tako i doživljaj umetničkog dela, uvek je multisenzorno, otelovljeno i sinestetsko.

Iako se iskustvena umetnost, baš kao i spektakl, u komunikaciji primarno fokusira na čulni doživljaj i telesnost kao osnovu za kreiranje značenja, upravo ovako definisana umetnička praksa može postati prostor dekonstrukcije i preispitivanja savremene subjektivnosti, uslovljene društvom koje se dominantno oslanja na ekonomiju spektakularnih slika. Premda liniju pozorišne komunikacije koja totalitet pozorišnog iskustva temelji u direktnom, visceralnom dejstvu scenskih sredstava na čula možemo povući još od Vagnera i njegovog koncepta *totalnog umetničkog dela* ili Artoovog (*Antonin Artaud*) *pozorišta surovosti*, možemo reći da je pozorište oduvek imalo komplikovan odnos sa spektaklom. Dramsko pozorište, u pokušaju da se distancira od spektakla i njime podrazumevanog primata čulnog doživljaja, orijentisano je na intelektualna tumačenja i privid racionalno formirane celine značenja, a ugroženo telesnim aspektom recepcije dela. Džoslin Mekini konstatuje da društvo

---

<sup>283</sup> Otkriće *neurona ogledala* (eng. *mirror neurons*) devedesetih godina prošlog veka pokazalo je do koje mere je naša socijalna priroda uslovljena jedinstvenom platformom percepcije i akcije koju nam pruža motorički rečnik. Neuroni ogledala predstavljaju grupu neurona u kori velikog mozga, čija se specifičnost krije u činjenici da se aktiviraju i dok sami vršimo akciju, i dok posmatramo nekog drugog ko vrši sličnu akciju – dakle, i pri percepciji, i pri akciji. Pomoću neurona ogledala u stanju smo da prepoznamo sebe u ogledalu kroz povezivanje sopstvenih pokreta i onoga što vidimo kao odraz, ali i pokrete drugih ljudi vežemo za sopstvenu telesnu šemu, što nam omogućava da procenimo njihovo kretanje, prepoznamo raspoloženje ili pretpostavimo namere. Da bismo razumeli tuđe emocije, simuliramo ih, koristeći iste neuronske mreže koje koristimo kada ih sami osećamo ili izražavamo. Možemo reći da su neuroni ogledala su *neurološka osnova empatije*, kroz koju koristimo sopstvena tela da bismo simulirali, i potom razumeli emocije i namere drugih ljudskih bića.

Sunčica Zdravković, „Neuroni u zemlji iza ogledala“, 2008. (preuzeto 21. 1. 2020. sa [https://www.b92.net/zivot/nauka.php?yyyy=2008&mm=09&dd=15&nav\\_id=318579](https://www.b92.net/zivot/nauka.php?yyyy=2008&mm=09&dd=15&nav_id=318579))

spektakla odavno funkcioniše u režimu haptičke vizuelnosti, koristeći celo telo da proizvede željeni doživljaj, te je problematična ideološka pozicija pozorišne umetnosti, koja, u želji da se udalji od spektakularnog, ignoriše telesno određeno razumevanje dela.<sup>284</sup> Tek kroz povratak telesnosti u punom smislu možda uspemo da preispitamo zakonitosti koje se oslanjaju na nju i oblikuju nas kao subjekte u društvu spektakla. Hans-Tis Leman pozorište takođe vidi kao mesto preispitivanja savremenih društveno-političkih prilika: odgovornost publike za kreiranje celine i uspostavljanje smisla, koji se više ne nude kroz jedinstvo prostora, vremena i radnje, utemeljena je u telesnim procesima percepcije i kognicije, postajući tako *estetika odgovornosti* (eng. *aesthetic of response-ability*) u postdramskom pozorištu. „Političnost pozorišta jeste političnost percepcije.“<sup>285</sup>

Možemo zaključiti da je umetničko delo određeno estetskim režimom percepcije otvoreno, u smislu da podrazumeva otelovljeni i situirani subjekat, koji, uspostavljajući odnose s fizičkim prostorom, objektima i drugim subjektima u njemu, formira konačnu verziju dela, a u odnosu na jedinstvenu mapu perceptivne istorije koju poseduje. Ono što ga kvalifikuje kao umetničku praksu scenskog dizajna je uporište u scenskoj logici konstrukcije prostor-vremena, odnosno događaja – celine koja nastaje u susretu telesno određene subjektivnosti svakog pojedinca, i načina na koji je ispituje i oblikuje umetnik, oslanjajući se na specifičnosti procesa percepcije i kognicije. Iako je u ovom poglavlju umetnost određena fenomenom raslojavanja percepcije dominantno kontekstualizovana kao pozorišna praksa scenskog dizajna, ona svakako nije ograničena na pozorište u užem smislu, niti je to ono što je kvalifikuje kao umetnički praksu scenskog dizajna. Ako se scenska umetnost po svojoj definiciji bavi konstrukcijom događaja, odnosno uređivanjem prostorno-vremenskih odnosa, i umetnost koja pretpostavlja *telo kao osnovu prostora i vremena* mora imati imanentno scenski karakter. Ispostavlja se da je estetski režim percepcije ključan za polje scenskog dizajna – bez estetike utemeljene u telesnim procesima percepcije i kognicije, koji fundamentalno određuju naše iskustvo prostora i vremena, ne možemo se baviti dizajnom prostor-vremena.

---

<sup>284</sup> Joslin Mc Kinney, *Scenography, spectacle and the body of the spectator*, *Performance Research journal* 18:3, June 2013, 2-4.

<sup>285</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, (London and New York: Routledge, 2006), 185.

### 3.4. Zaključak teorijskog istraživanja

Potreba da se osvoji i iskontroliše način na koji saznajemo svet oduvek je postojala, kao manifestacija želje vladajućih struktura za totalnom moći. Istovremeno, ovako osvojena logistika percepcije uvek je svoj ishod imala u dominantnom sensorijumu, a refleksiju u umetnosti karakterističnoj za taj period. Od antičke filozofije i njenih modela saznanja sveta, preko otkrića linearne perspektive kao tehnike gledanja, ali i *tehnike postojanja* u renesansi, do savremenih *big data* pokušaja da se naše ponašanje proračuna i predvidi, jednu liniju ove moći predstavlja težnja da se procesi percepcije i kognicije, shvaćeni kao geometrijski ili računski procesi, objektivikuju, kvantifikuju i standardizuju. Nakon što se, kao posledica novih saznanja u fiziologiji, interesovanje optike u XVIII veku sa geometrije prebacuje na telo, subjekat i njegova novoprepoznata odgovornost za formiranje celine sveta koji doživljava postaju nova teritorija koju treba objektivikovati, proračunati i osvojiti. Danas živimo u svetu *softcore* moći, u kojem se dobrovoljno prilagođavamo dominantno okulocentričnom sensorijumu, koji odgovara uslovima društva spektakla, uljuljkani u iluziju postojanja nematerijalne suštine, i večno zabavljeni u traganju za njom. Umesto da telesnost bude življeni, integralni deo naše subjektivnosti i njene političke dimenzije, ona je odsečena i zaboravljena, postajući tako još jedan parametar koji treba numerički iskontrolisati kako bismo što bolje odgovorili na društvene standarde.

U društvu u kojem je iskustvo jedna od najvažnijih valuta, postaje bitnije nego ikada preispitati mehanizme njegove konstrukcije i načine na koje se kroz njih uspostavljamo kao (a)politični subjekti u svetu. Genealogiju *iskustvene umetnosti* možemo prepoznati u usponu fenomenologije u filozofiji, ali i njenim odjecima kroz fenomenološki obrt u umetnosti, pre svega kroz prakse Minimalizma, *Light and Space* pokreta, situacionizma, hepeninga, performansa, postdramskog pozorišta ili relacione umetnosti. Umetnost koja polazi od telesnih procesa percepcije i kognicije, kao osnovnog gradivnog materijala u formiranju umetničkih dela, aktuelnija je nego ikada, i svoju neiscrpnu inspiraciju može pronaći u nedovoljno osvojenom polju između umetnosti i neuronauke. Za ovo istraživanje važno je i proširivanje pojma umetnosti označene fenomenom raslojavanja percepcije van teritorije vizuelne umetnosti, gde jeste imala svoje najjasnije manifestacije, ali svakako ne sme na njih biti ograničena. Od Brehta i njegovog *V-efekta*, preko muzičke avangarde Džona Kejdža ili La Mont Janga, do predstava koje kroz dugo, ili ekstremno dugo trajanje u slučaju *Projekta Olimp: u slavu kulta tragedije – predstave od 24 sata* Jana Fabra (*Jan Fabre*), koriste dizajn

*umora* kao ravnopravnu liniju scenskog dizajna<sup>286</sup> – istorija umetnosti koja se oslanja na specifičnosti naše percepcije i kognicije bogata je, i ne sme ostati ograničena na određena polja umetničkog delovanja. U tom smislu, u ovom radu zalažem se da umetnost određena fenomenom raslojavanja percepcije bude označena kao umetnička praksa scenskog dizajna, ne zato što je ograničena na pozorište ili scenska izvođenja, već zato što je način na koji procesi percepcije i kognicije formiraju naše svesno iskustvo *fundamentalno scenski*, te umetnički postupak koji se oslanja na njih to takođe mora biti. Kroz prostorno i vremensko kadriranje percepcije, a na osnovu jedinstvene mape perceptivne istorije koju posedujemo, naše telo selektuje informacije kako bi ih, kroz aktivan proces inscenacije svesnog iskustva, obuhvatilo u jedinstvenu prostorno-vremensku strukturu doživljaja. Umetnost se, dakle, rađa u susretu temporalno orijentisanog subjektivnog doživljaja i objektivno konstruisanih uslova za događaj.

---

<sup>286</sup> Možemo reći da je u ovoj predstavi *dizajn umora* ravnopravni element scenskog dizajna - reditelj računa da se nakon toliko sati predstava prati kroz snovito, bunovno stanje, što donekle prelama zbivanja na sceni. Iako postoji struktura predstave, određena pojedinačnim dramama koje Fabr obrađuje, svaki gledalac ima pravo na sopstveni dizajn vremena, koji je uz scenski pokret verovatno najsnažnija izražajna linija scenskog dizajna. Milica Stojšić i Dragana Vilotić, „Epsko vreme pozorišta: scenski dizajn na 51. Bitefu“, u *Scena: Časopis za pozorišnu umetnost*, 4/2017, 87.

## IV KRITIČKA ANALIZA REFERENTNIH UMETNIČKIH DELA

### 4.1. Primena strategija raslojavanja percepcije u ispitivanju telesnih dimenzija subjektivnosti

Strategije raslojavanja percepcije predstavljaju određene fenomene percepcije i kognicije koji postaju osnova umetničkog postupka, a koji će biti detaljno istraženi i identifikovani kroz kritičku analizu referentnih umetničkih dela. Biće primenjen metod studije slučaja, da bi kroz odabrane primere bile identifikovane određene strategije raslojavanja percepcije, koje bi dalje trebalo da uspostave platformu za stvaranje unutar sopstvenog umetničkog rada. Kriterijum za izbor referentnih umetničkih dela bio je uspostavljanje estetskog režima percepcije, odnosno postojanje aspekta umetničkog rada koji čini da pažnja recipijenta bude usmerena na telesne procese percepcije i kognicije, dovodeći tako u pitanje mehanizme njihovog funkcionisanja, koji oblikuju našu političnost bivanja u svetu. Svi radovi odabrani za studije slučaja predstavljaju *otvorene situacije*, u kojima umetničko delo nastaje tek u dodiru s recipijentom. Nažalost, nisam bila u prilici da doživim svaki od odabranih primera, te se u delu studija slučaja oslanjam se na tuđa subjektivna iskustva i objektivno objašnjene mehanizme funkcionisanja umetničkog rada, iako je jasno da se neposrednost subjektivnog doživljaja gubi u jezičkim apstrakcijama koje nude izveštaji o tim iskustvima.

Kritička analiza referentnih umetničkih dela organizovana je prema poglavlju 3.2 *Telesne dimenzije subjektivnosti*, koje istražuje načine na koje je naše postojanje, određeno telom, imanentno politično. Tako je uspostavljena struktura u kojoj svaki od odabranih radova ispituje određene aspekte političnosti naše percepcije – od doživljaja boje kao ultimativnog dokaza subjektivnosti našeg saznanja sveta u radu *Room for one colour* Olafura Eliasona (*Olafur Eliasson*), preko dekonstrukcije okulocentričnog doživljaja prostora u instalaciji *Zero Mass* Erika Ora (*Eric Orr*), sve do načina na koji počinjemo da *proizvodimo vreme* suočeni s nedostatkom promene u gancfeld instalaciji Daga Vileru (*Doug Wheeler*) *PSAD Synthetic desert III* ili preispitivanja *navika tela* kroz fenomen slepila za promene u dron muzici Elijan Radig (*Éliane Radigue*). Kroz primenu različitih strategija raslojavanja percepcije ovi radovi oslanjaju se na fizičku, kognitivnu, čulnu i socijalnu dimenziju učestvovanja u življenom prostoru i vremenu. Nudeći određenu vrstu rekalkibracije naše percepcije i načina na koje konstruišemo svet kroz svesno iskustvo, ovakva umetnost nam suptilno poručuje da njene pouke primenimo i u ostalim aspektima života. Razbijajući kartezijansku koncepciju bestelesnog subjekta, odabrani primeri primoravaju nas da, kroz otelovljeno iskustvo

uodnošavanja sa svetom i drugim subjektima u njemu, aktivno proizvodimo subjektivni prostor i vreme.

#### **4.1.1. Subjektivni kvalitet iskustva / instalacija *Room for One Colour*, Olafur Eliason, 1997.**

Danski umetnik islandskog porekla Olafur Eliason pripada generaciji mlađih umetnika, uz Jepe Hajna, Karstena Holera (*Carsten Höller*), Sema Folsa (*Sam Falls*), Spensera Finča (*Spencer Finch*), Tasite Din (*Tacita Dean*) i drugih, čiji rad označava povratak *iskustvenoj umetnosti*, od devedesetih godina XX veka naovamo. Ova grupa umetnika stvara pod jasnim uticajem *Light and Space* pokreta i, poput njih, koristi subjektivni doživljaj kao svoj primarni umetnički medij. Njihovi radovi takođe se mogu okarakterisati kao *primenjena fenomenologija*, ali, za razliku od originalnog talasa umetnika koji su stvarali šezdesetih godina XX veka, ovi umetnici imaju manje ambicije da ukazuju i koriguju, a više da osvešćuju navike percepcije, kako bi na taj način recipijent kritički sagledao sopstveni doživljaj i konstrukciju sveta.<sup>287</sup> Ne samo kroz koncept i polje interesovanja, već i kroz metodologiju, Eliasonov rad *Room for one colour* (1997) možemo povezati sa instalacijama Brusa Naumana *Green Light Corridor* iz 1970. i *Yellow Room (Triangular)* iz 1973. godine, koje takođe koriste percepciju boje kako bi ukazali na krhkost naše konstrukcije sveta u formi svesnog iskustva, koju većinu vremena uzimamo kao objektivnu činjenicu. Ovi radovi, kao i Eliasonovi, imaju snažnu temporalnu komponentu – kroz *očuđenje* produžavaju i čine proces percepcije drugačijim u odnosu na svakodnevno, kako bi ga učinili estetskim ciljem po sebi.

U svojoj prostornoj instalaciji *Room for One Colour* Eliason koristi percepciju boje kako bi ispitao odgovornost koju nosimo za osveščivanje subjektivnosti sopstvenih svetova. Sama instalacija ponovljena je u nekoliko iteracija<sup>288</sup>, ali je uvek podrazumevala svetlosno izolovan prostor belih zidova, osvetljen isključivo monohromatskom svetlošću žute boje. (Slika 16) Korišćeni su natrijumovi izvori svetlosti koji emituju svetlost isključivo jedne talasne dužine u žutom delu spektra. Pogođene ovakvom svetlošću, površine mogu reflektovati u oko samo svetlost ove talasne dužine, što čini da apsolutno sve u prostoriji – koža, oči, odeća, cveće – sve u vidnom polju naša percepcija tumači isključivo u kontinuumu od žute do crne. Slično

---

<sup>287</sup> Claire Bishop, *Installation Art*, (London: Tate, 2010), 78.

<sup>288</sup> Rad je originalno prikazan u *Kunsthalle Basel* u Švajcarskoj 1997. godine, a između ostalog, izložen u Tejt Modern galeriji u Londonu, Velika Britanija (1997), Danskom paviljon na Bijenalu u Veneciji, Italija (2003), Muzeju moderne umetnosti u San Francisku, SAD (2007), Muzeju savremene umetnosti XXI veka u Kanazavi, Japan (2009), Muzeju moderne umetnosti u Njujorku, SAD (2008), itd.



kao i kod Naumanove instalacije *Green Light Corridor*, zbog zasićenosti receptora u retini dolazi do formiranja naknadnih slika u komplementarnoj boji, te nakon izlaska iz prostora instalacije *Room for One Colour* posetiocima svet izgleda plavičasto. Gubitkom boje posetioci postaju svesni drugih detalja, poput teksture, volumena, prelaza svetlo-tamno. Neki ljudi iskusili su delimični povratak boje, iako su bili u prostoru u kojem je objektivno nisu mogli opaziti – u nedostatku retinalnih informacija, njihov mozak oslonio se na sećanje, u procesu *bojeći* ono što prepoznaje.<sup>289</sup> U tom smislu, ovaj rad pokazuje do koje mere je naša percepcija u sadašnjem trenutku zavisna od sećanja upisanih u mapu perceptivne istorije.



Slika 16: Instalacija *Room for One Colour*, Olafur Eliasson, 1997, realizacija u Muzeju moderne umetnosti u Stokholmu, Švedska, 2015.

Kako sam Olafur Eliasson zaključuje, u nedostatku boje, „na neki način, *vidimo više*.“<sup>290</sup> Iako je direktor Muzeja savremene umetnosti u Los Anđelesu, gde je rad doživeo jednu od prvih postavki, smatrao da Eliasson treba da izloži u prostoru neki predmet na kojem bi se jasno video gubitak boje, poput ruže, umetnik je smatrao da je dovoljno prepustiti publici da polako shvati da je *svet izgubio boju*.<sup>291</sup> U praznom prostoru posetioci i njihove reakcije na gubitak

---

<sup>289</sup> Marcella Beccaria, *Olafur Eliasson*, (London: Tate, 2013), 34.

<sup>290</sup> Epizoda „Olafur Eliasson: The Design of Art“, serija *Abstract: The Art of Design*, Netflix, 2019.

<sup>291</sup> Ibid.

boje postaju pravi medij umetničkog rada. Suočeni s njenim gubitkom, posetioci shvataju da je boja konstrukt, ali i „da je percepcija *stečena veština*: da je poput filtera u funkciji naše reprezentacije sveta – kroz iznenadno osećanje da naše viđenje sveta nije objektivno, u prilici smo da sebe vidimo u drugačijem svetlu.“<sup>292</sup> Iako se čini kao objektivna datost, boja predstavlja ultimativni subjektivni kvalitet iskustva, odnosno kvaliju: nikada nećemo znati da li je moja plava ista kao plava koja pripada nekom drugom. S jedne strane, boja je subjektivni konstrukt naše percepcije, koji nastaje na osnovu objektivne činjenice u vidu talasne dužine svetlosti koja ulazi u naše oko, ali je s druge i kulturološki konstrukt, pa će tako Inuiti razlikovati samo jednu reč za crvenu, ali više od trideset za belu boju.<sup>293</sup>

Eliason recipijente svojih umetničkih dela vidi kao koautore, bez kojih rada ne bi ni bilo. „Dosta mog rada ispituje ideju da je ono što smatramo istinom uslovljeno načinom na koji ga posmatramo. Kreiramo stvarnost dok se krećemo kroz prostor. Kada gledate umetničko delo, ono isto tako gleda vas. Vi ste oni koje ono sluša. Moj rad u potpunosti zavisi od gledaoca, koji pretvara ideje u umetnost.“<sup>294</sup> Njegovo insistiranje na individualnosti doživljaja, odnosno umetničkog dela, vidi se i u naslovima koje daje svojim kasnijim radovima, a koji uvek sadrže zamenicu *ti* ili *tvoje*: *Seeing Yourself Seeing* (2001), *Your Black Horizon* (2005), *Hesitant You* (2013), *Your Sense of Unity* (2017) itd. Kroz svoje radove Eliason traži i odgovornost institucija kulture, koje ne smeju podleći trendu *diznifikacije* iskustva umetničkog dela; umesto generalizovanih pretpostavki koje propisuju univerzalan doživljaj umetnosti zadatak muzeja je da „dopuste i stvore prostor za kontemplaciju, uprkos preovlađujućem trendu prodaje *univerzalnih* iskustava.“<sup>295</sup> U tom smislu, rad *Room for one colour*, kroz razotkrivanje relativnosti sveta izgrađenog pod belom svetlošću muzejske *white box* situacije, možemo tumačiti i kao institucionalnu kritiku.

Redukujući sredstva i fokusirajući iskustvo na gubitak boje, instalacija *Room for one colour* primorava nas da i ostatak svesnog iskustva preispitamo kao krhki konstrukt, i shvatimo da se svet, i mi u njemu, konstituiše u procesu naše percepcije i kognicije. Za Olafura Eliasona, promeniti svet znači promeniti način na koji doživljavamo svet. U tom smislu, on postizanje

---

<sup>292</sup> Olafur Eliasson, „Some Ideas about Colour“, *Your Colour Memory* (Glenside, 2006), 75. (preuzeto 12. 2. 2020. sa [https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/texts/Some\\_Ideas\\_About\\_Colour\\_109981.pdf](https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/texts/Some_Ideas_About_Colour_109981.pdf))

<sup>293</sup> Ibid.

<sup>294</sup> Epizoda „Olafur Eliasson: The Design of Art“, serija *Abstract: The Art of Design*, Netflix, 2019.

<sup>295</sup> Olafur Eliasson, „Some Ideas about Colour“, *Your Colour Memory* (Glenside, 2006), 75. (preuzeto 12. 2. 2020. sa [https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/texts/Some\\_Ideas\\_About\\_Colour\\_109981.pdf](https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/texts/Some_Ideas_About_Colour_109981.pdf))

izmenjenog, *povišenog stanja svesti*, koje nas izbacuje iz autopilot režima u kojem se nalazimo većinu vremena, vidi kao svačiju moralnu i socijalnu odgovornost. Eliason smatra da je zadatak institucija umetnosti da „otkrivaju politike iskustvenih uslova... [...] kako se ne bi priklonile komodifikaciji naših čula kroz tehnike koje se koriste na svim drugim mestima.“<sup>296</sup> Dela Olafura Eliasona prevazilaze ograničenja umetničkih medija, ali uvek su oslonjena na mehanizme naše percepcije i kognicije – on ih naziva *mašinama koje proizvode pojave*, dok je njegov zadatak da „stvori situacije u čijem se centru nalazi posmatrač.“<sup>297</sup> Postajući deo rada, gledaoci mogu *uhvatiti sebe kako gledaju*<sup>298</sup>.

#### 4.1.2. Telo u prostoru / serija instalacija *Zero Mass*, Erik Or, 1969.

Erik Or pripada grupi umetnika koja je, okupljena oko *Light and Space* pokreta, stvarala u Kaliforniji šezdesetih godina XX veka. Delovanje *Light and Space* pokreta, koji se javio kao neka vrsta reakcije na Minimalizam, verovatno je najčistiji primer umetnosti koja koristi specifičnosti percepcije i kognicije kao osnovu umetničkog postupka. Umetnici poput Džejmisa Tarela, Leri Bela (*Larry Bell*), Roberta Irvina (*Robert Irwin*), Daga Vilera, Marije Nordman (*Maria Nordmann*), Brusa Naumana ili Erika Ora, u svojim umetničkim radovima polaze od načina na koje, kroz procese opažanja i mišljenja, konstituišemo svet i sebe unutar njega. Za njih, ultimativni predmet umetničkog istraživanja upravo jesu načini na koje možemo dovesti u pitanje svakodnevno iskustvo, koje većinu vremena uzimamo kao objektivnu datost.

Opčinjen antiidealističkom filozofijom proto-materijalizma, koja smatra da ne može postojati nikakav dualizam između materijalnog i nematerijalnog, kognitivnog i duhovnog, Erik Or svoje umetničko istraživanje vodi u pravcu kreiranja fizičkog susreta s *ništavilom*, što ga i dovodi do serije instalacija *Zero Mass*, kao jednog od ishoda. Za proto-materijaliste, *praznina* je temporalno stanje i predstavlja povratak potencijalnosti. Prva verzija instalacije *Zero Mass*, na kojoj Or počinje da radi 1969, izložena je na Univerzitetu u Kaliforniji, u Irvinu 1972-73.<sup>299</sup>

---

<sup>296</sup> Olafur Eliason citiran u Claire Bishop, *Installation Art*, (London: Tate, 2010), 83.

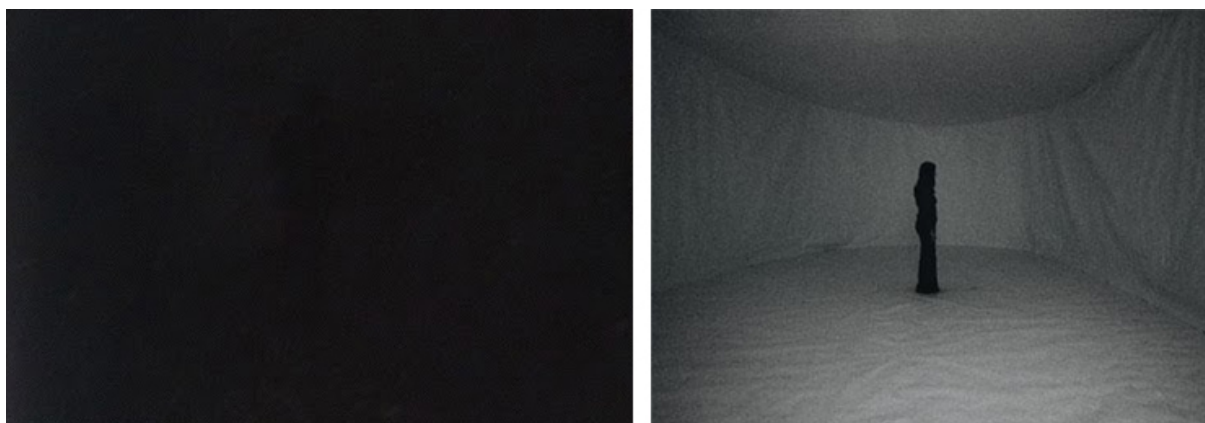
<sup>297</sup> Marcella Beccaria, *Olafur Eliasson*, (London: Tate, 2013), 17.

<sup>298</sup> Referenca na seriju radova ovog umetnika koji sadrže zamenice ti ili tvoje – u ovom slučaju na rad *Seeing Yourself Seeing*.

<sup>299</sup> Dawna L. Schuld, *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, (Oakland; University of California Press, 2018), 67.

O svojoj instalaciji *Zero Mass* Or piše:

*Ulaziš u prostor. Prostor je mračan. Neko je u njemu. Čuješ glasove bez tela. Izgleda kao da prostor postaje svetliji. Koristiš štapićaste ćelije i zenice ti se šire da bi video. Prvo počinješ da nazireš senke, potom oblike, ali nikada lica. Ne postoji mogućnost vizuelnog razlikovanja poda od zida, ili zida od plafona. Nalaziš se u neizdiferenciranom prostoru, bez definicije. Neko prođe pored, i nestane u lošoj vidljivosti. U prostoru nema ničega osim svetlosti koja curi kroz zidove.<sup>300</sup>*



Slike 17 i 18: Serija instalacija *Zero Mass*, 1969-83, Erik Or, prikaz instalacije izložene u *Galleria Salvatore Ala* u Milanu

Sama instalacija doživela je nekoliko verzija u periodu između 1969. i 1983. godine, a Or je svaki put kreirao *prostor unutar prostora*: u skoro potpuno zamračenoj prostoriji, instalirao je unutrašnji prostor načinjen od fotografskog, belog papira, dimenzionisanog tako da nigde ne postoji prekid, osim na ulazu u instalaciju. (Slike 17 i 18) Ovako formiran prostor instalacije ukida svetlost dovoljno da nekome ko tek uđe u nju deluje kao apsolutni mrak, dopuštajući razvoj rada u vremenu, do kojeg dolazi usled adaptacije štapićastih receptora za noćni vid<sup>301</sup>. Kada posetilac uđe u prostor instalacije, za njega u početku postoji samo bezoblično ništavilo, da bi vremenom krenuo da razaznaje obrise prostora i drugih ljudi u njemu. Usled nestanka vizuelne slike, prividno čvrsto uspostavljene granice između nas, kao subjekata, i ostatka sveta se brišu. Naše sopstvo, označeno granicama tela, je trenutno ukinuto, dok se naši receptori u oku ne adaptiraju na mrak, ili dok ne prebacimo odgovornost za percepciju prostora na druga čula, poput sluha, mirisa ili dodira. S nestankom vizuelnog, gubimo

<sup>300</sup> Monografija *Zero Mass: The Art of Eric Orr*, (Lund: AB Propexus, 1990), 108.

<sup>301</sup> Mrežnjača sadrži dve vrste fotoreceptora: kupaste ćelije (čepiće), koje su odgovorne za percepciju boja, i funkcionišu bolje pri jakom osvetljenju, i štapićaste ćelije (štapiće), koje se nalaze u perifernim delovima mrežnjače, te su zaduženi za periferni vid i vid u uslovima slabijeg osvetljenja. Kupaste ćelije se adaptiraju na mrak u roku od 9-10 minuta, ali štapićastim, koje su dominantno odgovorne za noćni vid, može trebati i dva sata do pune adaptacije.

orijentaciju i postajemo decentrirani – prostor prestaje da bude mesto, i postaje *čisto prisustvo*, da bi se, kroz njega, postepeno ponovo uspostavio kao mesto. Na taj način umetnik u prvi plan dovodi aktivan rad našeg kognitivno-perceptivnog sistema na konstruisanju koherentnog percepta prostora, preispitujući u procesu do koje mere je konstrukcija sveta u formi ego tunela oslonjena na vizuelni aspekt prostora.

Iako se kotva subjektivnosti u vidu našeg telesnog procesa sopstva oslanja na sva čula, vizuelna percepcija objedinjuje informacije koje stižu od ostalih čula i ima primat nad njima, te njenim gubitkom i nestaje naše telo kao konačan objekat – granice tela, koje se čine tako čvrste i neumoljive na svetlu, u mraku postaju predmet pregovora, od trenutka do trenutka. Granice između umetničkog rada i njegovih recipijenata nestaju u uzajamnoj apsorpciji, dovodeći u prvi plan našu aktivnu ulogu i odgovornost u konstituisanju sveta i sebe u njemu. Merlo-Ponti takođe vidi vizuelnu percepciju kao ključnu u formiranju granica sopstvenog tela, a posledično i subjektivnosti: „Kada, na primjer, svijet jasnih i artikulisanih objekata biva ukinut, naš perceptivni bitak amputiran od svojega svijeta ocrta prostornost bez stvari. To je ono što se događa u noći. Ona nije neki objekat preda mnom, ona me obavije, prodire kroz sva moja osjetila, guši moja sjećanja, gotovo da briše moj osobni identitet. Nisam više ušančen u svom perceptivnom mestu da odatle gledam kako u daljini defiliraju profili objekata. Noć je bez profila, dotiče me ona sama, a njeno jedinstvo je mističko jedinstvo *manae*.“<sup>302</sup> Baš zato što u mraku lako gubimo telom određeno sopstvo, primorani smo da aktivno radimo na njegovom uspostavljanju – u tom smislu, instalacija *Zero Mass* ne ostavlja opciju neučestvovanja, i bivanja sa strane.

Erik Or sebe vidi kao neku vrstu šamana, čiji je zadatak da posetioca sprovede kroz određeni ritual, te je čak i naziv samog rada igra rečima – engleska reč *mass* može označavati masu i misu. Rad Erika Ora možda koristi ultimativnu prazninu kao estetski cilj, ali samo da bi pokazao da ona, zapravo, nikada ne može biti *prazna*, jer je svako od nas, kroz subjektivno iskustvo, oblikuje u prostoru i vremenu. Osim kontinuiranih pregovora oko granica tela u prostoru, instalacija *Zero Mass* ima i snažnu temporalnu komponentu – rad se drugačije odvija u vremenu za svakog od posetilaca, u zavisnosti od adaptacije njihove percepcije, ali i mape perceptivne istorije koju sa sobom nose. Dramaturgija rada, oslonjena na sposobnost perceptivne adaptacije, podrazumeva da svaki od posetilaca prvo doživi neku vrstu *pročišćenja* kroz destabilizaciju perceptivnog procesa, da bi ga, potom, iznova izgradio kao

---

<sup>302</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, (Sarajevo: Veselin Masleša, 1990), 127.

celinu, i tako eventualno osvestio njegove mehanizme funkcionisanja. „Ako se umetnost sastoji u načinu na koji doživljavamo više nego u tipu objekta koji se doživljava, zadatak umetnika-šamana nije da stvara objekte umetnosti, već da pročisti perceptivni aparat od stavova; da obriše sistem memorije i očekivanja i prikaže pogled na *ovde-i-sada*, blistavo u svojoj neumoljivoj stvarnosti.“<sup>303</sup>

*Zero Mass* istražuje telom određenu subjektivnost, ali i intersubjektivnost: adaptacijom čula vida vremenom shvatamo da u onome što se inicijalno činilo kao čista tmina obitavaju i drugi, koji sa nama dele i pregovaraju ovo zajedničko iskustvo *pravljenja sveta*. Ipak, nivo adaptacije naših receptora za noćni vid ne može da kompenzuje do kraja nedostatak svetlosti koju Or ukida, te naša percepcija, gladna stimulusa, gradi promenu koja objektivno ne postoji u vidu vizuelnih halucinacija koje iskuse neki od posetilaca.<sup>304</sup> Svet se za nas uvek konstituše u dodiru našeg bića i okolnosti koje diktira fizička realnost, ali akutno postajemo svesni sopstvene uvezanosti s njom tek u situaciji kada nam neko ukine čulo vida, koje nam kroz okulocentrični režim pruža iluziju autonomnih subjekata, jasno odeljenih od okoline u kojoj obitavamo. Perceptivna neizvesnost tako može otvoriti mogućnost i za ideološku sumnju u naš doživljaj sveta kao objektivne realnosti.

#### **4.1.3. Telo u vremenu / instalacija *PSAD Synthetic desert III*, Dag Viler, 2017.**

U kontekstu pomeranja granica sveta dostupnog našem saznanju, koje donose putovanja u svemir i naučna dostignuća u kvantnoj fizici šezdesetih godina XX veka, umetnici takođe počinju da se interesuju za ispitivanje prirode onoga što zovemo stvarnost. Kustos Oblasnog muzeja umetnosti u Los Anđelesu 1966. godine započinje *Art and Technology* program, interdisciplinarnu platformu koja je tokom pet godina spojila više od stotinu učesnika – umetnika, kustosa, umetnika, inženjera ili poslovnih ljudi u zajedničkom istraživačkom radu. Džejms Tarel i Robert Irvin bili su neki od umetnika vezanih za *Light and Space* pokret, koji su kroz *Art and Technology* program vršili eksperimente koristeći anehoičnu komoru<sup>305</sup> i druge metode senzorne deprivacije. Povećano interesovanje za uticaj izolacije i senzorne deprivacije na ljudsko telo prvo se javio kao praktičan problem vezan za slanje astronauta u

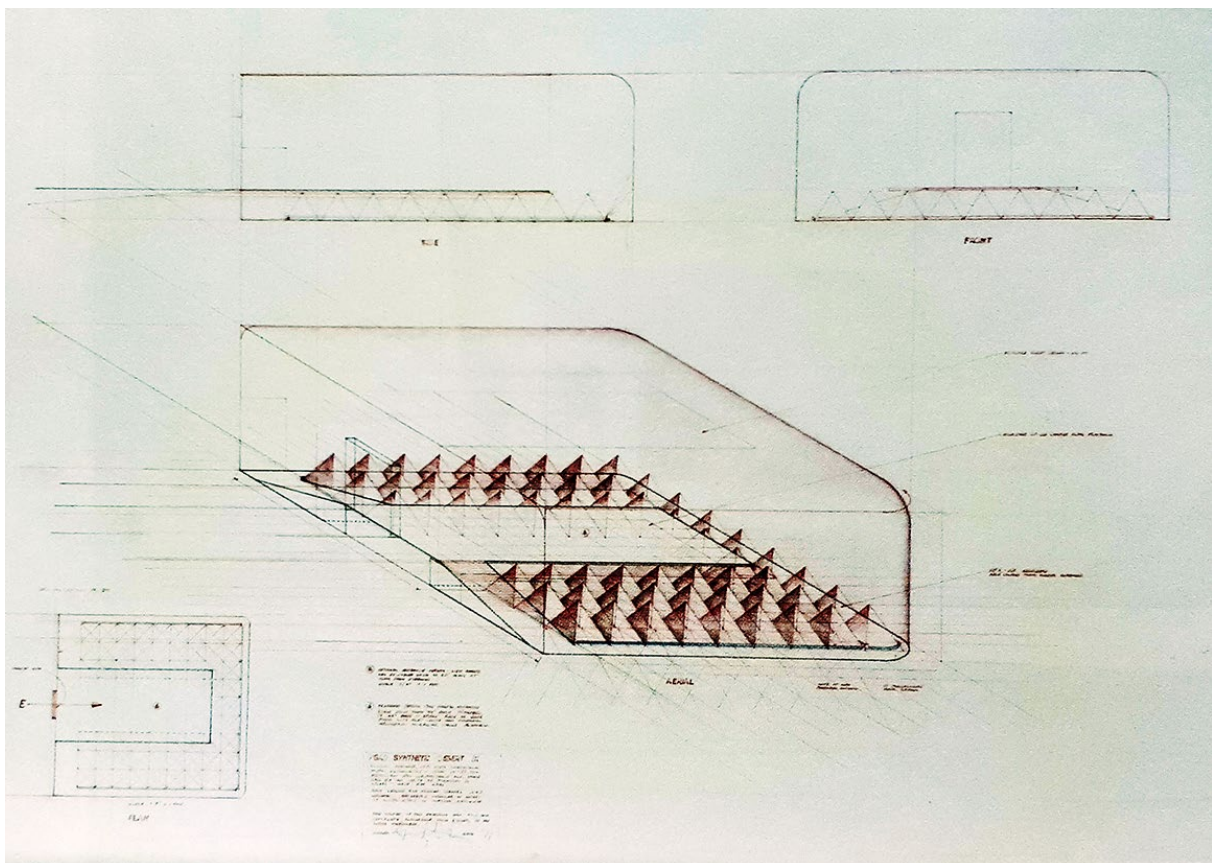
---

<sup>303</sup> Likovni kritičar Tomas Makevili (*Thomas McEvelley*) citiran u Dawna L. Schuld, *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, (Oakland; University of California Press, 2018), 67.

<sup>304</sup> Dawna L. Schuld, *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, (Oakland; University of California Press, 2018), 68.

<sup>305</sup> Anehoična komora ili *gluva soba*, predstavlja specijalnu prostoriju u kojoj su sve površine prekrivene materijalima koji efikasno apsorbuju zvuk što refleksiju zvučnih talasa svodi na minimum, a posledično i reverberaciju prostora.

svemir, da bi umetnici obručke prihvatili ovu tehnologiju kao teren za ispitivanje mehanizama svesnog iskustva, i kroz njega – konstituisanja onoga što zovemo stvarnost. Dag Viler jedan je od umetnika okupljenih oko *Light and Space* pokreta na čiji su rad eksperimenti sa anehoičnom komorom snažno uticali. Svoje minimalističke eksperimente započinje na slikarskom platnu, potom na skulptorskom materijalu, da bi ih krajem šezdesetih godina napustio u potpunosti u korist imerzivnih okruženja, koje gradi od „arhitektonskog volumena, svetlosti i zvuka, njegovih osnovnih medijuma stvaranja.“<sup>306</sup>



Slika 19: Skica za jednu od verzija instalacije *Synthetic desert*, Dag Viler

Dag Viler potiče iz malog mesta u Arizoni, na obronku pustinje, čija nepregledna praznina predstavlja stalnu inspiraciju za njegov umetnički rad. Poput Džejsma Tarela, i Viler je aktivan pilot – opisujući svoje iskustvo sletanja u sred pustinje Mohave on ističe asinhronizaciju između vizuelne i zvučne slike:

Kada se nađete na takvom mestu, gde više ne možete čuti buku motora ili bilo čega poput toga, samo slušate dok gledate u daljinu, i čujete kako zvuk dolazi do vas. Ne govorim samo o vetru nad zemljom. Čujete zvuk generisan miljama daleko, toliko da više ne možete raspoznati predmet koji ga je stvorio.

<sup>306</sup> Zabić Mustafa, „Doug Wheeler’s PSAD Synthetic Desert III“ (preuzeto 14. 2. 2020. sa <http://www.zabimustafa.com/doug-wheeler-psad-synthetic-desert-iii>)

Za mene je to bilo neverovatno iskustvo – mogao sam da čujem i vidim daljinu.<sup>307</sup> Iako iskustvo pustinje predstavlja nesumnjiv izvor inspiracije za Vileru, njegova namera nije da napravi bukvalnu repliku, već da proizvede željeni aspekt čulnog iskustva bivanja u pustinji.<sup>308</sup>



Slike 20 i 21: Instalacija *PSAD Synthetic desert III*, Dag Viler, 2017.

Vilerova imerzivna instalacija *PSAD Synthetic desert III* napravljena je s ciljem da minimizira ambijentalne zvukove i izazove iskustvo beskrajnog prostora pustinje. Trebalo je skoro pola veka da ova instalacija bude izgrađena i prikazana pred publikom. Vilerova ideja, začeta još 1968, razvijana je kroz mnogobrojne skice, tehničke crteže i makete prostora koji bi doneo efekat beskrajne pustinje<sup>309</sup>. (Slika 19) Tek 2017. godine, uz pomoć inženjera akustike iz *Arup Soundlab*, Viler postavlja instalaciju *PSAD Synthetic desert III* u prostor muzeja Guggenhajm u Njujorku. Kako prostor muzeja nikako nije pružao dovoljan stepen zaštite od ambijentalne buke, prvo je morala biti napravljena skoro pa anehoična komora<sup>310</sup>, unutar koje je izgrađena sama instalacija. Piramidalni apsorberi zvuka od specijalne melaminske pene pokrivaju skoro sve površine unutar prostora instalacije, vršeći funkciju apsorpcije zvuka koji proizvode posetioci, ali delujući i na vizuelnom planu – kroz gradijent svetlo-tamno ponavljajuće forme proizvode beskrajnu dubinu prostora, u saglasju sa indirektno i difuzno osvetljenim zakrivljenim zidom, koji daje dodatni efekat beskonačnosti. Sama publika rad doživljava s platforme, koja odaje utisak lebdenja u prostoru. (Slike 20 i

<sup>307</sup> Caitlin Dover, „Going Beyond: Doug Wheeler Discusses PSAD Synthetic Desert III”, 2017. (preuzeto 14. 2. 2020. sa <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/going-beyond-doug-wheeler-discusses-psad-synthetic-desert-iii>)

<sup>308</sup> Ibid.

<sup>309</sup> Ibid.

<sup>310</sup> Dopušten nivo ambijentalne buke unutar ovakve, skoro anehoične komore nije prelazio 10-15 decibela. Poređenja radi, šapat je oko 20 db, a normalan razgovor oko 60db. (preuzeto 14. 2. 2020. sa [https://www.architectmagazine.com/design/exhibits-books-etc/a-hush-surrounds-psad-synthetic-desert-iii-at-the-guggenheim\\_o](https://www.architectmagazine.com/design/exhibits-books-etc/a-hush-surrounds-psad-synthetic-desert-iii-at-the-guggenheim_o))



21) Opisujući svoj susret sa neizmernim prostorom pustinje, koji je „moćan, baš zato što ne postoji ništa ljudsko u vezi s njim“<sup>311</sup>, Viler u intervjuu za muzej Gugenhajm kaže:

Postoje prostori u kojima sam bio, gde ne možete prepoznati nijedan živi organizam, nema zelene travke, niti organizma koji se kreće po tlu. Nema ničega, nema ničega ni na nebu. Kada se nadete u takvom prostoru, i postanete svesni sebe, primorani ste da prihvatite sopstvenu nevažnost u poretku univerzuma.<sup>312</sup>

Instalacija *PSAD Synthetic desert III* realizuje gancfeld efekat u vizuelnom i auditornom domenu, stvarajući tako utisak beskrajnosti, ali i otvarajući rad kao situaciju u kojoj specifičnosti perceptivnog procesa posetilaca mogu doneti značenje. Gancfeld u vizuelnoj slici predstavljen je zakrivljenim zidom koji je difuzno osvetljen u boji neba na mestu gde se stapa s horizontom, stvarajući tako utisak beskonačnosti. Prema rečima samog Vilera, ova nijansa plave „je od velikog značaja za pilote, jer bi bez nje bili dezorijentisani neizdiferenciranom svetlošću Zemljine atmosfere: to je boja koja nas prizemljuje i utišava.“<sup>313</sup>

Kako iskustvo apsolutne tišine može biti traumatično, umetnik se odlučio da gancfeld u zvučnoj slici formira kao *pink noise*<sup>314</sup>, koji bi trebao da podrži iskustvo daljine u pustinji. Kao i kod adaptacije čula vida, kroz prilagođavanje čula sluha na niske nivoe zvuka posetioči postaju svesni sopstvene telesnosti: svog disanja, tuđeg krčanja creva ili glasnoće otkucaja srca. Bez promene u senzornoj informaciji iz spoljašnjeg sveta, počinjemo da gradimo sliku stvarnosti na osnovu unutrašnjih sadržaja i pretpostavki određenih njima, upisanim u mapu perceptivne istorije. Formalno, promena postoji, ali je ona određena našim telom, umesto promenom potencijala u spoljašnjoj sredini. Naime, usled nedostatka varijacije u stimulusima iz spoljašnje sredine naš perceptivni sistem, baždaren da traži i reaguje na promenu, dolazi u stanje perceptualne deprivacije<sup>315</sup>, u kojem počinje da halucinira promenu.<sup>316</sup> Takođe, pošto

---

<sup>311</sup> Caitlin Dover, „Going Beyond: Doug Wheeler Discusses PSAD Synthetic Desert III“, 2017. (preuzeto 14. 2. 2020. sa <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/going-beyond-doug-wheeler-discusses-psad-synthetic-desert-iii>)

<sup>312</sup> Ibid.

<sup>313</sup> Dawna L. Schuld, *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, (Oakland; University of California Press, 2018), 94.

<sup>314</sup> *Pink noise* ili  $1/f$  noise predstavlja signal ili proces za čiji je spektar frekvencija karakteristično da je snaga po intervalu frekvencije obrnuto proporcionalna frekvenciji signala. To znači da je svaka oktava nosi istu količinu energije zvuka. *Pink noise* je karakterističan za biološke sisteme – neki od primera su zvukovi šuštanja lišća, padanja kiše, duvanja vetra ili otkucaja srca.

<sup>315</sup> Važno je napraviti razliku između čulne deprivacije, koja podrazumeva ukidanje stimulusa za neko čulo, i perceptivne deprivacije, koja predstavlja nedostatak strukture određene kontrastom na koju se perceptivni proces može osloniti. Naša percepcija reaguje na kontrast, odnosno promenu, a u nedostatku iste, dolazi do suspenzije

je auditorna percepcija dominantna za temporalne zadatke, gancfeld u auditornom domenu može izazvati i subjektivno određeno ubrzavanje, usporavanje, ili čak kompletan nestanak vremena.<sup>317</sup>

Vilerova instalacija *PSAD Synthetic desert III* je pre svega prostor, a ne mesto. Kroz očudenje proizvedeno nedostatkom vizuelne ili auditorne strukture na koju se možemo osloniti u opažanju, dolazi do dezorijentacije. Za razliku od dramatičnog iskustva gubitka orijentacije u mrklom mraku *Zero Mass* instalacije, u Vilerovom radu, baš kao i u Tarelovim gancfeld instalacijama, ostajemo slepi otvorenih očiju i gluvi uprkos činjenici da čujemo, baš zato što je naša percepcija temporalno organizovan proces koji se oslanja na promenu i kontrast. Drugim rečima, u nedostatku fokusa i kontrasta koji uslovljava promena u spoljašnjoj sredini, počinjemo da *proizvodimo vreme*, jer je naše svesno iskustvo imanentno temporalno organizovano. Bez vremena, ne možemo izgraditi sliku sveta. Ova uslovnost naše percepcije je stalno prisutna, samo što je Dag Viler izbacuje u prvi plan i koristi kao osnovu umetničkog postupka. Potreba naše percepcije da se orijentiše, uspostavi u odnosu na neku nultu koordinatnu tačku, svedoči o njenoj neizbežnoj subjektivnosti – svet za nas može postojati samo iz prvog lica.

#### 4.1.4. Navike tela / dron kompozicija *L'Île Re-Sonante*, Elijan Radig, 2005.

Francuska kompozitorica Elijan Radig svoj rad u muzici započinje tokom pedesetih godina XX veka, kada stupa u kontakt sa pionirima konkretne muzike Pjerom Šeferom (*Pierre Schaeffer*) i Pjerom Anrijem (*Pierre Henry*), preko kojih upoznaje *tape loop* tehniku<sup>318</sup> rada s magnetofonskom trakom. Iako svoj muzički izraz formira kao mnogo delikatniji i fluidniji u odnosu na Šeferov rad, Elijan Radig smatra da je upravo pod njegovim uticajem shvatila „da bilo koji zvuk može biti, ili može sadržati muziku.”<sup>319</sup> Početkom sedamdesetih Radig prelazi

---

perceptivne odluke kroz fenomen gancfelda. Timo T. Schmidt and Julia C. Prein, „The Ganzfeld experience—A stably inducible altered state of consciousness: Effects of different auditory homogenizations“, *PsyCh Journal* 8, 2019, 66.

<sup>316</sup> Studije pokazuju da subjekti obično haluciniraju zvuk vode, muzike ili glasova različitog nivoa kompleksnosti. Ibid, 67.

<sup>317</sup> Ibid, 67.

<sup>318</sup> *Tape loop* tehnika podrazumeva korišćenje magnetofonske trake sa snimljenim zvukom, koja se seče i lepi na krajevima, kako bi se formirala petlja, koja omogućava neprekidnu reprodukciju zvuka. Ova tehnika najčešće se koristi za stvaranje repetitivnih ritmičkih struktura ili tekstura zvuka. Promenom brzine ili smera reprodukcije magnetofonske trake, mogu se dobiti veoma različiti rezultati u odnosu na originalno snimljen zvuk.

<sup>319</sup> Pascal Wyse, „Eliane Radigue’s brave new worlds“, intervju sa Elijan Radig, 2011. (preuzeto 3. 12. 2020. sa <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/16/eliane-radigue-electronic-music-interview>)

iz Pariza u Njujork, gde pod uticajem lokalne scene dodatno usmerava svoj muzički izraz u pravcu minimalizma, stvarajući muziku koja se pre svega oslanja na trajanje, i postepen razvoj u vremenu. Dron<sup>320</sup> u kontekstu muzike predstavlja harmonički ili monofonički efekat kod kojeg se određene note ili akordi kontinuirano ponavljaju ili zvuče isto, kroz celu, ili veći deo trajanja kompozicije. Iako dron, koji se može postići pomoću muzičkog instrumenta ili glasa, obično predstavlja drugi ili treći plan – zvučnu osnovu niskih tonova za melodije formirane od viših tonova, dron forma predstavlja prvi i jedini plan, centar i suštinu muzičkog izraza Elijan Radig.

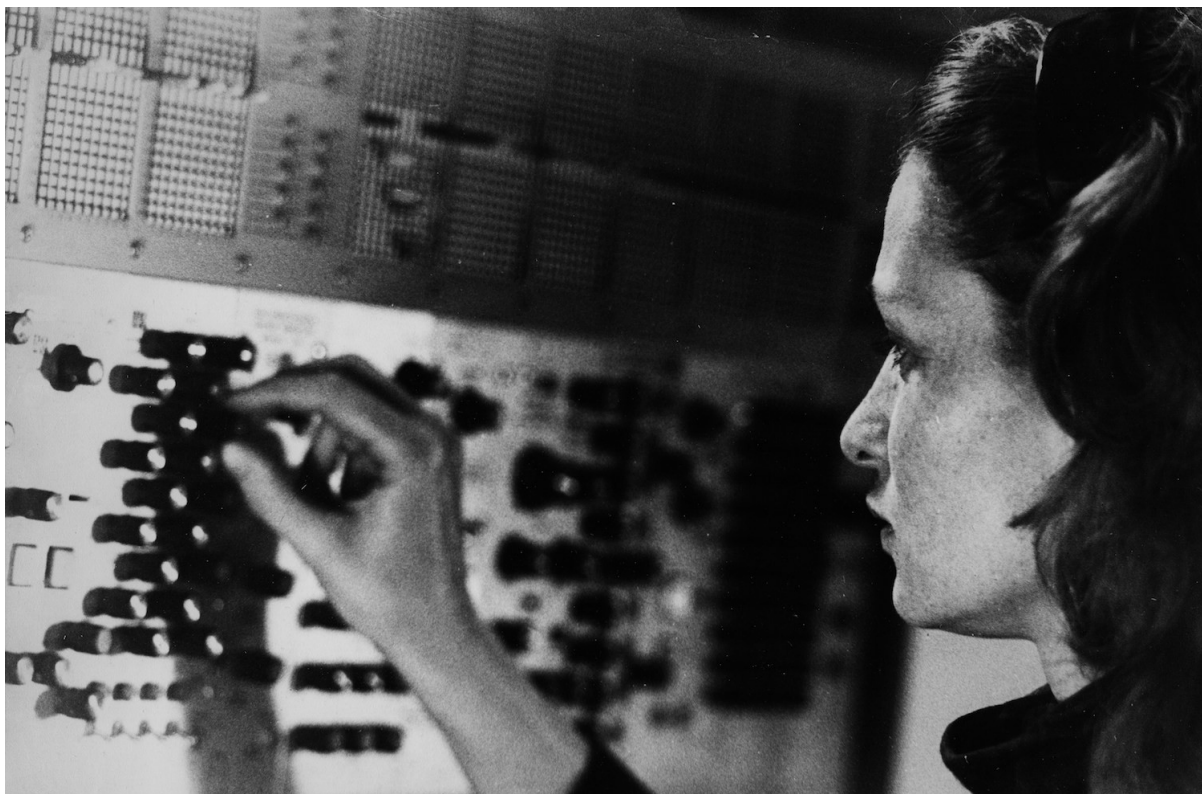
U Njujorku započinje eksperimente s modularnim sistemima za sintezu zvuka, poput *Buchla* i *Moog* sintisajzera, da bi svoj karakteristični izraz pronašla kroz korišćenje *ARP 2500* sistema, na kojem su, tokom skoro četiri decenije rada, nastala njena kapitalna dela poput dron kompozicija *Adnos I-III* (1974-1982), ili ciklusa *Songs of Milarepa* (1984) i *Trilogie de la Mort* (1998). Dron kompozicija *L'Île Re-Sonante*, ovenčana nagradom *The Golden Nica* na festivalu *Ars Electronica* 2006. godine, takođe je nastala na ovom sintisajzeru, uz korišćenje *tape loop* tehnike. Pri stvaranju svojih kompozicija, Elijan Radig za manipulaciju parametara zvuka ne koristi klavijaturu, već matricu za direktno povezivanje modula sintisajzera *ARP 2500*, koji je, zbog ovakve logike rada, izuzetno težak za manipulaciju u realnom vremenu. Za Elijan Radig zvuk dolazi pre muzike: „ono što sam zaista želela je da radim sa zvukovima unutar zvukova, parametrima amplitude, modulacije, i tome sličnog.“<sup>321</sup> Fascinirana suptilnim promenama zvuka, koje skoro izmiču rezoluciji naše percepcije, Elijan Radig u modularnom sistemu *ARP 2500* pronalazi savršen komplement svom izrazu: „Shvatila sam da na *ARP*-u sasvim male promene, poput neznatnog okretanja potencijometra, samo malog dodira ovde ili tamo, mogu rezultirati skoro neprimetnim promenama u zvuku.“<sup>322</sup> Za nju je nestabilnost oscilatora ovog sintisajzera, uzrokovana lošim kontaktom s matricom, donosila željeni nivo neizvesnosti, koji se manifestovao kroz suptilne i slučajne promene u visini tonova. Upravo je ova ambivalentnost ključni aspekt muzike Elijan Radig: svesno destabilizujući našu percepciju visine, jačine, trajanja ili boje tona, ona nas poziva da u zvuku pronađemo muziku.

---

<sup>320</sup> Reč dron (eng. *drone*) označava i instrument kojim se može postići dron efekat u muzici, poput gajdi ili pedale kod orgulja.

<sup>321</sup> Bob Gluck, „An Interview with Eliane Radigue“, u *Array, The Journal of the ICMA*, 2009-2010, 48. (preuzeto 13. 12. 2020. sa <http://www.computermusic.org/media/documents/array/Array09-10.pdf>)

<sup>322</sup> Ibid.



Slika 22: Elijan Radig u svom pariskom studiju radi na sistemu za modularnu sintezu zvuka *ARP 2500*, autor fotografije Iv Arman (*Yves Arman*), 1970.

Važan uticaj u kreativnom radu Elijan Radig predstavlja tibetanski budizam i prakse meditacije unutar njega<sup>323</sup>, a pre svega *šunjata*<sup>324</sup>, odnosno koncept *praznine*. Prostor neizvesnosti koji ostavlja ambivalentnost dron forme odgovara upravo ovoj *praznini*, koju svaki slušalac popunjava na osnovu sopstvene mape perceptivne istorije:

---

<sup>323</sup> Prekretnicu u radu i životu Elijan Radig predstavlja izvođenje kompozicije *Adnos I* na Mills koledžu (*Mills College*) 1974. godine, kada joj prilazi grupa studenata tibetanskog budizma i govori joj kako *ona ne pravi muziku sama*, videći u njenom muzičkom izrazu nešto što prevazilazi granice ovozemaljskog. Ovaj susret ostavio je snažan uticaj na Elijan Radig, koja nakon njega odlučuje da napusti muziku i posveti se spiritualnom životu i meditaciji. Tek na nagovor svog budističkog gurua, Radig se vraća stvaranju muzike – nastavljajući svoje eksperimente na sintisajzeru *ARP 2500* započete sedamdesetih, francuska kompozitorica sada stvara inspirisana principima budizma. Chuck Johnson, „Empty music: Eliane Radigue’s *L’Île Re-Sonante*”, 2016, 2. (preuzeto 26. 10. 2020. sa [http://www.chuckjohnson.net/wp-content/uploads/Empty\\_Music.pdf](http://www.chuckjohnson.net/wp-content/uploads/Empty_Music.pdf))

<sup>324</sup> *Šunjata* (sanskrit: शून्यता *śūnyatā*, pali: *suññatā*) u budizmu podrazumeva da su sve pojave prazne, odnosno da ne postoje kao odvojeni, nezavisni entiteti trajne suštine. Stvarnost doživljavamo kao svet konačnih objekata u konačnom prostoru zbog specifičnosti našeg perceptivno-kognitivnog sistema, iako je ona u fizičkom smislu beskrajn proces preplitanja ogromnog broja elemenata.

*Pa, praznina nije ništa. Praznina je nešto spremno da se nešto stavi u nju. Baš kao i tišina. Tišina je osnova za zvuk – kada počne da vibrira. Praznina je potpuno ista. Praznina pruža priliku da se ispuni nečim, čak i kada je u pitanju nešto vrlo lagano, poput oblaka na nebu.*

- Elijan Radig, 2019.<sup>325</sup>

*Praznina* koju ostavljaju njene dron kompozicije primorava svakog slušaoca da je popuni, vođen sopstvenom subjektivnošću. Pozvani smo da otkrijemo do koje mere navike naše percepcije dopunjavaju senzorne informacije koje stižu iz spoljašnje sredine, oblikujući i uslovljavajući naš doživljaj sveta. Radig ovako u prvi plan iznosi ono što važi za percepciju muzike, pa i sveta uopšte – sadržaj zvuka koji stiže do našeg uha možda je objektivn i fiksiran, ali je muzika koju čujemo subjektivna kategorija:

*U školjki koju formira tok zvuka, uvo filtrira, selektuje, privileguje, kao što bi i oko fiksirano na svetlucavu površinu vode. Potrebno je slušanje, poput pogleda koji je odsutan i dvostruk, orijentisan prema spoljašnjoj slici, koja živi kao refleksija unutrašnjeg univerzuma.*

- Elijan Radig, 2019.<sup>326</sup>

U tom smislu, ova analiza strukture dron kompozicije *L'Île Re-Sonante* duboko je subjektivna i oslonjena na moje perceptivne kapacitete, prethodno stečena znanja i iskustva, trenutno raspoloženje, položaj tela u prostoru u odnosu na izvor zvuka, i sve druge faktore koje obično ostaju u drugom planu, a uvek oblikuju naš doživljaj muzike. Sve vremenske odrednice koje slede treba shvatiti uslovno, jer *praznina* koju ostavlja muzika Elijan Radig dopušta da ih kroz svako slušanje doživljavamo u različito vreme. Iako kompozicija *L'Île Re-Sonante* podrazumeva veoma spore i teško primetne promene, pažljivim slušanjem uočava se nekoliko celina. Prema sopstvenim rečima, Elijan Radig, inspirisana motivom jezera i ostrva u njemu, formira kompoziciju *L'Île Re-Sonante* iz tri celine: prve, u kojoj napramapostavlja dubine jezera i visine planine koja ga okružuje, druge, koja se bavi odrazom na površini vode, i treće, koja zahteva da istražimo dubine unutar sebe.<sup>327</sup>

---

<sup>325</sup> Jonathan Hepfer, „Interview with Eliane Radigue“, *Purple magazine*, The Cosmos Issue #32, September 2019. (preuzeto 13. 12. 2020. sa <https://purple.fr/magazine/the-cosmos-issue-32/an-interview-with-eliane-radigue/>)

<sup>326</sup> „Éliane Radigue: Adnos I-III“ (preuzeto 3. 12. 2020. sa <https://www.residentadvisor.net/events/1331900>)

<sup>327</sup> „Eliane Radigue: An Interview“, *Electronic Beats* (preuzeto 13. 12. 2020. sa <https://www.electronicbeats.net/eliane-radigue-an-interview/>)

Uvod je veoma postepen, i podrazumeva *teksturu* sačinjenu od niskih tonova niskih, koji progresivno postaju sve viši, najavljujući drugi segment kompozicije, koji skoro neprimetno počinje da uvodi sempl ženskog vokala, od 00:08:17. Oko 00:10:40 vokal počinje da se dekonstruiše na više simultanih *tape loops*-a, koji uz reverberaciju daju utisak nepreglednog prostranstva, poput površine jezera koja fragmentira sunčevu svetlost. *Tape loop*-ovi vokala polako nestaju iz zvučne slike, prvo oko 00:19:30 iz levog kanala, pa do 00:23:30 i iz desnog, ostavljajući u zvučnoj slici samo niske frekvencije, poput onih u uvodu kompozicije. Sledi najstatičniji deo kompozicije, u čijoj zvučnoj slici visoke frekvencije polako nestaju oko 00:28:30, ostavljajući zvuk u opsegu srednjih frekvencija, sa reverberacijom koja bi mogla sugerisati uronjenost u vodu. Oko 00:34:00 Radig uvodi novi zvučni objekat – pulsirajuću formu, koja je mogla nastati kroz procesuiranje *tape loop*-ova, ili biti sintetisana korišćenjem *ARP 2500* oscilatora.<sup>328</sup> Ovaj element, definisan višim frekvencijama nego podloga, oko 00:43:50 počinje polako da se gubi, stvarajući osećaj poniranja nakon leta na velikoj visini. Od 00:45:00 pa do kraja na 00:54:48 kompozicija se vraća bazi niskih tonova, ostavljajući nas da još neko vreme *lebdimo*, dok nas frekvencije koje se neprestano menjaju u levom i desnom kanalu primoravaju da obratimo pažnju na odnos zvuka i prostora, i u prividnoj jednostavnosti zvučne forme pronađemo slojeve kompleksnosti.

Koristeći spore promene koje pruža dron forma, Elijan Radig u svojim kompozicijama istražuje *trajanje*, kao jedan od osnovnih mehanizama strukturiranja našeg iskustva. Jedino ljudska vrsta ima doživljaj vremena u punom smislu te reči – sposobnost da sopstveno iskustvo temporalno organizujemo omogućava nam da niz tonova s karakteristikama poput jačine, visine, trajanja ili boje prepoznamo kao melodiju, i uvežemo u vremensku strukturu koju pruža ritam, ili, drugim rečima – čujemo muziku. Ritam, odnosno sposobnost da ga prepoznamo kroz zvuk i svoje pokrete sinhronizujemo s njim, za nas ima duboko socijalnu funkciju. Svakome ko je ikada bio u publici na koncertu ili fudbalskoj utakmici poznat je osećaj pripadanja masi, uzrokovan stotinama ili hiljadama tela koje *uvlači*<sup>329</sup> i sinhronizuje

---

<sup>328</sup> Chuck Johnson, „Empty music: Eliane Radigue’s *L’Île Re-Sonante*”, 2016, 11. (preuzeto 26. 10. 2020. sa [http://www.chuckjohnson.net/wp-content/uploads/Empty\\_Music.pdf](http://www.chuckjohnson.net/wp-content/uploads/Empty_Music.pdf))

<sup>329</sup> Termin *uvlačenje* (eng. *entrainment*) se u polju biomuzikologije odnosi na sinhronizaciju ljudskog organizma sa percipiranim ritmom u okruženju, poput muzike ili plesa. Iako postoje dokazi o životinjama uvežbanim da pokretom reaguju na ritam, poput nekih vrsta slonova i australijska tigrica papagaja, ljudi su jedina vrsta kod koje se *uvlačenje* odnosi na sve jedinice. Interpersonalno muzičko uvlačenje (eng. *interpersonal musical entrainment*) predstavlja fenomen kod kojeg ljudi, okupljeni zbog zajedničkih aktivnosti koje uključuju muziku, poput koncerata, plesnih izvođenja, religioznih rituala ili sportskih događaja, sinhronizuju pokrete svojih tela. Martin Clayton, „What is entrainment? Definition and applications in musical research.“, *Empirical musicology review*, 7 (1-2), 2012, 49-56.

isti ritam muzike ili tapšanja. Naš motorički sistem vrlo je osjetljiv na auralne nadražaje, čiji se ritam direktno projektuje na motoričke strukture, uvlačeći ih u sopstvenu temporalnu strukturu. Smatra se da ovako definisan fenomen *ritmičke sinhronizacije* predstavlja neurobiološku osnovu razumevanja govora i doživljaja muzike, fenomena koji su oslonjeni procesuiranje temporalnih informacija u mozgu.<sup>330</sup> Ritmička sinhronizacija deluje na visceralnom, nesvesnom nivou; u stanju smo da sopstvena tela pokrećemo adaptirajući se na promene ritma koje su toliko male da nismo u stanju da ih registrujemo na nivou svesnog percepta.<sup>331</sup> Ispostavlja se da naše motorne reakcije zapravo prethode percipiranom ritmu – na osnovu veoma kratkog slušanja u stanju smo da prepoznamo ritmičke obrasce u zvuku, i na osnovu njih prilagodimo pokrete svog tela, očekujući da će i zvuk koji tek treba da čujemo imati sličnu ritmičku strukturu.<sup>332</sup> Ako *osećaj vremena* predstavlja ključ naše subjektivnosti, koji nam omogućava da se kroz ritam i pokret sinhronizujemo sa svetom i drugim ljudima unutar njega, šta se dešava kada ritmička struktura zvuka izostane, odnosno kada su promene toliko suptilne i spore, da izmiču rezoluciji naše auditivne percepcije?

Svet, i mi kao njegov deo, nalazi se u neprekidnoj promeni. S jedne strane, naša percepcija evoluirala je da u ovom beskrajnom procesu uoči pravilnosti, grupiše ih i stvori privid konstantnosti, koji nam, na kraju, i omogućava iskustvo sopstva. S druge, baš zato što iskustvena stvarnost predstavlja okruženje neprekidne promene orijentisano prividno nepromenljivim sopstvom, naša percepcija evoluirala je da traži promenu i kontrast, bez koje nismo u stanju da formiramo konačan percept, i izgradimo svet i sebe unutar njega. Poput gancfeld instalacija Džejmisa Tarela ili Daga Vilera unutar kojih ostajemo *slepi širom otvorenih očiju*, i muzika Elijan Radig čini da u prvi plan izađe rad naše percepcije na brzom

---

<sup>330</sup> Ovako otelovljeni zvukovi i njihov ritam u nama izaziva mnogo više od tapkanja stopalom ili prstima – na nesvesnom nivou, a kroz ritmičku strukturu zvučne slike, oni utiču na naše emocije i misli. Isto tako, bez ritmičke sinhronizacije ne bismo uspevali da vodimo ni svakodnevne razgovore, jer bismo bez ovakvog, podsvesnog uvezivanja unutar iste ritmičke strukture, stalno upadali u reč sagovorniku.

Bruce McConachie, *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, (London and New York: Palgrave Macmillan, 2008), 68, 96.

<sup>331</sup> Tokom muzičkih izvođenja uživo dolazi do suptilnih promena ritma, koje muzičari često ni ne primete na svesnom nivou, ali se, kao i publika, na njih adaptiraju i odreaguju. Ispitanici u istraživanju su kao zadatak dobili da prate ritam koji se postepeno menjao, dovoljno suptilno da ispitanici na svesnom nivou ne primete promenu. Ispostavilo se da su ispitanici nesvesno svoje reakcije prilagodili promeni ritma. Bruno H. Repp, „Compensation for subliminal timing perturbations in perceptual-motor synchronization“ u *Psychological Research* (2000) 63: 106-128, citirano u Jenny Judge, *Getting in the Groove*, 2018. (preuzeto 23. 1. 2020. sa <https://aeon.co/essays/the-way-music-moves-us-shows-the-mind-is-more-than-a-machine>)

<sup>332</sup> Oliver Sacks, *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*, (New York and Toronto: A Knopf eBook, 2007), 240.

donešenju perceptivnih odluka, kroz frustraciju koja nastaje zbog nemogućnosti da se one donesu.

Ograničavajući brzinu i nivo promene parametara zvuka, Elijan Radig dopušta da se promena *odigra u nama* – umetničko delo ovako postaje subjektivni doživljaj svakog od slušalaca. U nedostatku promene u spoljašnjoj sredini, dolazimo u stanje perceptualne deprivacije, u kojem počinjemo da je tražimo unutar sopstvenog tela. Osim gancfeld efekta, kod kojeg haluciniramo promenu koja objektivno ne postoji, tokom slušanja dron muzike može se javiti i psihološki efekat slepila za promene. Ovaj efekat podrazumeva da, ukoliko dovoljno sporo vršimo promenu, naša percepcija radi na tome da održi postojeću, stabilnu perceptivnu sliku, koju je već izgradila. Subjekt u ovom slučaju iznenada primećuje promenu, iako se ona odigrala veoma postepeno. Kroz *a-ha* momenat koji donosi efekat slepila za promene potencijalno možemo osvestiti rad sopstvene percepcije na normalizaciji, ujednačavanju i konstantnosti iskustva, odnosno uvideti do koje mere je naš doživljaj u sadašnjosti uslovljen prošlim iskustvom i njime definisanim očekivanjima. U neprekidnoj potrazi za promenom i kontrastom, objektivno male promene u zvučnoj slici možemo doživeti kao neproporcionalno velike, što je još jedno podsećanje do koje mere je odgovornost za izgradnju sveta u kojem obitavamo naša. Brisanjem strukture koju nudi ritam, a koja nam omogućava da svoje iskustvo temporalno uredimo, dolazimo u stanje nestabilnosti, koje nam možda može pomoći da razumemo iskustvo vremena kao uslovljeno telesnim procesima percepcije i kognicije. Nedostatak promene u dron muzičkoj formi čini da naša pažnja *luta*, i postaje usmerena na druge stvari, izvan muzike. Napuštamo *sada* i *ovde* mentalno putujući u prošlost formiranu od sećanja, ili scenarije potencijalnih budućnosti. Kroz *iskustvo dosade* možemo otkriti do koje mere je naša pažnja nestabilna, i koliko se lako izmeštamo iz sadašnjosti.

Doživljavamo svet koji očekujemo da doživimo, a očekujemo ono na šta smo navikli. Ipak, bez perceptivnih navika senzornim informacijama iz okruženja ne bismo uspeali da damo smisao, i tako izgradimo svet u formi iskustvene stvarnosti. Možemo li kroz odlaganje perceptivne odluke i destabilizaciju svesnog iskustva osvestiti automatizam po kojem doživljavamo svet i delujemo unutar njega? Da li upravo nesigurnost, koja predstavlja najveću pretnju po naš opstanak, može postati oruđe koje će nam pomoći da *svet vidimo drugačijim očima*?



## V UMETNIČKO ISTRAŽIVANJE

### 5.1. Poetički okvir umetničkog istraživanja

U umetničkom istraživanju polazim od sopstvene sklonosti da se izmeštam iz sadašnjeg trenutka, kako bih je ispitala na širem planu subjektivnog vremena. Kroz *poglavlje 3.2.3. Telo u vremenu* postaje jasno da je sadašnji trenutak, kao i subjektivno vreme uopšte, konstrukt uslovljen specifičnostima našeg perceptivno-kognitivnog sistema. Zašto smo toliko opterećeni vremenom ako ono ne postoji izvan nas? Ako subjektivno vreme predstavlja efikasan način organizovanja informacija iz spoljašnjeg sveta, koji prethodi i daje strukturu svakom iskustvu, možemo li ikako pobeći od njega? Da li uopšte treba bežati od vremena ako je ono jedino što na okupu drži *bemisiao sveta*, uvezujući ga u lični smisao koherentnog životnog narativa, ispisanog kroz autobiografska sećanja?

*Svuda kasnim, jer se svaki trenutak čini kao šansa da uradim, doživim ili uguram još nešto.*

*Nikada mi nije dosadno, gladna sam vremena.*

*Ako proživim duplo više, to će biti kao da sam živela dva života.*

*Najveći strah mi je da ću zažaliti što nešto nisam uradila ili doživela, a mogla sam.*

Možemo li pobediti ograničeno vreme koje imamo na ovom svetu, tako što ćemo pokušati da u svaku sekundu vremena koje nam nameće sat utisnemo što više događaja, i da li oni ikada mogu postati iskustva u punom smislu? Narativ beskrajnog progressa i brzine, kao imperativa modernog doba, svakako podržavaju sekularni svet bez obećanja večnog života nakon ovozemaljskog. Pritisnuti ograničenim trajanjem, pokušavamo da na ovom svetu ostavimo trag – suočeni sa izvesnošću ništavila koje čeka svakoga od nas, gradimo *sekularnu verziju večnosti*, pokušavajući da kroz kvantitet iskustava prevaziđemo limitiranost vremena koje nam je dato. Kriza vremena tako postaje kriza identiteta: svaki put kada pokušavamo da uradimo ili doživimo više nego što naše telo dopušta, ti događaji ne uspevaju da postanu iskustva u punom smislu, stvarajući tako diskontinuitet u našoj životnoj priči upisanoj u vremenu, koja čini osnovu ličnog identiteta. Nismo u stanju da ostvarimo istinski odnos s ljudima ili događajima ukoliko njihov kvantitet premašuje temporalnu rezoluciju naše percepcije – oni postaju samo *reka događaja* u odnosu na koju ne uspevamo da izgradimo odnos. Događaji koje ne uspevamo da pretvorimo u doživljaje ne mogu biti upisani ni u lični narativ, koji orijentiše naša iskustva i bivanje u svetu, doprinoseći tako specifičnoj vrsti dezorijentacije, usled koje kriza vremena postane kriza identiteta. Živimo u svetu *slomljenog vremena*, čiji tok izmiče rezoluciji naše percepcije, što čini da ga više ne tumačimo samo kao

ubrzano, već diskontinualno i fragmentirano. Ako je vreme osnova subjektivnosti, njegovim *sломom* ugroženo je i naše sopstvo.

*Jedina sloboda je kada ništa ne moram.*

*Jedina sloboda je kada ne gledam na sat.*

Pritisnuti strukturom vremena koju diktira sat ili kalendar, izgubili smo sposobnost da zamislimo da ništa ne moramo, da je ovako definisano vreme društvena konvencija. Ako je moderno doba, sa svojim tehnološkim izumima poput parne lokomotive, aviona ili telefona, skratilo distance u prostoru i vremenu, digitalna revolucija potpuno ih je izbrisala. Sve mora biti dostupno u sadašnjem trenutku, što je, paradoksalno, razlog zašto nam on toliko često izmiče. Kada je trenutno imperativ, gubimo strpljenje za proces: put od tačke A do tačke B nestaje, to je beskorisni interval koji treba popuniti mentalnim putovanjem u budućnost tačke B ili nekom drugom aktivnošću. U svetu u kojem je najveći greh gubiti vreme, akcija postaje ultimativna distrakcija. Ne uspevamo da zastanemo, doživimo, izgradimo odnos, i jednostavno – budemo u sadašnjosti. Izgubili smo sposobnost da nam bude dosadno, da u punom smislu osetimo tok vremena koji *proizvodi* naše telo, usput gubeći i kapacitet za kreativnost, koja može postojati jedino u trenucima neopterećenim pritiskom da se vreme ne gubi.

*Najteže je stati, i ne dopustiti da sadašnjost iscuri u budućnost.*

*Najteže je ne želeći, ne plašiti se, ne videti budućnost.*

Savremeno društvo je društvo budućnosti koja krade sadašnjost. U njemu sadašnjost ne gubimo zbog zadubljenosti u neku bolju prošlost, već radi obećanja koje nudi budućnost: samo ako se u sadašnjosti budemo dovoljno žrtvovali, u svetu potpune nesigurnosti koja opisuje današnje društvo (možda) možemo imati neku budućnost. Sistem odgovornost za budućnost prebacuje na pojedinca, koji tako postaje docilan – zauzet pokušajima da osvoji budućnosti koju nikada nije imao šanse da kontroliše, nema vremena da preispituje mehanizme funkcionisanja sistema u sadašnjosti. Sposobnost mentalnog putovanja kroz vreme je privilegija ljudske vrste, koja nam je obezbedila mesto na vrhu evolutivne hijerarhije, istovremeno učinivši da toliko često budemo izmešteni iz sadašnjeg trenutka. Naš mozak je *mašina za predviđanje budućnosti*: usmerenost naše percepcije i kognicije ka predviđanju budućih ishoda predstavlja biološku predispoziciju, koju sistem neprekidno koristi kako bi nas istrgao iz sadašnjeg trenutka. Kroz žrtvu u sadašnjosti i obećanje neke bolje budućnosti sistem nas temporalno disciplinuje – ne samo da posao probija granice našeg privatnog života zbog prekarne uslova zaposlenja, već ideologija beskrajnog rada čini

da sve, uključujući i naše intimne odnose s ljubavnicima ili prijateljima, postaje projekat i teritorija neprekidne optimizacije. Upravo nas usmerenost ka budućnosti čini apolitičnim subjektima, koji sadašnjost žrtvuju zbog budućnosti koja možda nikada neće doći.

## 5.2. Stvaralački proces

Namera umetničkog istraživanja je da kroz seriju radova *IM-PERFEKAT /nemoguće sadašnje vreme, in-somnis /zapisi o slomljenom vremenu, Vreme za ništa i 3000ms* ispita vreme kao konstrukt ljudske percepcije i kognicije, ali i fundamentalni način uređivanja našeg postojanja u svetu, koje prethodi svakom iskustvu i uspostavlja nas kao subjekte. Svi radovi polaze od ličnog narativa i određenog aspekta sopstvenog, problematičnog odnosa prema vremenu, da bi, kroz dekonstrukciju doživljaja primenom različitih strategija raslojavanja percepcije, omogućili i recipijentu rada da temporalnost ispita kao subjektivni fenomen. Kroz video rad *IM-PERFEKAT /nemoguće sadašnje vreme* istraživana je fenomenološka sadašnjost kao krhki konstrukt ljudske percepcije, dok se video rad *in-somnis /zapisi o slomljenom vremenu* bavi nesanicom usled anksioznosti, koja nastaje kao posledica težnje da se prevaziđu granice sopstvenog tela u vremenu. Namera video rada *Vreme za ništa* je da posetiocu pruži šansu da ponovo otkrije dosadu, kao meditativno iskustvo i preko potrebnu pauzu u svetu beskrajne aktivnosti. Ishod umetničkog istraživanja predstavlja višemedijska prostorna intervencija *3000ms*, koja se u tematskom, poetičkom, ali i pojavnom smislu nadovezuje na trilogiju video radova koja joj prethodi. Sva četiri rada polaze od telesnosti i njome određene temporalnosti, kao osnovnog gradivnog materijala, ali i ishodišta ovih radova.

### 5.2.1. Nemoguća sadašnjost

*Šta je za mene sadašnjost, i zašto toliko često nisam u njoj?*

Zašto bi uopšte ovakvo izmeštanje predstavljalo bilo kakvu vrstu problema, ako je sposobnost da analiziramo ili *predviđamo* sebe i druge van vremenskih okvira sadašnjosti upravo uslovlila naše mesto na vrhu piramide života? Da li sadašnjost uopšte postoji ako je uvek izgrađena delom od neposredne prošlosti, a delom od anticipirane budućnosti? Bez prošlosti i budućnosti nema ni sadašnjeg trenutka: na osnovu iskustava iz prošlosti formiramo lični narativ upisan u vremenu, koji nam pomaže da predvidimo sebe i svet u budućnosti, i tako se orijentišemo u odnosu na sadašnjost. Mentalno putovanje kroz vreme je oslonac našeg ličnog identiteta, temelj sopstva, koji nam pomaže da, upisujući svoju životnu priču u tok vremena, formiramo kotvu subjektivnosti koja orijentiše naše svetove. Da li je onda pogrešno tražiti uporište u nekoj boljoj prošlosti kada se suočimo s problemima u sadašnjosti, ili nas parališe neizvesna budućnost? Nije li nada u bolju budućnost ono što većinu nas drži u životu u teškim trenucima? Na kraju, zašto bi *život u glavi* bio u suprotnosti sa *stvarnim životom*, ako iskustvena stvarnost, potpuno subjektivna i za svakog fundamentalno različita, postoji

jedino u tim našim glavama? Ako su eksperimenti na polju neuronauke pokazali da imaginarna iskustva aktiviraju iste centre u mozgu poput *pravih* iskustava, postoje li onda *prava* iskustva? Šta znače odrednice stvarnost i sadašnjost, ako ono što doživljavamo kao *stvarno* i *sadašnje* zapravo pripada perceptivno-kognitivnom konstruktivnom iskustvene stvarnosti, koji se, u režiji našeg mozga, montira sa minimum trećinom sekunde zakašnjenja u odnosu na fizičku realnost?<sup>333</sup>

*Zadržavam dah zbog neke budućnosti, koja možda nikada neće doći.*

Mentalno putujući kroz vreme neprimetno uvezujemo prošlost, sadašnjost i budućnost u koherentnu celinu ličnog identiteta, koja nam omogućava da se u procesu sopstva uspostavimo kao subjekti u odnosu na svet. S druge strane, upravo nas sposobnost hronostezije može učiniti apolitičnim subjektima – prebacujući odgovornost za budućnost na nas, sistem nas zarobljava u anksioznosti, do koje dolazi zbog potrebe da predvidimo buduće ishode, a nemogućnosti da ih zaista kontrolišemo. Pokušavajući da kroz iluziju kontrole osvojimo prostore budućnosti, gubimo sadašnjost i šansu da preispitamo mehanizme moći koji oblikuju *društvo nesigurnosti* u kojem danas živimo. Neprekidno žrtvujemo sadašnjost u pokušaju da kontrolišemo budućnost, gušeći se u anksioznosti zbog trke koju smo unapred izgubili.

Video rad *IM-PERFEKAT / nemoguće sadašnje vreme* (2016)<sup>334</sup> kao svoje poetičko polazište uzima *doživljeni momenat*, odnosno okvir temporalne integracije koji okvirno zahvata interval od 300 do 3000 milisekundi, unutar kojeg se nalazi sve ono što pripada našem svesnom doživljaju sadašnjeg trenutka. Ovaj interval uvezuje nas sa svetom: proširujući sadašnji trenutak u prošlost i budućnost, dobijamo sposobnost da grupišemo reči u slogove, tonove u ritam i melodiju, ali i sinhronizujemo s drugim ljudskim bićima u zajedničkim aktivnostima poput rukovanja ili zagrljaja.

---

<sup>333</sup> Kako francuski neuronaučnik Stanislas Dehene (*Stanislas Dehaene*) piše, „Ne samo da svesno opažamo samo mali deo senzornih signala kojima su bombardovana naša čula, već i [...] ono što pripisujemo svesnom iskustvu sadašnjosti kasni za fizičkom realnošću minimum trećinu sekunde.“, Stanislas Dehene citiran u Dean Buonomano, *Your Brain is a Time Machine: The Neuroscience and Physics of Time*, (New York and London: W.W. Norton & Company, 2017), 6.

<sup>334</sup> Video rad *IM-PERFEKAT / nemoguće sadašnje vreme* prikazan je u sklopu zvanične selekcije na festivalu kratkog filma održanom u sklopu naučnopopularne manifestacije „Nedelja svesti o mozgu“, kustos Marko Lađušić, u galeriji Artget u Beogradu, 18.03.2016. Autori: Milica Stojšić (koncept, režija i montaža), Miroslav Živanov (snimatelj) i Goran Vujićin (dizajn zvuka).

*Šta se sve može smestiti u 3000ms?*  
*grupisanje reči po slogovima*  
*muzička fraza*  
*promena perspektive u dvosmislenim slikama*  
*zagrljaj*  
*rukovanje*  
*udisaj/izdisaj*  
*zadržani pogled*

Motiv udisaja i izdisaja, kao jedna od manifestacija psihološke sadašnjosti određene okvirom od 3000ms, u radu je iskorišćen kao osnovni element vizuelne, ali i zvučne slike. Disanje je ritam koji postoji sve vreme naših života, ali ga uglavnom ne primećujemo. Ono predstavlja *biološki pokret*<sup>335</sup>, koji bi trebao da učini da recipijent rada, neizbežno i prvenstveno na nesvesnom planu, sopstveno disanje sinhronizuje s onim što vidi i/ili čuje. U tom smislu, za ovaj segment istraživanja bilo je značajno traganje za delovima ljudskog tela kod kojih je promena uzrokovana disanjem jasno vidljiva. (Slika 24) Iako grudni koš deluje kao očigledan izbor, namera mi je bila da, kroz izbor kadra i dela tela koji zahvata, u vizuelnoj slici ostvarim izvestan nivo apstrakcije, koja širi prostor individualne interpretacije rada. Konačno odabran kadar predstavlja asimetričnu kompoziciju u kojoj pokret disanja nosi ključna kost. (Slika 23) Sam video podrazumeva nekoliko uvodnih frejmova s rečenicama „Budi tu. I ne zaboravi da dišeš.“, iza kojih sledi potpuno statičan kadar koji prikazuje jednu ključnu kost i deo vrata (Slike 25, 26 i 27) u vizuelnoj, i snimljen zvuk disanja u zvučnoj slici.

---

<sup>335</sup> *Biološki pokret* (eng. *biological motion*) predstavlja pokret izazvan akcijom živog bića. Životinje i ljudi imaju sposobnost da posebno uspešno razumeju ovu vrstu pokreta, kroz iskustvo, identifikaciju i kognitivno procesuiranje vezano za neurone ogledala. Da bi se sistem neurona ogledala aktivirao neophodno je da neko izvodi akciju, odnosno da postoji akter, ali samo ako je pokret biološki – to znači da su neuroni ogledala aktivni kad gledamo nekoga kako trči, ali ne i kada gledamo automobil u pokretu. Sunčica Zdravković, *Neuroni u zemlji iza ogledala*, 2008. (preuzeto 21. 1. 2020. sa [https://www.b92.net/zivot/nauka.php?yyyy=2008&mm=09&dd=15&nav\\_id=318579](https://www.b92.net/zivot/nauka.php?yyyy=2008&mm=09&dd=15&nav_id=318579))



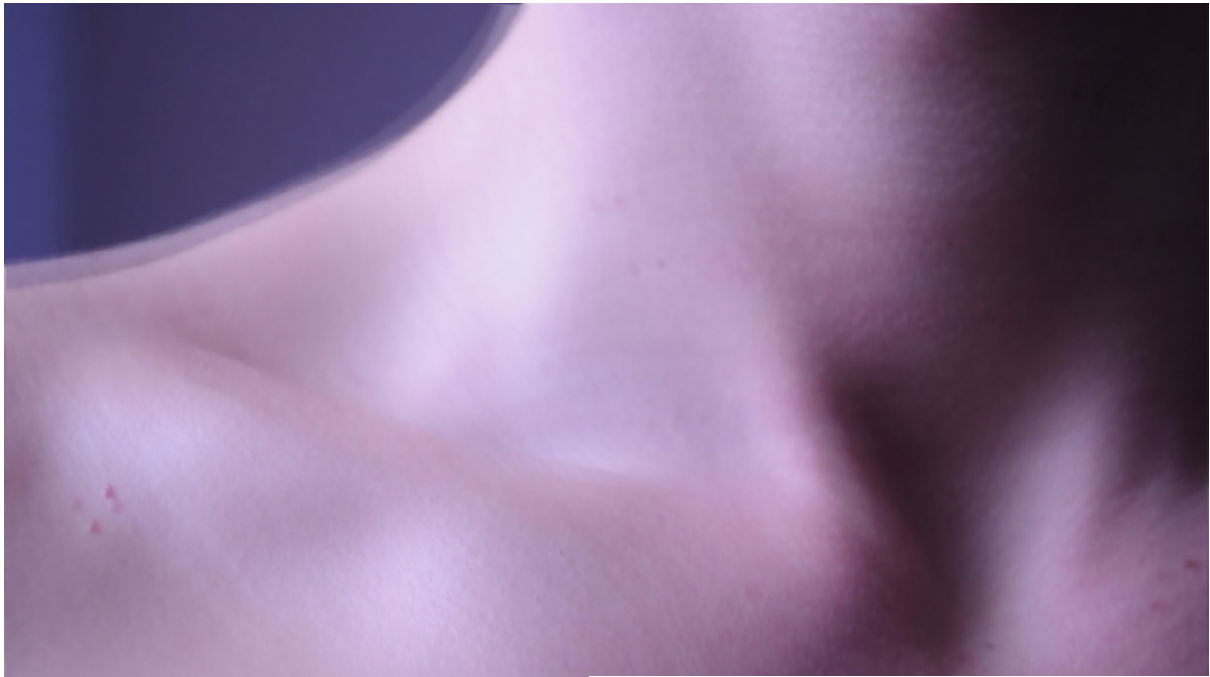
Slika 23: Konačno odabran kadar

Kroz asinhronizaciju vizuelne i zvučne slike rad dekonstruiše celovitost doživljenog momenta, dovodeći recipijenta u stanje nesigurnosti u kojem može da otvori pitanje fenomenološke sadašnjosti kao perceptivnog konstrukta. Osnovno sredstvo u raslojavanju percepcije ovde je asinhronizacija vizuelne i zvučne slike u okvirima *funkcionalnog momenta*, odnosno okvira temporalne integracije trajanja do 30-300ms koji objedinjuje informacije od različitih čula u jedinstven percept. Raslojavanjem vizuelne i zvučne slike u vremenu frustrira se i odlaže perceptivna odluka, i postaje vidljiv rad naše percepcije na formiranju jedinstvenog percepta, jedinstvene *slike sveta*. Dramaturgija rada podrazumeva da su vizuelna i zvučna slika u početku sinhronizovane, da bi se postepeno između njih gradio asinhroni odnos, u kojem zvučna slika kasni za vizuelnom, sve do završnog dela, u kojem se one nađu u potpuno suprotnim fazama – vidimo uzdah i čujemo izdah, i obrnuto. (Slika 28) Uvučeni u rad kroz sinhronizovano disanje u vizuelnoj i zvučnoj slici, primorani smo da *radimo* na održavanju celovitosti doživljaja, koja nam lagano izmiče, gradeći tako napetost i nestabilnost do trenutka kada se vizuelna i zvučna slika nađu u maksimalnoj asinhronizaciji. Ovako formirana teritorija nestabilnosti doživljaja donosi mogućnost preispitivanja konstrukcije stvarnosti i sadašnjosti kao uslovnosti naše percepcije i kognicije.



Slika 24: Studija tela koje diše

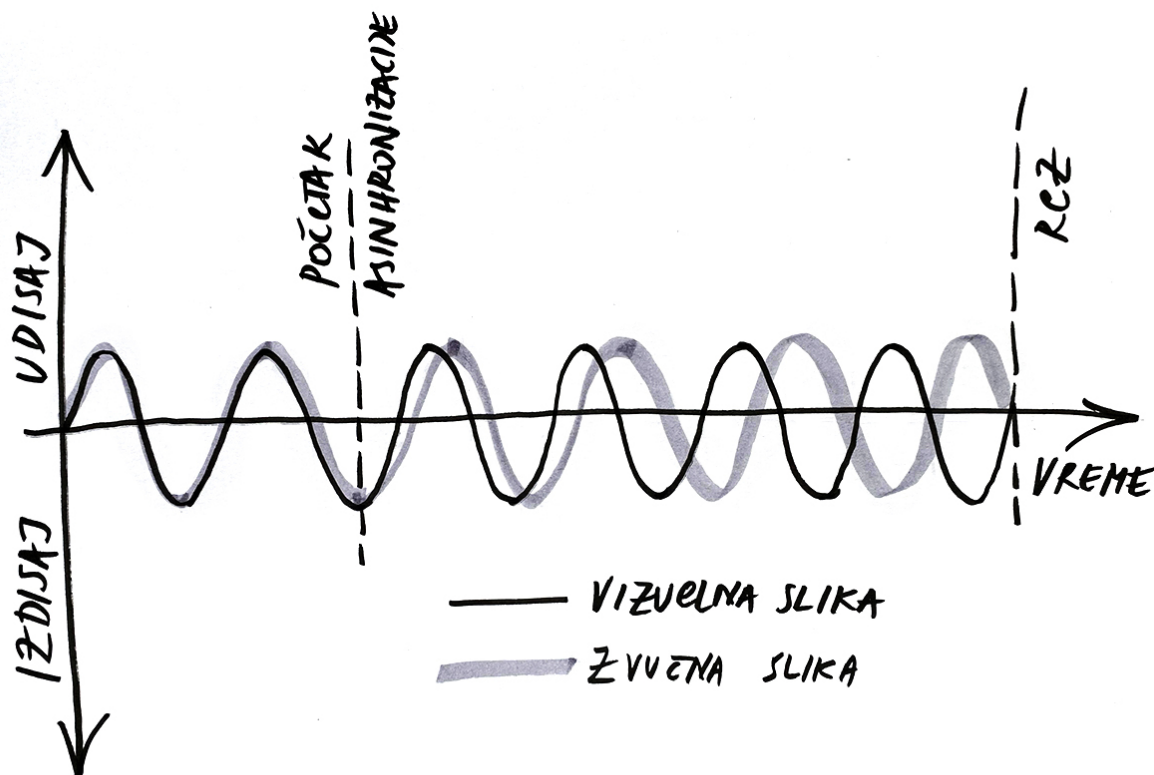




*BUDI TU*

*BUDI TU*  
*I NE ZABORAVI DA DIŠEŠ*

Slike 25, 26 i 27: Raspon pokreta pri disanju u kadru (gore) i uvodni frejmovi video rada *IM-PERFEKAT* /*nemoguće sadašnje vreme* (dole)



Slika 28: Medijski dijagram koji prikazuje postepenu asinhronizaciju između vizuelne i zvučne slike

### 5.2.2. Slomljeno vreme

Iako procesi percepcije i kognicije u potpunosti grade naš svet, određujući telesnom perspektivom naš odnos i bivanje u svetu, ljudska bića, pod uticajem iluzije dualizma duha i tela, konstantno pokušavaju da prevaziđu granice sopstvenih tela u vremenu. Biološki smo određeni cirkadijalnim ritmom, koji nam, podržan kulturnim obrascima i ritualima, omogućava da svaki dan zaključimo kao celinu, procesuirajući iskustva formirana tokom njega, koja tako postaju poglavlja u koherentnoj životnoj priči. Danas je ovaj ritam smenjivanja dana i noći, koji daje strukturu našim životima, ugrožen – živimo u dobu *beskrajnog rada*, koje podrazumeva menadžerski odnos prema svim aspektima života i iluziju beskrajnosti tela u prostoru i vremenu, a potrebu za pauzom i odmorom tumači kao nedopustivu slabost. Ignorišući ograničenja sopstvenog tela, kao i rezoluciju naše percepcije, pokušavamo da u dan smestimo što više iskustava, koja tako gube svoj kvalitet i postaju kvantitet, stvari koje treba precrtati s liste. U doba fragmentiranog, *slomljenog vremena*, izgubili smo sposobnost da stavimo tačku na dan i mirno odemo na počinak, jer smo

mentalno već otputovali u budućnost, u neko bolje ili gore sutra. Kriza vremena, koje više nema sposobnost da kroz trajanje, ritam, smenjivanje životnih poglavlja s početkom i krajem, ljudska iskustva uobličiti u koherentan životni narativ, tako postaje kriza identiteta. U pokušajima da popunimo svaki trenutak ne ostavljamo sebi vreme za dosadu i kontemplaciju, koje ga kasnije krađu od našeg sna, dok dan procesuiramo širom otvorenih očiju, u mraku sitnih sati.

*U strahu da ćemo nešto propustiti, ne dopuštamo sebi da trepnemo.*

Vođeni iluzijom da je kvantitetom moguće zameniti kvalitet iskustva, pokušavamo da u jednom životnom veku doživimo što više – pritisak da se vreme ne gubi, da se uspostavi kontrola nad njim, paradoksalno, predstavlja razlog zbog kojeg ono postaje *slomljeno*. Nesanica postaje ultimativna metafora ovog *praznog trajanja*: vremena bez pravca, bez istinskog odnosa s prošlošću ili budućnošću, sećanja ili očekivanja. U trenucima dosade ili nesanice, umesto na događaje u okolini, postajemo usmereni na sopstvenu telesnost, a posledično i vreme, za koje nam se čini da beskonačno usporava. Nasuprot istinski ispunjenog vremena, u kojem zaboravljamo na njegov protok, zaglušujuća tišina noći čini da mahnuti tok misli ostane zarobljen u praznom trajanju. Dosada ili nesanica predstavljaju totalni fokus na sopstvo, koje je imanentno temporalno, i koje tako postaje *totalno vreme*.

Nesanica nije samo medicinski simptom – na granici između svetlosti razuma i mraka noći, gubitak sposobnosti pojedinca da utone u san postaje metafora kolektivne anksioznosti. U noći bez sna materijalizuje se senka današnjice, naličje sistema koji kontrolu uspostavlja kroz subjekte koji su sami svoji robovi i robovlasnici, zarobljeni u večitom ropstvu otvaranja novih i novih mogućnosti, bez prilike da se stavi tačka na nešto. Kroz frustraciju sna, koji predstavlja teritoriju nesvesnog, iracionalnog i privatnog, sistem uspostavlja potpunu kontrolu nad našim vremenom i stvarnošću koju živimo.

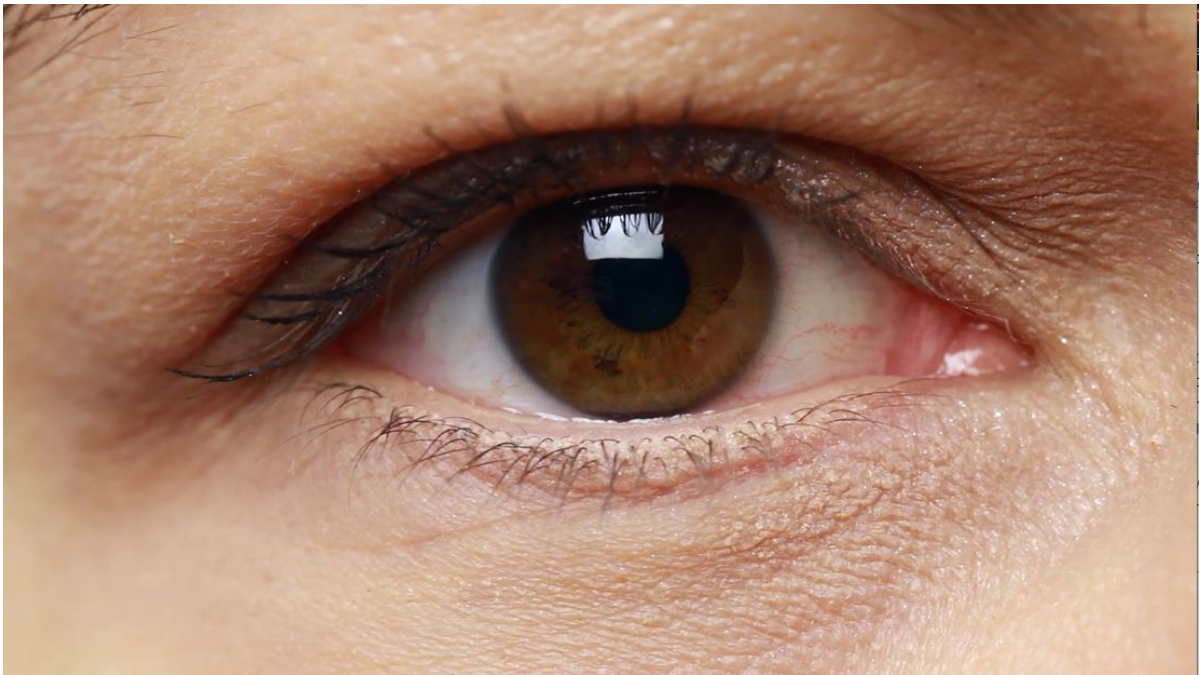
Video rad *in-somnis /zapisi o slomljenom vremenu* (2018)<sup>336</sup> inspirisan je sopstvenim iskustvom nesanice i doživljajem vremena tokom ovog perioda. Sadržaj samog rada je snimljeni performans, u kojem se trudim da maksimalno dugo izdržim da ne trepnem. Vizuelna slika podrazumeva statičan, krupan kadar jednog oka, u kojem je svaki detalj, poput

---

<sup>336</sup> Video rad *in-somnis /zapisi o slomljenom vremenu* prikazan je u sklopu zvanične selekcije na festivalu kratkog filma održanom u sklopu naučnopopularne manifestacije „Nedelja svesti o mozgu“, kustos Marko Lađušić, u galeriji Artget u Beogradu, 17.03.2018. Autori: Milica Stojšić (koncept, režija i montaža), Željko Mandić (snimatelj) i Dobrivoje Milijanović (dizajn zvuka).

napora mišića kapka, širenja i skupljanja zenice, ili suze koja se polako formira važan. Video počinje pretapanjem iz bele boje, kako bi se naglasili snoviti karakter i buđenje. Iako je treptanje neprimetna, poluautomatska radnja koju naše oko vrši 10-15 puta u minutu, izuzetno je naporno svesno izbegavati treptaj – što duže se borim da ne trepnem, oko postaje sve suvlje i iziritirane, primoravajući me sve snažnije da ga zatvorim. Sa svakim treptajem, i novim pokušajem da oči držim otvorene, postaje sve teže, jer je tolerancija na iritaciju, koja uslovljava refleks treptanja, manja. Prvi treptaji deluju lako, dok svaki sledeći stvara napor zbog kojeg mi se razmazuje šminka, i postaje sve dramatičniji – jasno je vidljiv napor mišića kapka koji se grče i bore da bi održali oko otvoreno uprkos bolu i iritaciji, praćen pulsiranjem zenice koja se širi i skuplja. (Slike 29-32) Snimljeni performans završava se dramatičnim pokretima očne jabučice koji postaju vidljivi ispod zgrčenih, zatvorenih kapaka oka, koje više nisam u stanju da držim otvoreno. (Slike 33 i 34) Motiv treptaja nije značajan samo kao simbol pauze ili sna, već i kroz činjenicu da naša percepcija briše njihovo postojanje: iako trepnemo oko 20,000 puta na dan, sve vreme imamo utisak da je naše vizuelno iskustvo sveta kontinualno i objektivno.

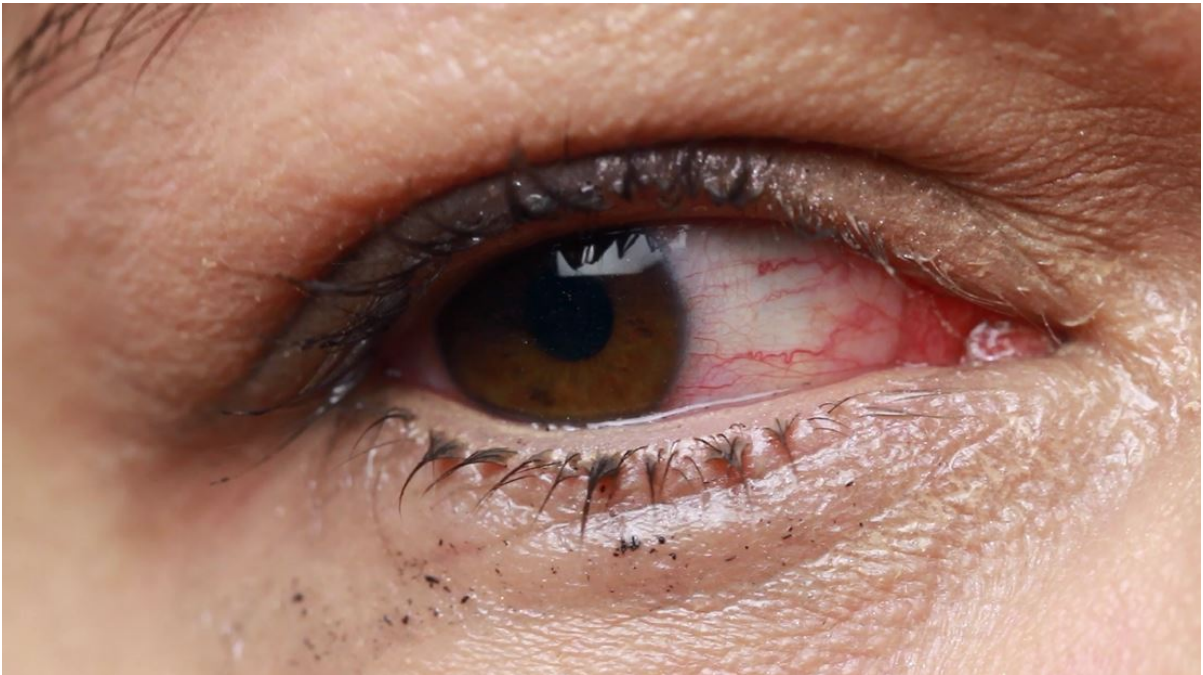
Iako je sam raspored treptanja nasumičan, u vizuelnoj slici napetost se postepeno gradi, upravo kroz ove detalje anatomije oka kroz koje čitamo povećanje njegovog napora da ne trepne. Linearno građenje napetosti u dramaturgiji video rada podržano je i zvučnom slikom, koja podrazumeva dron kompoziciju započetu zvučnim objektima u domenu niskih frekvencija, koji podsećaju na brujanje iz daljine. Zvučna slika se tokom trajanja videa postepeno raslojava na zvučne objekte srednjih i viših frekvencija, koji po karakteru podsećaju na mašinski, repetitivni zvuk i pojačava u intenzitetu, do samog kraja, kada zvučna slika prelazi u tišinu, a vizuelna u mrak. (slika 35) Progresija u zvučnoj slici je linearna, ali zbog tendencije našeg perceptivnog sistema da u celinu povezuje stimulse koji dolaze od različitih čula, stvara skokovitu strukturu zvuka, uvezujući je s treptajima u vizuelnoj slici.



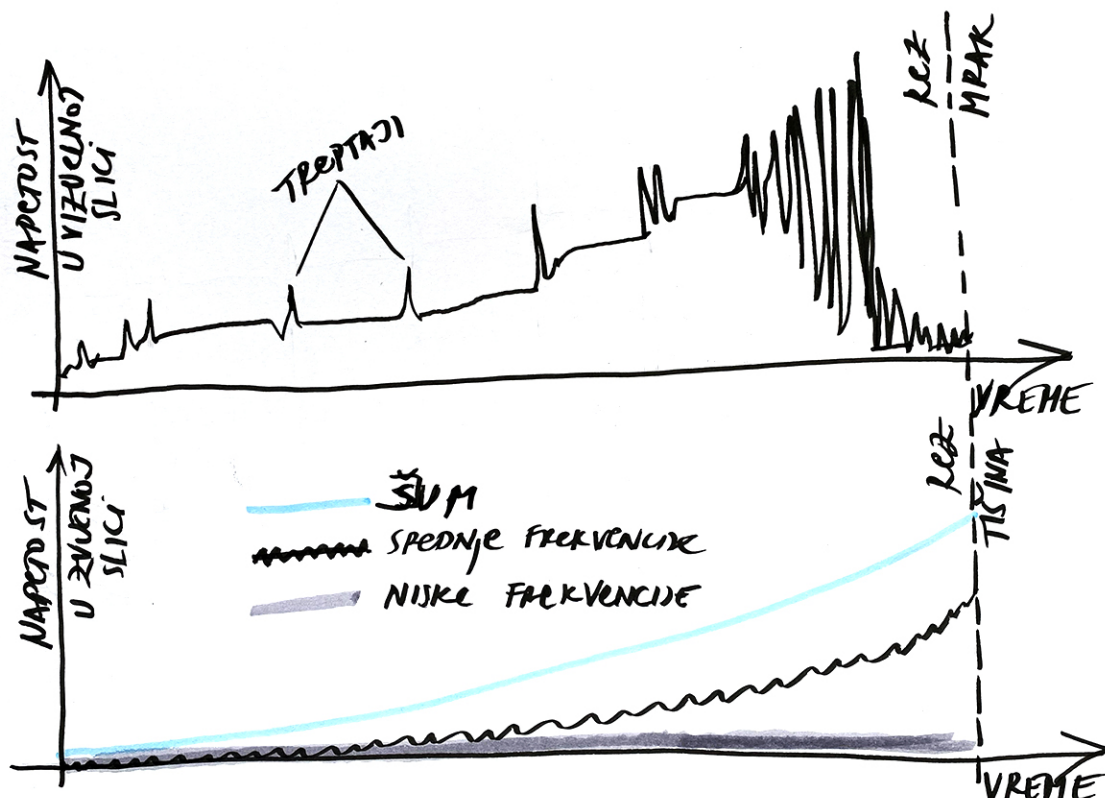
Slike 29 i 30: Kadrovi iz video rada *in-somnis /zapisi o slomljenom vremenu*



Slike 31 i 32: Kadrovi iz video rada *in-somnis /zapisi o slomljenom vremenu*



Slike 33 i 34: Kadrovi iz video rada *in-somnis /zapisi o slomljenom vremenu*



Slika 35: Medijski dijagram dramaturgije u vizuelnoj i zvučnoj slici

### 5.2.3. Život bez vremena

Živimo u društvu totalnog rada u kojem se konstantna zauzetost nosi kao orden. Kult produktivnosti prelijeva se i na međuljudske odnose, pa sastanci s prijateljima i ljubavnicima postaju stvari na listi koje treba precrtati. U pokušaju da pobedimo konačnost vremenskog toka, trudimo se da u istom vremenskom okviru doživimo što više – ne uspevamo da formiramo trajna sećanja, a sve postaje samo reka iskustava, u odnosu na koje ne stižemo da izgradimo emotivni odnos. Kvalitet iskustva pretvara se u kvantitet: nesposobni da iskustva utisnemo u koherentan životni narativ, tražimo materijalne, kvantitativne dokaze za njih. Bez mogućnosti da istinski osetimo i doživimo u ovako skraćenim vremenskim intervalima, koji ne odgovaraju razmeri naše percepcije, tražimo eksternu potvrdu, poredeći kvantitativne aspekte sopstvenog s tuđim iskustvima. Umesto autentično proživljene životne priče, život postaje skup diploma i Instagram objava, bez doživljene vremenske dimenzije i trajanja.

Imperativ produktivnosti zahteva da se u jedan dan nagura što više, ne ostavljajući vreme za procesuiranje ovih iskustava. Gonjeni iluzijom nematerijalnosti duha, pokušavamo da prevaziđemo granice tela, koje postaje još jedna stvar koju treba *hakovati* kako bi se poboljšala produktivnost. Izgubili smo sposobnost da stanemo i *ne radimo ništa* neko vreme,



da budemo sami sa svojim mislima. Ljudi biraju da stalno budu zauzeti nečim, čak i kada je u pitanju nešto negativno – radije bismo bili elektrošokove, nego da budemo ostavljeni sami sa svojim mislima.<sup>337</sup> Stalno zauzet subjekat je poslušni subjekat: savladan mnoštvom koje nikada nije imao šanse da postigne, umoran, nema vremena da razmišlja i preispituje. Najsubverzivnija stvar koju u takvim okolnostima možemo da uradimo je da stanemo, podignemo glavu, udahnemo, i možda sagledamo *celu sliku*.



Slika 36: Fotografija iz serije *Morning Blues*, nastala paralelno sa snimanjem video rada *Vreme za ništa*, autor Aleksandra Stojkov, 2019.

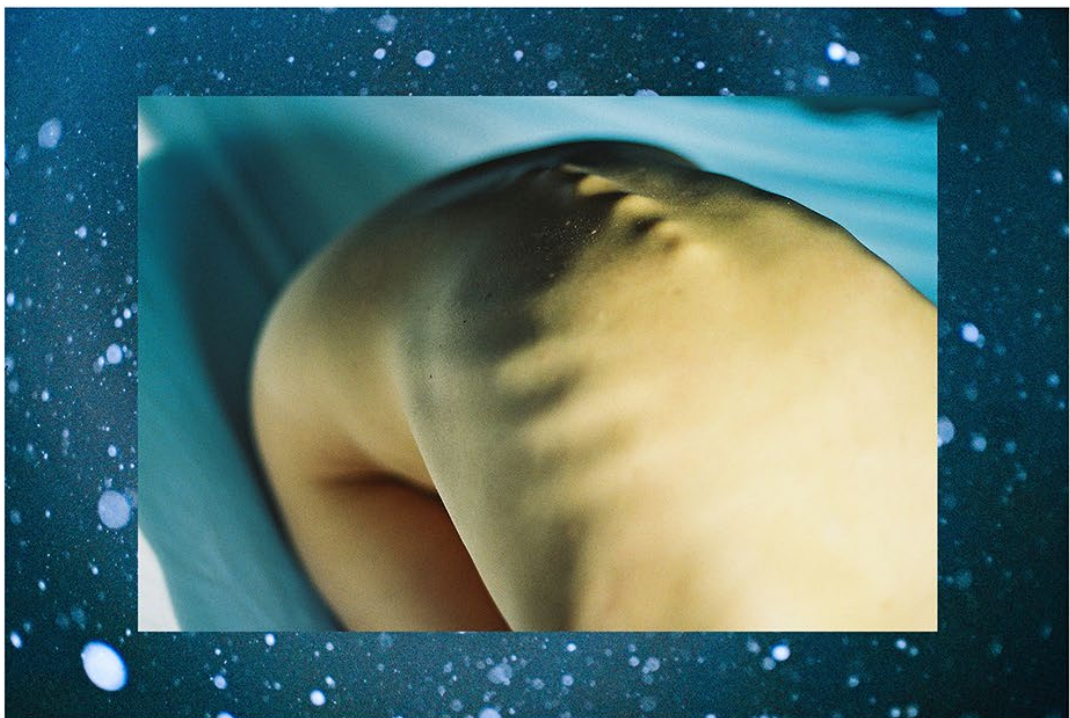
*Trčim (i plivam) zato što bežim. Od svih i od svega. To je moje ukradeno vreme za dokolicu, kada sam nedostupna, i slobodna. Svesno tražim monotoniju fizičkih pokreta i disanja, kako bi moje misli bile neopterećene drugim ljudima ili anksioznošću, u koju me vodi misao da svaki trenutak mora biti ispunjen nekom akcijom, jer se nema vremena za gubljenje.*

*It's okay to run from everything. It's a good exercise.*

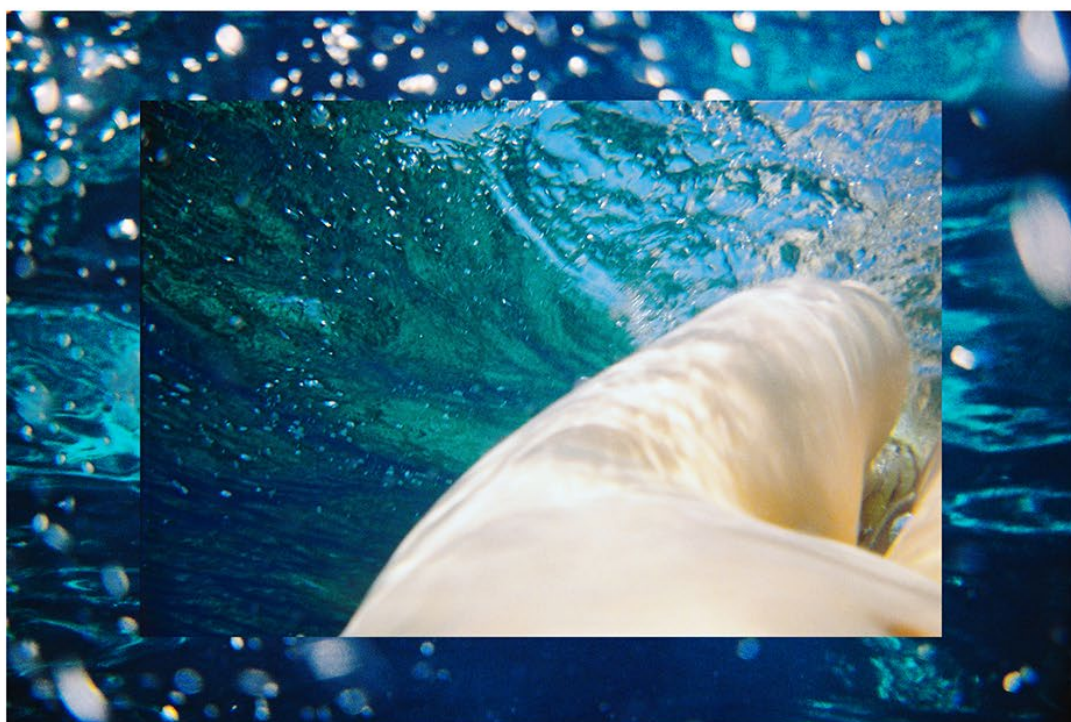
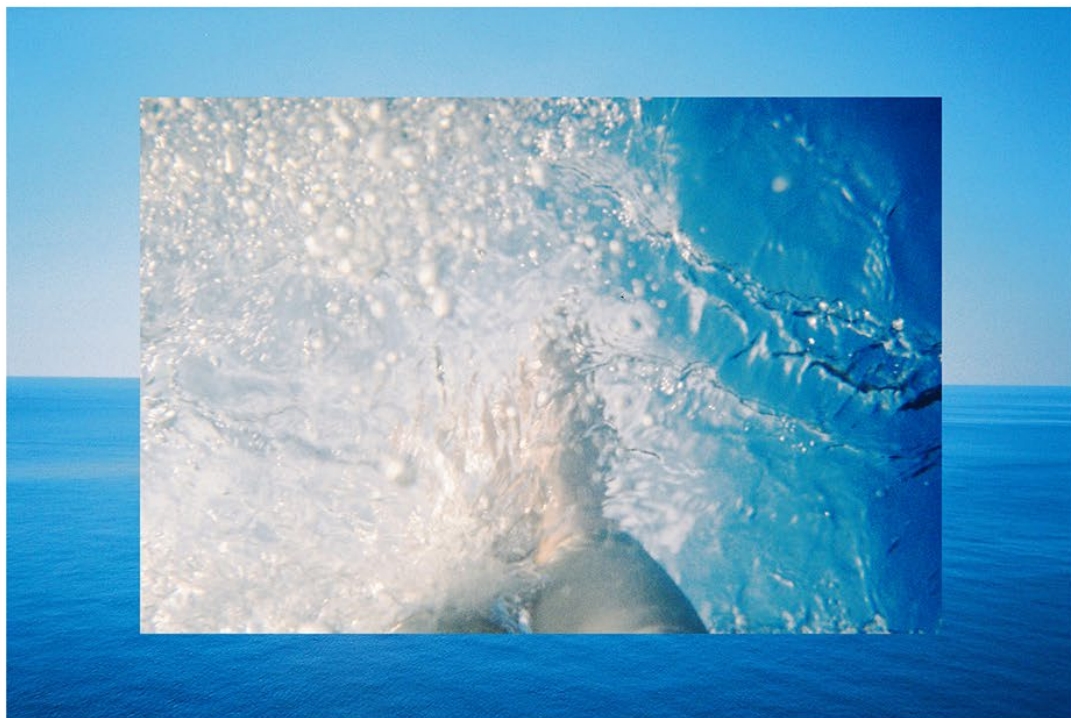
Važan aspekt istraživanja predstavlja i traženje odnosa između ljudskog tela i vode – kroz boju, oblik, teksturu, načine na koje voda menja sliku tela i slično. Studija odnosa tela i vode realizovana je u mediju analogne fotografije. (Slike 37-40)

---

<sup>337</sup> [https://www.researchgate.net/publication/263705742\\_Just\\_think\\_The\\_challenges\\_of\\_the\\_disengaged\\_mind](https://www.researchgate.net/publication/263705742_Just_think_The_challenges_of_the_disengaged_mind) (preuzeto 11. 12. 2019)

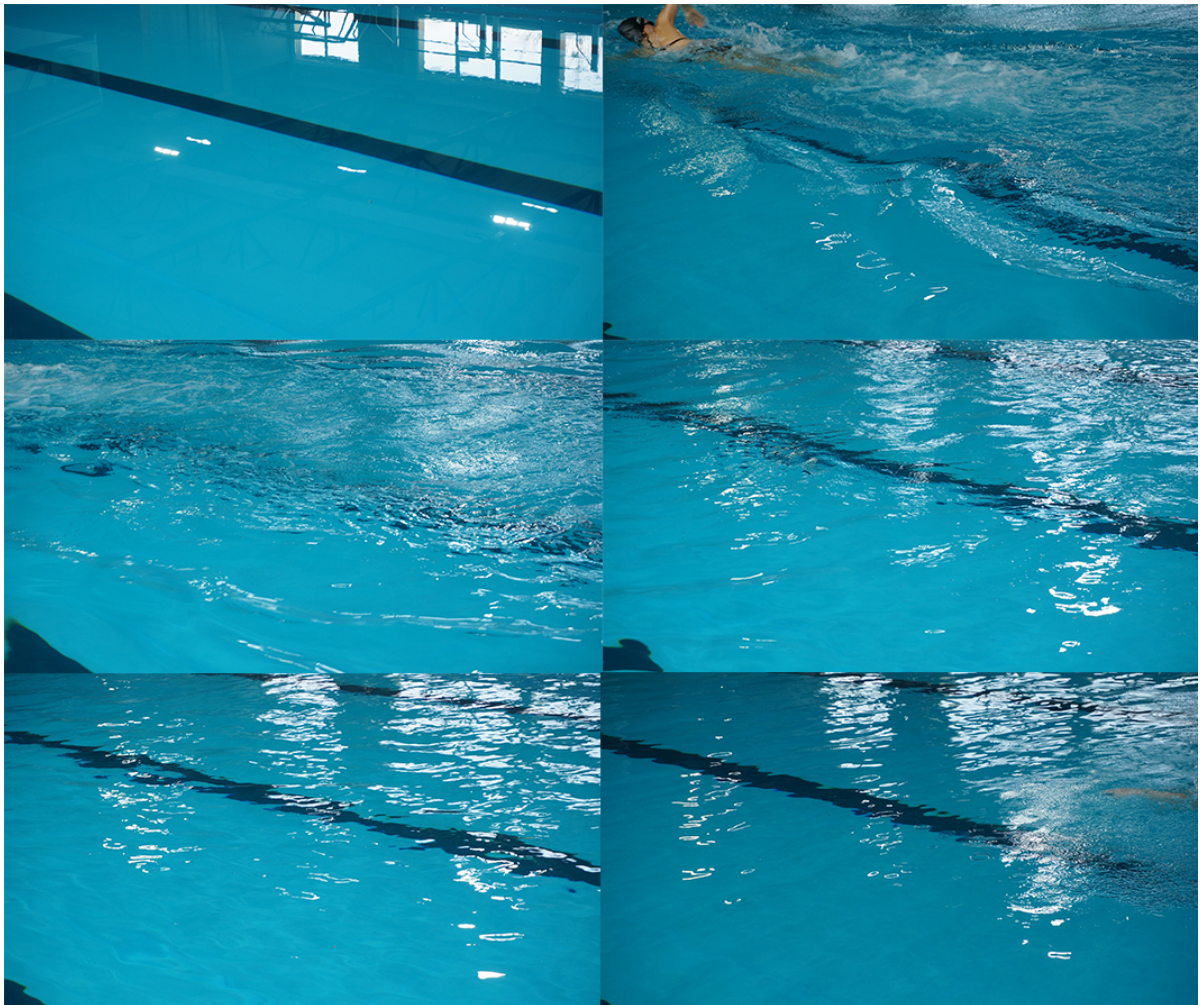


Slike 37 i 38: Studija odnosa ljudskog tela i vode, serija analognih fotografija, 2018.



Slike 39 i 40: Studija odnosa ljudskog tela i vode, serija analognih fotografija, 2018.

Video rad *Vreme za ništa* (2019)<sup>338</sup> trebao bi da pruži okvir za izgubljenu sposobnost dosade, kroz svesno izazvanu monotoniju u vizuelnoj slici, koja nam daje šansu da zastanemo i kontempliramo. Vizuelna slika podrazumeva statičan kadar bazena, u kojem jedini sadržaj i promenu predstavlja smirivanje vode nakon što prođem plivajući kroz nju. (Slike 41-46) Taman kada se voda u kadru skoro u potpunosti smiri, ponovo je uzburkam plivanjem. Dramaturgija rada predstavlja *loop* formu, i podrazumeva da se nakon poslednjeg proplivavanja kroz kadar voda smiri u potpunosti, da bi se nastavila u vizuelnu sliku vode bez ijednog talasa s početka. Rad je prikazan kao video instalacija u uslovima galerijske postavke na kolektivnoj izložbi radova Odseka za umetnosti i dizajn *Scenska laboratorija 2.0: Ideologija i/ili šta da se radi* (Slika 47), te je zvučna slika formirana kao tišina.



Slike 41-46: Kadrovi iz video rada *Vreme za ništa*, 2019.

<sup>338</sup> *Vreme za ništa*, video rad prikazan u sklopu izložbe radova Odseka za umetnosti i dizajn *Scenska laboratorija 2.0: Ideologija i/ili šta da se radi*, kustos Mia David, u paviljonu Rektorata Univerziteta u Novom Sadu, 3-6.12.2019. Autori: Milica Stojšić (koncept, režija i montaža) i Aleksandra Stojkov (snimatelj).



Slika 47: Fotografija postavke rada na izložbi *Scenska laboratorija 2.0: Ideologija i/ili šta da se radi*, 2019.

### 5.3. Performativna instalacija 3000ms

Iako je subjektivno vreme pre svega konstrukt uslovljen specifičnostima naše percepcije i kognicije, većina nas vreme doživljava kao objektivnu činjenicu kojoj se moramo pokoriti. Vreme sata možda jeste društvena konvencija, koja nas uvezuje sa i obavezuje prema drugim ljudima, ali u 24/7 svetu neprekidne uključenosti često zaboravljamo da je ono upravo to – društveno uslovljen konstrukt. Vreme sata neprekidno briše i pokorava doživljenu sadašnjost, stvarajući neprekidni pritisak da se u 24 sata ili 7 dana nagura što više: doživljaja, obavljenih obaveza, rešenih problema, viđanja s prijateljima i ljubavnicima, ili pogledanih serija. Osnovna ideja rada 3000ms je preispitivanje temporalnosti kao fundamentalno subjektivnog fenomena, nastalog usled naše sklonosti da doživljaj sveta uređujemo kao sled događaja u vremenu. Na taj način, u pitanje možemo dovesti i eksterno nametnut pritisak 24/7 vremena sata, koje za većinu nas ustrojava i subjektivni doživljaj vremena.

*Stalno žrtvujem sadašnjost radi neke budućnosti, koja možda nikada neće doći.*

*Imam iluziju kontrole, iako je sve slučajno, i besmisleno do bola.*

*Nemoguće je biti vanvremen, u momentu, biti ispražnjen od želje, ne očekivati, ne nadati se.*

Rad 3000ms inspirisan je periodom u sopstvenom životu tokom kojeg sam, u želji da se što pre profesionalno izgradim u relativno novom polju, prihvatila više obaveza nego što mogu da postignem u datom vremenskom okviru, što je, udruženo sa perfekcionizmom koji me karakteriše, dovelo do ogromnog porasta anksioznosti i nesаницe, kao njene posledice. Iako je odluka da ove poslove prihvatim i završim bila samo moja, što znači da sam mogla da odustanem u svakom trenutku, sebe sam od trenutka do trenutka primoravala da nastavim dalje, neprekidno odlažući sadašnjost radi budućnosti. Ne dopuštajući sebi da predahnem, stalno sam se terala da izdržim, još ovo, i onda ovo, i još samo ovo. Bez mogućnosti da stanem, preispitam i procesuiram, život tokom ovog perioda pretvorio se u sled događaja koje nisam uspevala istinski da doživim i pretvorim u iskustva u punom smislu. Izmičući rezoluciji moje percepcije, sećanja iz ovog perioda su mutna, nesigurna i izmešana, kao da nisu uspela da se u potpunosti formiraju i ukotve u vremensku strukturu moje životne priče. Nisam uspevala da izgradim emotivni odnos ni prema čemu – bilo mi je potpuno svejedno ko su ljudi s kojima sam bivala i radila tih dana, da li smo u nečemu uspeali ili ne, jedino važno je bilo da se *gura dalje* i izdrži.

*Ako još ovaj put zadržim dah dovoljno dugo, sigurno će se desiti.*

*Osećam da se davim. Ne mogu više, držim dah predugo.*

Onda sam udarila u zid. Nisam više mogla da zadržavam dah i odlažem sadašnjost zbog neke, sasvim neizvesne budućnosti. Došla sam u stanje *totalnog zamora*, kada više nisam uspevala da nađem motivaciju ni za najbanalnije svakodnevene aktivnosti. Osećala sam da se davim – reka obaveza nadolazila je jednakom brzinom, samo što sam ja izgubila želju i snagu da se s njom borim, i u njoj plivam. Kada predugo zadržavate dah, u nekom trenutku preostaje vam samo da se udavite. A sve vreme mogla sam da odustanem, udahnem, i – nastavim sa životom.

### 5.3.1. Koncept rada *3000ms*

U formiranju rada *3000ms* krenula sam od motiva zadržavanja daha i snažnog osećaja davljenja, koji usled njega nastaje. Osnovu rada predstavlja snimljen performans zadržavanja daha koji izvodim, dok je, u odnosu na sam položaj tela, sve vreme jasno da imam mogućnost da slobodno udahnem vazduh. Važan estetski i značenjski element predstavljaju kontrakcije dijafragme koje nastaju usled viška ugljen-dioksida<sup>339</sup>, inače osnovni mehanizam našeg nagona da udahnemo u nedostatku vazduha. Dramaturgija rada, definisana snimcima performansa zadržavanja daha u vizuelnoj i dron kompozicijom u zvučnoj slici, podrazumeva stalno građenje napetosti kroz ritam kontrakcija dijafragme, koje svoju paralelu pronalazi u ličnom iskustvu *davljenja*, nastalog usled stalnog odlaganja sadašnjosti. Vizuelna slika oslanja se i na ljudsku sposobnost ritmičke sinhronizacije<sup>340</sup> i specijalnu osetljivost na biološki pokret, koja bi trebala da izazove empatičku reakciju na podsvesnom nivou.

Važan aspekt dramaturgije rada predstavlja i iskustvo dosade, koje se postiže kroz veoma spore promene u vizuelnoj slici, koje povremeno prekidaju dramatične kontrakcije dijafragme, kao i dron formu u zvučnoj slici. Naša percepcija uvek je u potrazi za promenom i kontrastom, jer nam upravo opažena razlika između dva funkcionalna momenta omogućava da doživljaj sveta uredimo kao niz događaja u vremenskom nizu. Ukoliko promene nema,

---

<sup>339</sup> Povećana koncentracija ugljen-dioksida (CO<sub>2</sub>) u krvi, do koje dolazi prilikom ronjenja ili davljenja, izaziva kontrakcije dijafragme, koje predstavljaju jedan od prvih mehanizama kojim telo signalizira nedostatak kiseonika. Do njih dolazi pre opasnog smanjenja koncentracije kiseonika u organizmu, te važan segment statičke apneje predstavlja trening ronilaca na dah da izdrže kontrakcije dijafragme i povećaju svoju toleranciju na povišene količine ugljen-dioksida u krvi.

<sup>340</sup> Pored spacijalne, važan aspekt našeg motoričkog rečnika je i njegova temporalna struktura, većim delom definisana percepcijom zvuka. Naime, motorički sistem vrlo je osetljiv na auralne nadražaje, čiji se ritam direktno projektuje na motoričke strukture, uvlačeći ih u sopstvenu temporalnu strukturu. Smatra se da ovako definisan fenomen *ritmičke sinhronizacije* predstavlja neurobiološku osnovu razumevanja govora i doživljaja muzike, fenomena koji su oslonjeni procesuiranje temporalnih informacija u mozgu. Ovako otelovljeni zvukovi i njihov ritam u nama izaziva mnogo više od tapkanja stopalom ili prstima – na nesvesnom nivou, a kroz ritmičku strukturu zvučne slike, oni utiču na naše emocije i misli. Bruce McConachie, *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, (London and New York: Palgrave Macmillan, 2008), 68.

odnosno ako se ona nalazi ispod ili blizu donje granice našeg praga opažanja, naš perceptivni sistem, iščekujući je, počinje da halucinira njeno postojanje. U poetskom smislu, ova specifičnost naše percepcije iskorišćena je kako bi ukazala na vreme kao subjektivnu perspektivu, oblikovanu našom biologijom. Kako je naš subjektivni osećaj vremena prevashodno oslonjen na primećenu promenu, suočeni s njenim nedostatkom u vizuelnoj i zvučnoj slici, počinjemo da *proizvodimo vreme*. Na taj način, rad pruža mogućnost za preispitivanje iskustva vremena kao uslovnosti naše percepcije i kognicije. Mi smo robovi sopstvene perspektive i konstrukta vremena koji ona uslovljava.

Iako rad istražuje temporalnost kao određenu vrstu iluzije određenu specifičnostima naše percepcije i kognicije, iskustvo toka vremena je *reka* kojoj ne možemo pobeći. U tom smislu, za rad je važan *efekat okruženosti*, koji podrazumeva velike dimenzije i specifičnu postavku projekcionih platana u prostoru, koja ne dopušta distanciranje u odnosu na iskustvo dosade ili napetost koju grade kontrakcije dijafragme u vizuelnoj slici. Za izgradnju *prostora okruženosti* važna je i zvučna slika, osmišljena kao dron kompozicija, koja sadrži i komponente iz *sub-bass* raspona frekvencija<sup>341</sup>. Naš sluh nije previše osetljiv u ovom rasponu frekvencija, pa se *sub-bass* zvukovi pre svega osećaju kao vibracije u telu, pa tek onda čuju. Čak i ako začepimo uši, ne možemo pobeći od vibracija *sub-bass* zvukova koje osećamo u telu, baš kao što ne možemo umaći ni toku *reke vremena*.

Rad *3000ms* osmišljen je u formi situacije, odnosno višemedijske prostorne intervencije koja postaje potpuna tek kada posetioci-učesnici uđu u interakciju s njom. Posetioci neminovno postaju učesnici, jer specifičnosti njihove percepcije i kognicije predstavljaju osnovu umetničkog postupka, bez kojih rad ostaje nepotpun. Iako rad ne podrazumeva performans u užem smislu te reči, odnosno moje prisustvo u prostoru izvođenja, u najavi javnog prikazivanja rada iskorišćena je odrednica *performativna instalacija*, kako bi se naglasio aspekt aktivnog učešća posetilaca u kreiranju prostor-vremena, odnosno događaja. Kroz dekonstrukciju svesnog iskustva primenom strategija raslojavanja percepcije, posetioci-učesnici dobijaju šansu da osveste do koje mere ono predstavlja aktivan proces inscenacije prostor-vremena, koje ovde postaje izražajno sredstvo scenskog dizajna. Važan aspekt rada predstavlja pitanje i kako prisustvo drugih ljudi menja doživljaj za pojedince.

---

<sup>341</sup> Smatra se da *sub-bass* registru pripadaju svi zvukovi frekvencija ispod 60Hz, sve do najniže frekvencije koju ljudi mogu da čuju, za koju se obično uzima vrednost od 20Hz.



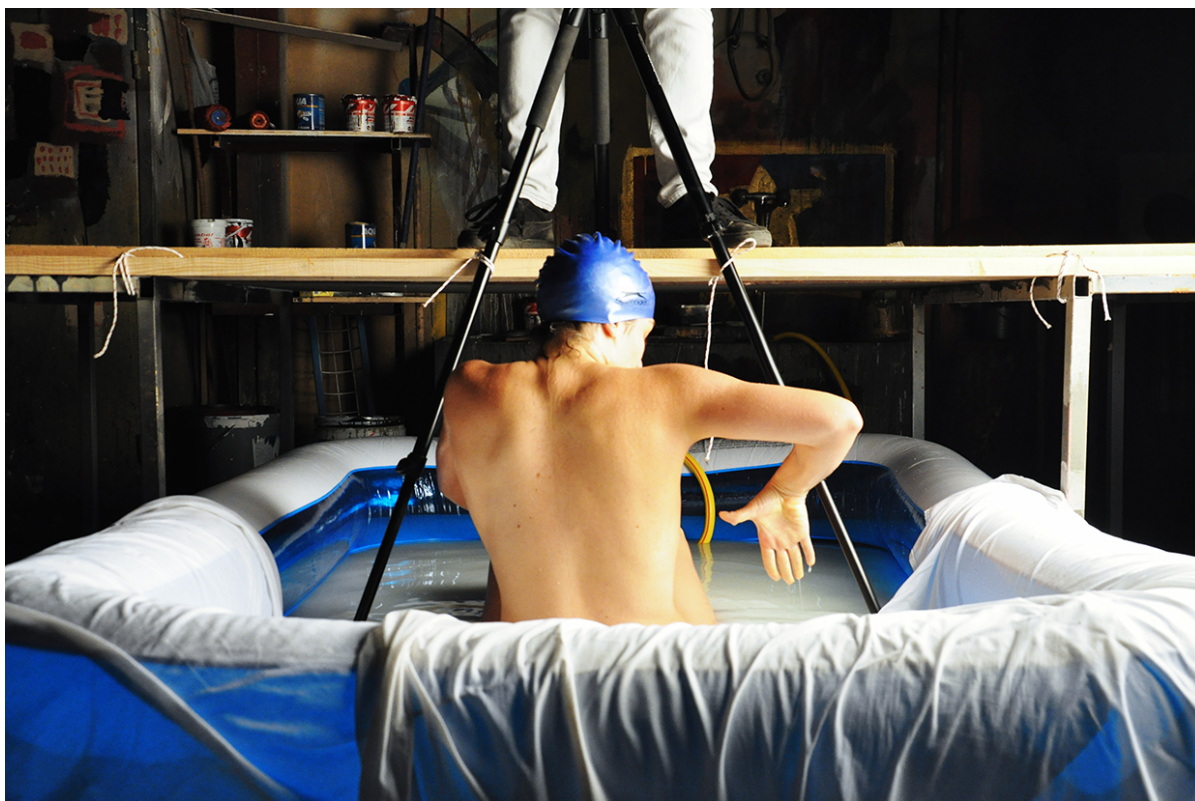
### 5.3.2. Kreativni postupak 1: Snimanje performansa zadržavanja daha

Sam performans izveden je i snimljen 7. novembra 2019. u prostoru slikarnice Kombinata pozorišnih radionica Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu. Korišćen je bazen na naduvavanje dimenzija 262x175x50cm, napunjen do pola vodom, u koju je, u odnosu na ukupnu količinu od oko 400 litara, sipano 10 litara mleka. Na taj način, dobijena je beličasta poluprozirna tečnost, koja je vizuelnoj slici dala izgled desaturisanosti – ljudska koža izgubila je deo boje, postajući poput skulpture od mermera, dovodeći tako u prvi plan formu i pokret, što je bilo značajno u konceptualnom smislu. Osim toga, određen procenat mleka u vodi, u kombinaciji sa odabranim kadrovima, sakriva svaku naznaku bazena ili prostora u kojem je performans sniman. (Slike 48 i 49) Snimatelj i direktor fotografije bio je Aleksandar Ramadanović, fotograf i umetnik u domenu novih medija.

Opremu za snimanje činio je foto-aparat *Sony A7 II* sa objektivima *Tamron 24-70mm F2.8* i *Tamron 70-200mm F2.8*, pozicioniran na odgovarajućem stativu, postavljen na platformu koja se nalazila iznad bazena, na kojoj je stajao i snimatelj. (Slika 50) Kako bi se postigao kadar u kojem je pozadina uvek bela tečnost u koju je uronjeno telo, foto-aparat morao se naći iznad bazena, te je podizanje improvizovane platforme bilo jedino rešenje. Otvor blende objektiva bio je podešen tako da vizuelna slika dobije specifičan *high key* izgled, odnosno da bude kontrolisano preeksponirana. Postavka je osvetljena pomoću jednog rasvetnog tela *Dedolight PanAura Octodome (3')* sa *Dedolight DLH200S 200 Watt HMI Soft Light* izvorom svetlosti, koje je bilo postavljeno bočno, kako bi se, u odnosu na kadar i postavku foto-aparata iznad bazena, naglasila trodimenzionalnost tela i promena forme pri kontrakcijama dijafragme. Osim usmerenosti, bilo je važno da rasvetno telo daje svetlost difuznog kvaliteta, kako bi se, kroz meke senke koje opisuju oblike, dodatno apstrahovala i pročistila forma tela, kao centralnog motiva unutar vizuelne slike. Možemo reći da je dobijeno takozvano *flamansko svetlo*, koje je istovremeno difuzno, ali i usmereno.

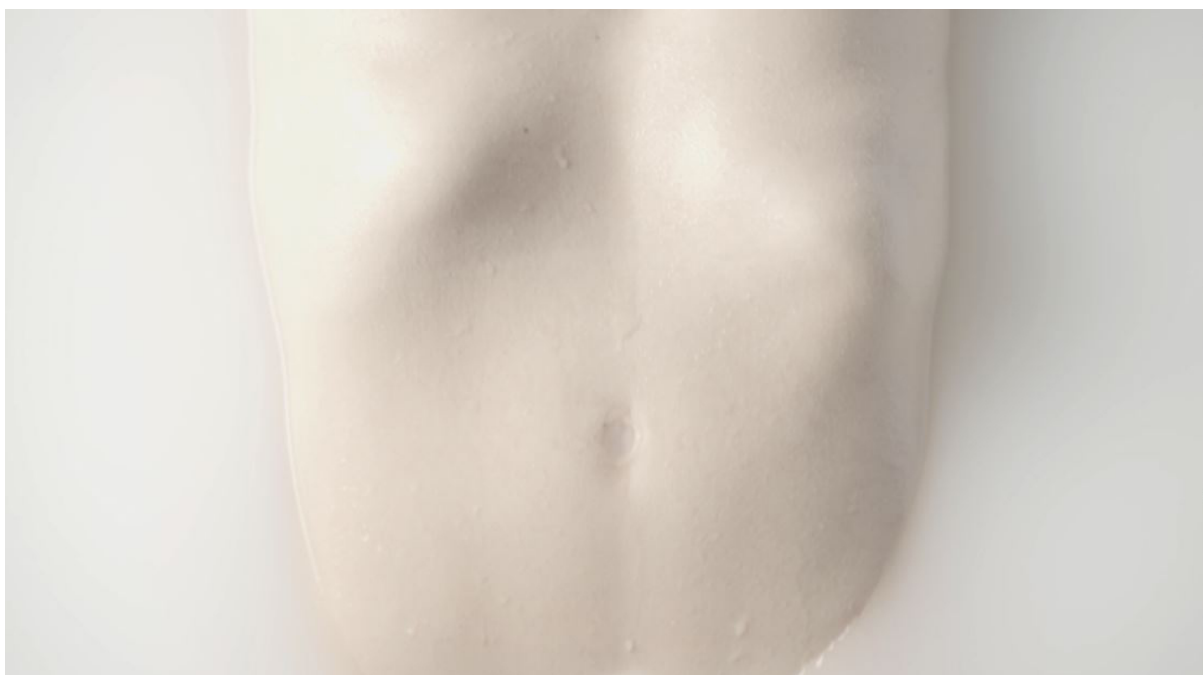


Slike 48 i 49: Kadrovi iz video materijala nastalog tokom snimanja performansa



Slika 50: Fotografija postavke bazena i opreme za snimanje, autor fotografije Miroslav Živanov

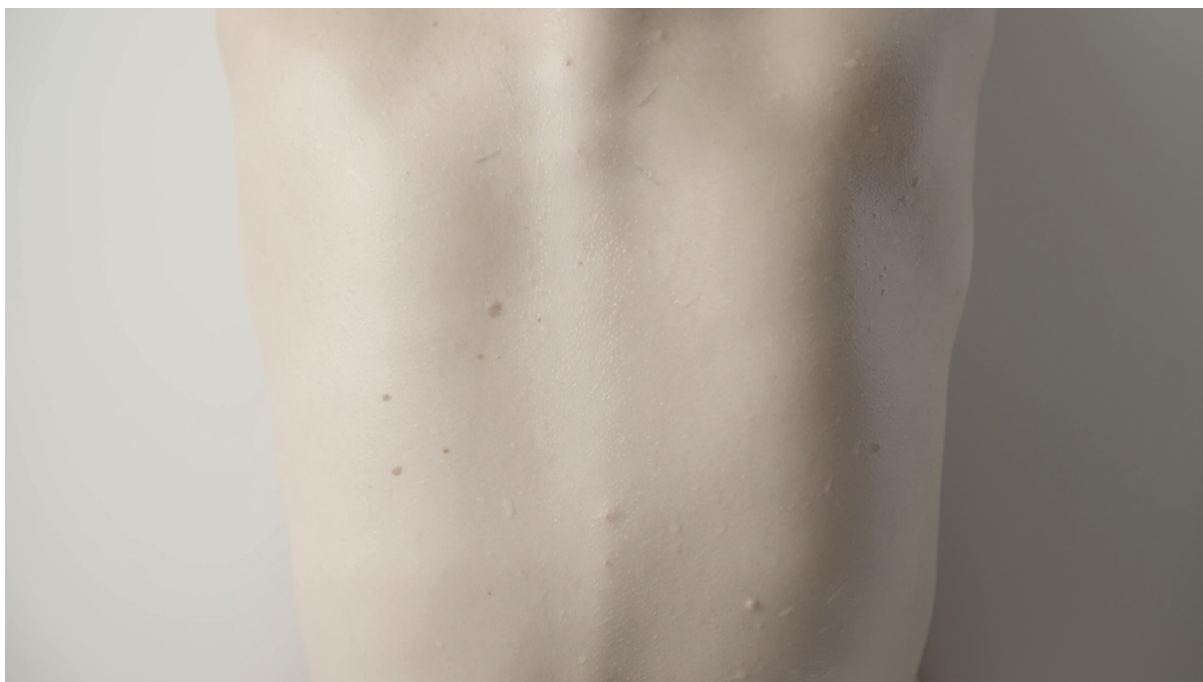
Na izbor kadra uticala je crtačka studija tela koje diše, nastala u procesu umetničkog istraživanja za video rad *IM-PERFEKAT /nemoguće sadašnje vreme* (slika 24). Za uspostavljanje odnosa između tela i vode, bilo je značajno istraživanje sprovedeno za video rad *Vreme za ništa* u mediju analogne fotografije (Slike 37-40). Performans je izveden i snimljen u više različitih postavki, gde je preduslov bio da kontrakcije dijafragme budu vidljive unutar izabranog kadra, ali i da, u odnosu na položaj tela unutar njega, bude jasno da sam u svakom trenutku mogla da udahnem vazduh. Tokom svakog snimka, ciklus koji se sastoji iz udisaja, zadržavanja vazduha, kontrakcija dijafragme, izdisaja i ponovnog udisaja, ponovljen je nekoliko puta. Centralni motiv u kadrovima predstavljaju stomak sa delom grudnog koša (Slike 51-54), leđa (Slike 55 i 56), vrata i ramena (Slika 57) i dela rebrarnog luka (Slika 58).



Slike 51 i 52: Kadrovi iz video materijala snimljenog performansa



Slike 53 i 54: Kadrovi iz video materijala snimljenog performansa



Slike 55 i 56: Kadrovi iz video materijala snimljenog performansa



Slike 57 i 58: Kadrovi iz video materijala snimljenog performansa

### 5.3.3. Kreativni postupak 2: Osmišljavanje dramaturgije u vizuelnoj slici

Dramaturgija rada *3000ms* se u vizuelnoj slici oslanja na zajedničko delovanje tri video segmenta raspoređena unutar *loop* forme. Konačno odabrana tri kadra uključuju stomak sa delom grudnog koša (Slika 53), leđa (Slika 55) i vrat sa delom ramena (Slika 57). Selekcija video materijala vršena je u odnosu na montažni proces i potrebu da se u dramaturgiji vizuelne slike tokom trajanja *loop* forme kontinuirano gradi napetost. U tom smislu, odabran je video snimak leđa, koji ima najmanje dinamike u vizuelnoj slici (Slike 59 i 60), dok istovremeno, u kompozicionom smislu, pravi vezu sa video snimkom stomaka (Slike 61 i 62), u kojem su kontrakcije dijafragme mnogo dramatičnije i vidljivije. Najveća dinamika postoji u snimku koji prikazuje vrat s delom ramena (Slike 63, 64 i 65), gde su kontrakcije dijafragme vidljive kroz napetost mišića vrata i dušnika, do kojih dolazi usled borbe da se zadrži dah što duže.

Važno je istaći da se dramaturgija u vizuelnoj slici oslanja na simultano delovanje sva tri kanala video instalacije. Snimak leđa, kao video materijal u kojem ima najmanje promene, prikazuje se sve vreme, kao noseći element *iskustva dosade*, usled kojeg možemo osvestiti temporalnost kao subjektivnu kategoriju. Potom se uključuje video koji prikazuje stomak, koji u početku, svojom kompozicionom sličnošću i nedostatkom dinamike u vizuelnoj slici, čini celinu s video snimkom leđa, da bi ovo bilo prekinuto prvim kontrakcijama dijafragme vidljivim u prikazu stomaka. Kada u snimku koji prikazuje stomak udahnem nakon druge serije kontrakcija dijafragme, tom udahu priključuje se i onaj na početku trećeg video segmenta, čiji kadar obuhvata vrat i deo ramena. (Slika 66) Na taj način, pravi se veza između dva video kanala, i pojačava dejstvo koje kontrakcije dijafragme u njima imaju pojedinačno. Slična strategija preklapanja ili delimičnog preklapanja kontrakcija u dva video kanala primenjena je još nekoliko puta tokom trajanja *loop* forme, da bi, na samom kraju, došlo do sinhronizacije kontrakcija u sva tri video snimka. Nakon ovako formiranog vrhunca napetosti video kanali koji prikazuju stomak i vrat sa delom ramena simultano izdišu i nestaju u belini tečnosti, do sledećeg ponavljanja *loop* forme. (Slika 67)

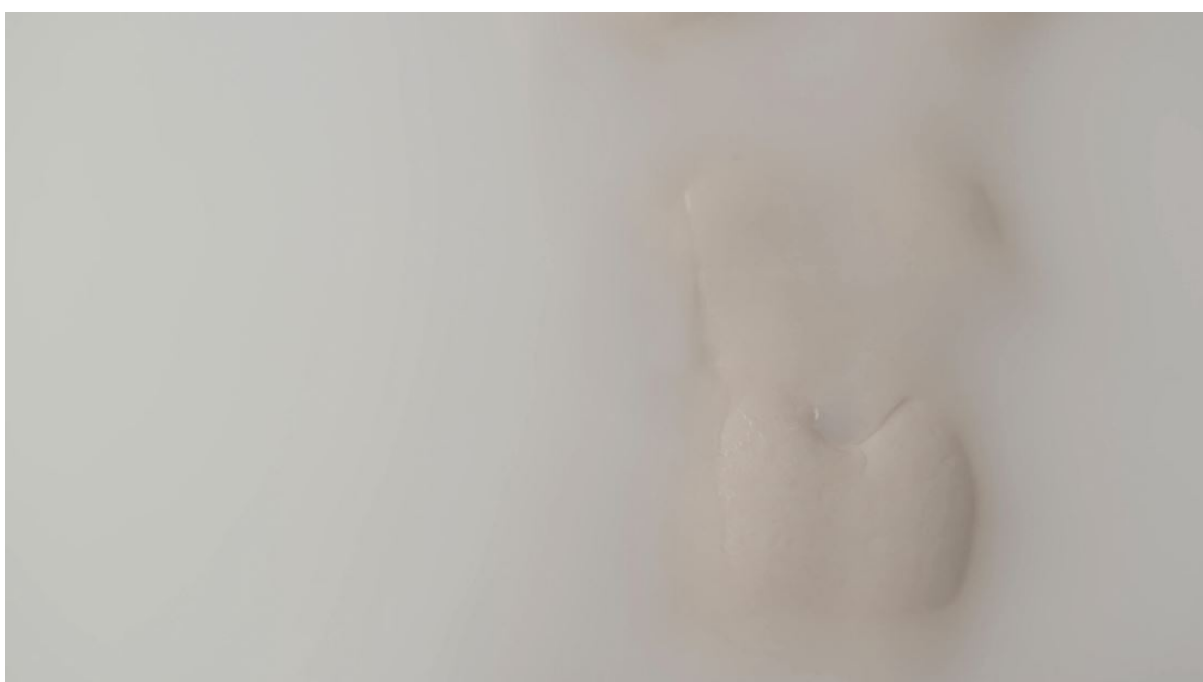
Iako postoji jasna namera u video montaži, možemo reći da je, kroz iskustvo *dosade*, do kojeg dolazi usled minimalnih promena između pojedinačnih kontrakcija, dramaturgija u vizuelnoj slici u velikoj meri oslonjena na pojedinačne posetioce-učesnike. Naš perceptivno-kognitivni sistem u stalnoj je potrazi za kontrastom i dinamikom – u nedostatku promene u



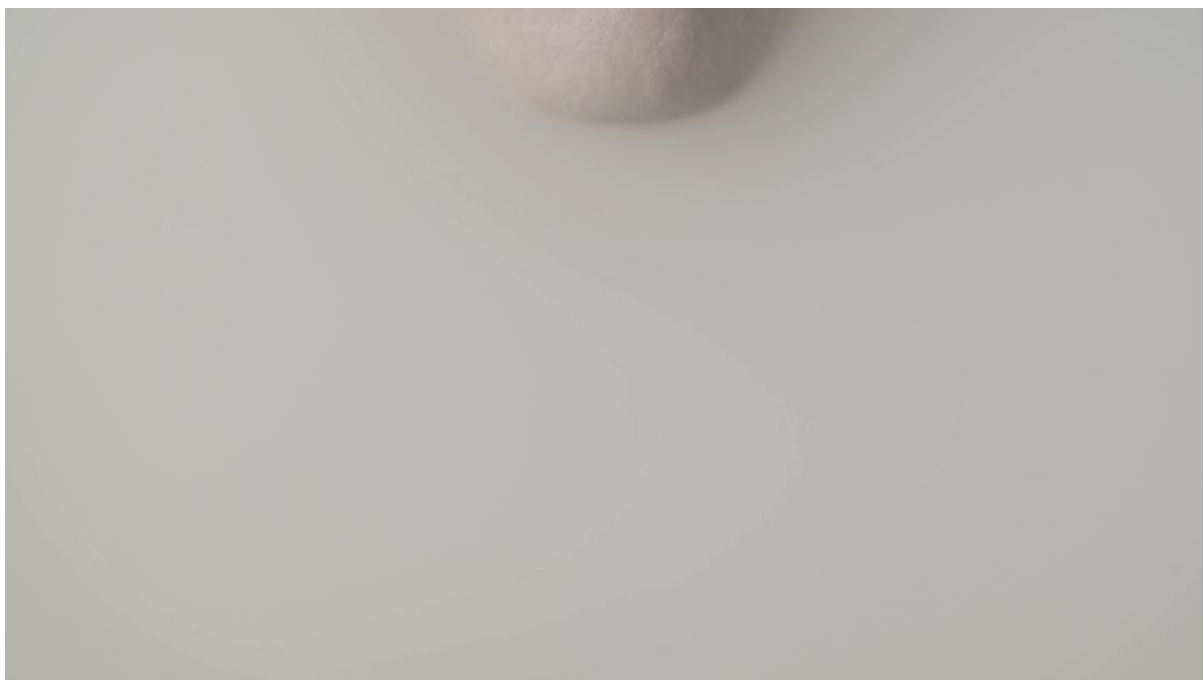
vizuelnoj slici, možemo početi da je haluciniramo. Isto tako, usled fenomena slepila za promene, promenu možemo primetiti naglo, iako se ona odigrala vrlo postepeno.



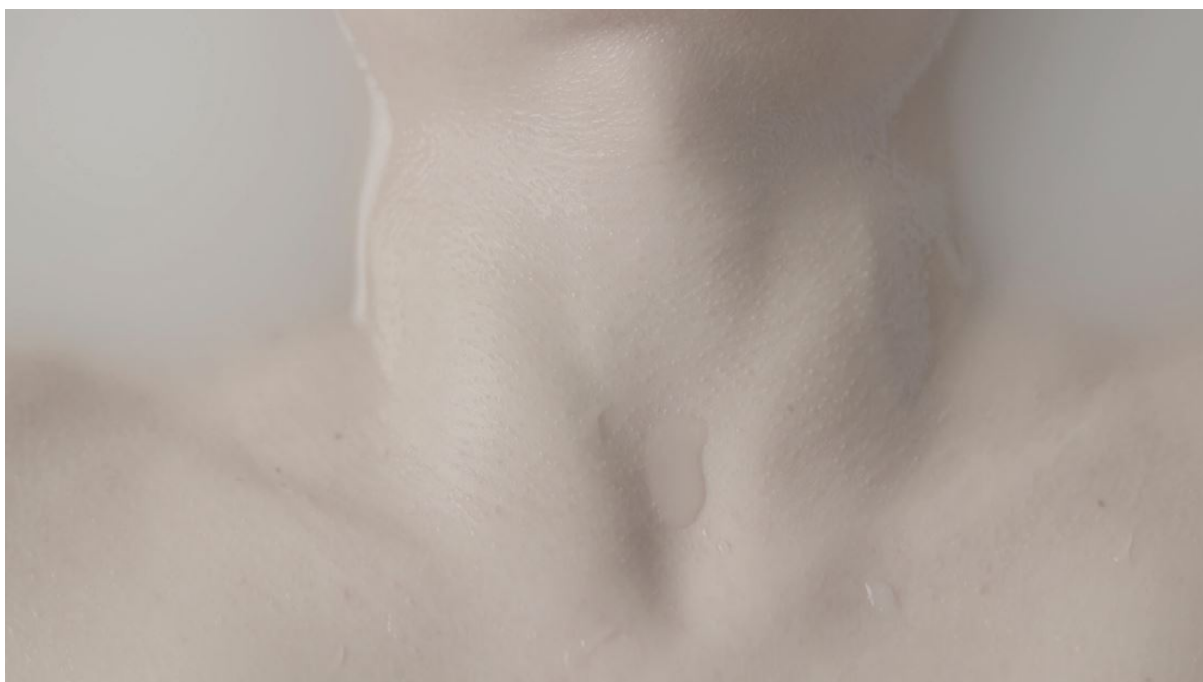
Slike 59 i 60 – Raspon promene do koje dolazi tokom kontrakcija dijafragme u video snimku koji prikazuje leđa



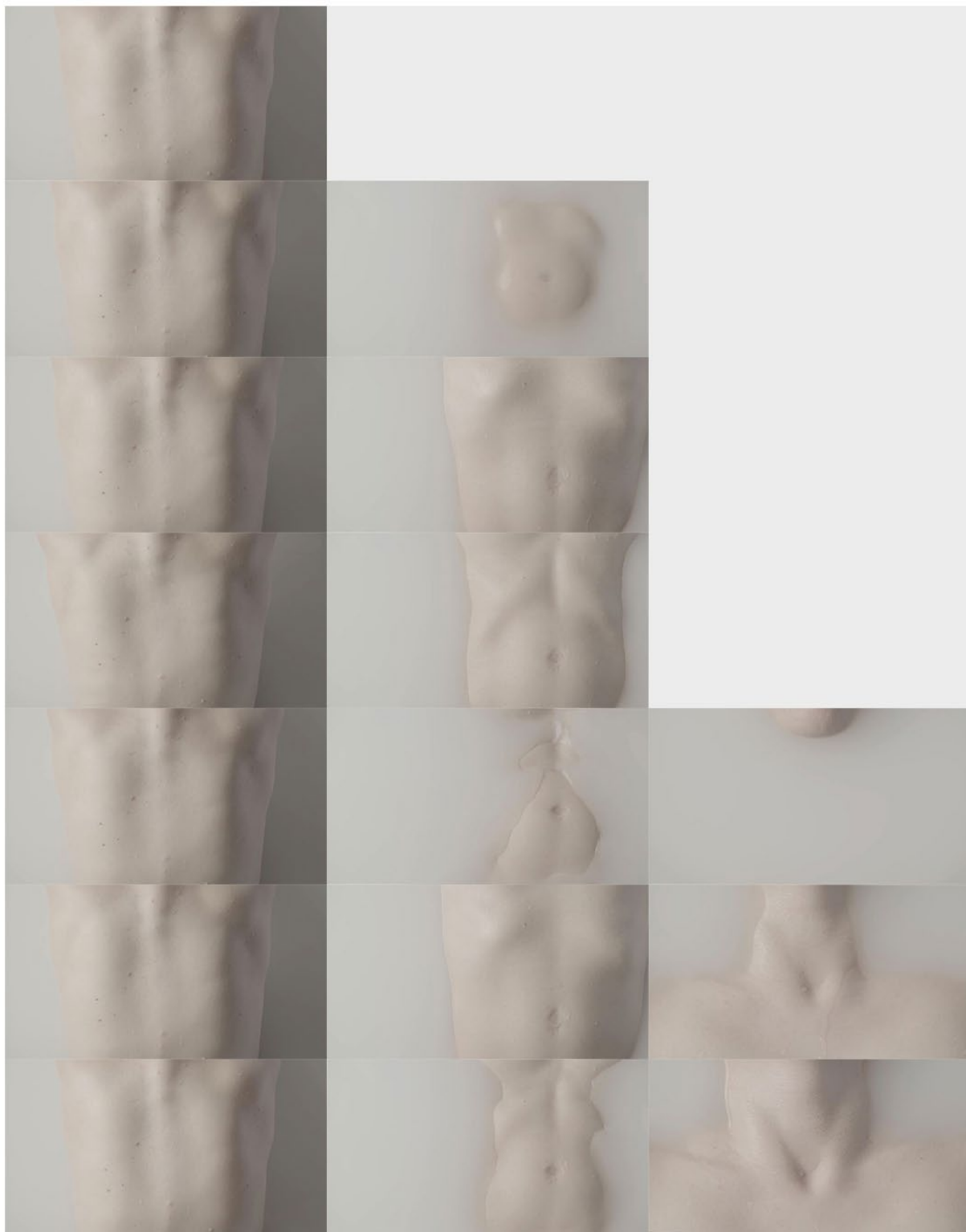
Slike 61 i 62 – Raspon promene do koje dolazi tokom kontrakcija dijafragme u video snimku koji prikazuje stomak i deo grudnog koša



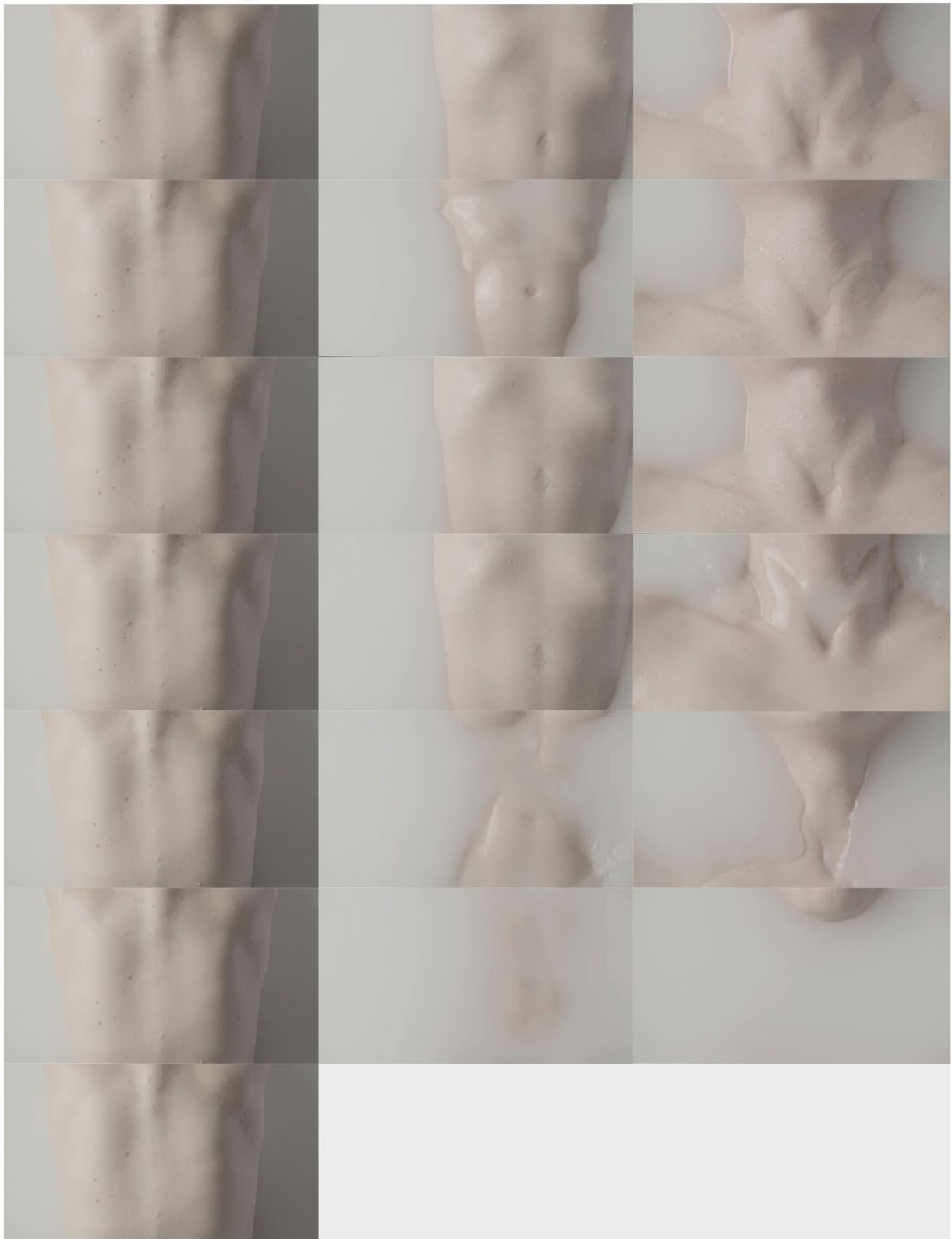
Slike 63 i 64 – Raspon promene do koje dolazi tokom kontrakcija dijafragme u video snimku koji prikazuje vrat i deo ramena



Slika 65 – Raspon promene do koje dolazi tokom kontrakcija dijafragme u video snimku koji prikazuje vrat i deo ramena



Slika 66 – Dramaturgiju vizuelne slike čini simultano dejstvo sva 3 video kanala



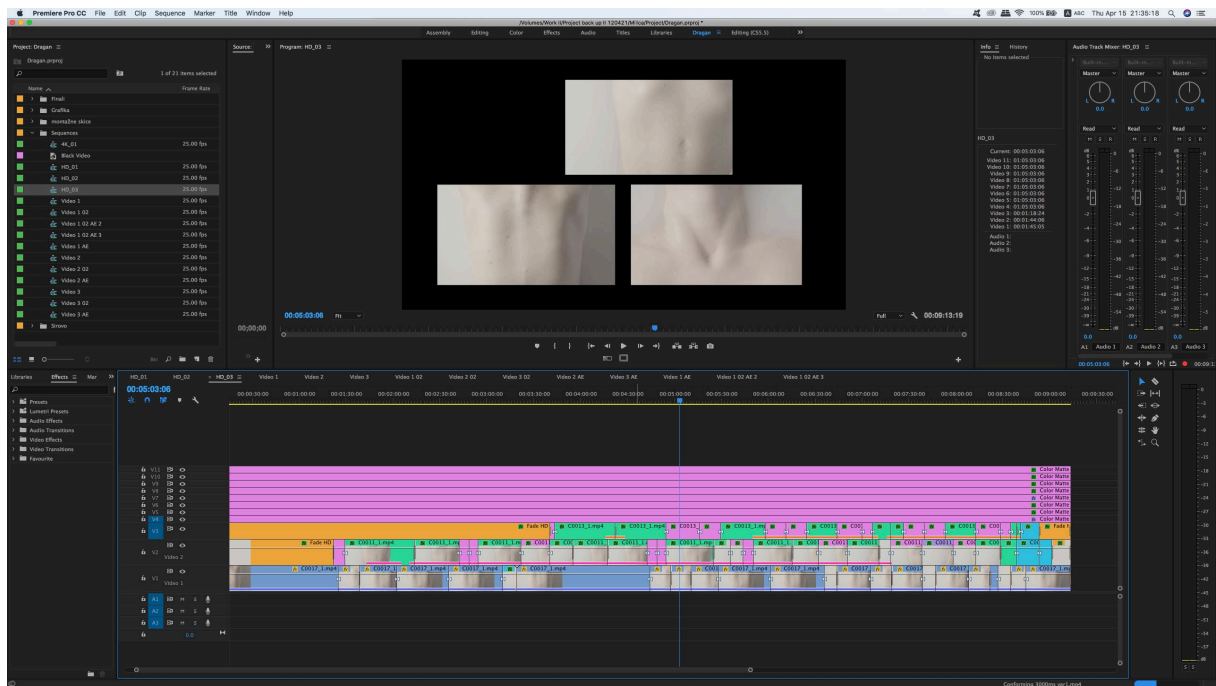
Slika 67: Dramaturgiju vizuelne slike čini simultano dejstvo sva 3 video kanala

### 5.3.4. Kreativni postupak 3: Rad na video montaži

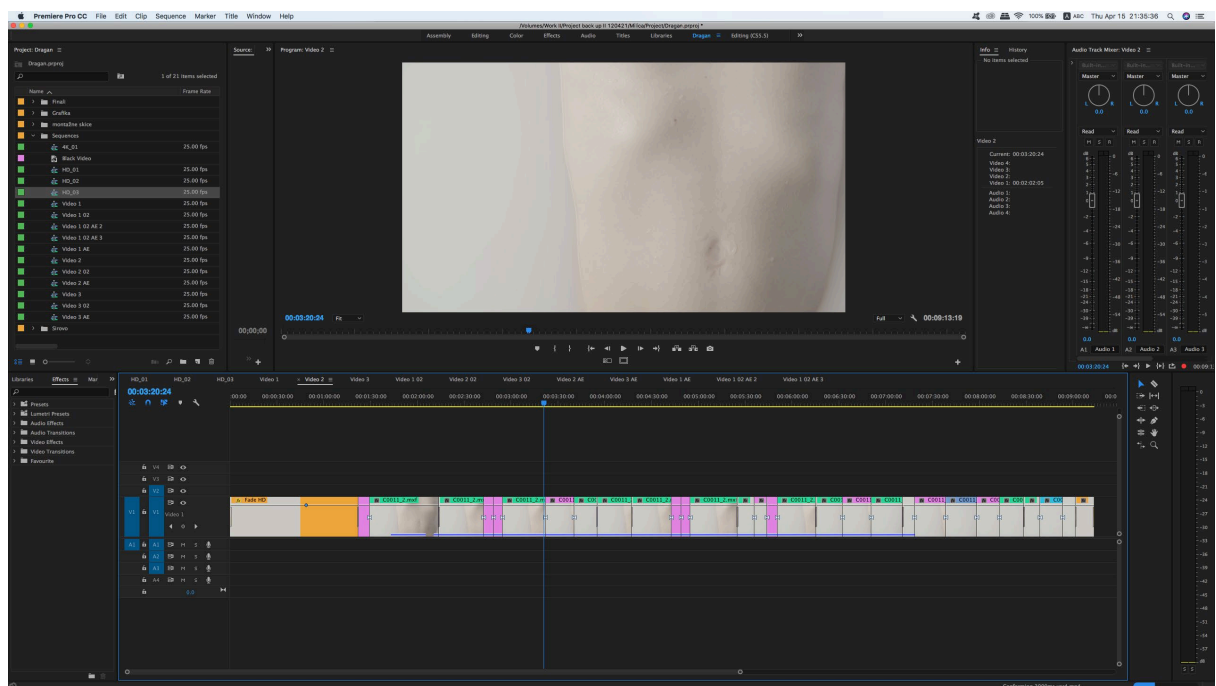
Usled nepovoljnih uslova za snimanje performansa zadržavanja daha, a koji su podrazumevali ledenu vodu u nezagrejanoj prostoriji, snimljena je ograničena količina materijala, koju je sada trebalo prilagoditi potrebama dramaturgije dela koje se postavlja kao višemedijska prostorna intervencija. U tom smislu, inicijalno trajanje snimljenog video materijala koji prikazuje leđa od 03:40 minuta moralo je biti produženo kroz proces video montaže do optimalno procenjenog vremena trajanja jednog *loop*-a od 9-10 minuta. Do ovog vremena trajanja došlo se kroz eksperimente sa uklapanjem video kanala u montaži i njihove zajedničke dramaturgije, koja je morala da ostavi dovoljno vremena za razvoj iskustva dosade, ali i neprekidnog, postepenog građenja napetosti. Priroda dron forme takođe je uslovlila ovakvu procenu optimalnog trajanja jednog ciklusa ponavljanja – da bi se promena u zvučnoj slici odigrala dovoljno sporo, a opet postepeno gradila napetost, bilo je neophodno određeno trajanje. S druge strane, važno je bilo i da posetioci-učesnici shvate ponavljajuću prirodu rada, i ostanu u prostoru instalacije, te se desetak minuta trajanja nametnulo kao optimalna dužina jednog *loop*-a.

Za montažu video materijala korišćen je softver *Adobe Premiere Pro CC*, u kojem je prvo materijal za sva tri video kanala instalacije poredan u željenu dramaturšku celinu desetominutnog trajanja. (Slika 68) Kako bi se izbegla neželjena dinamika u vizuelnoj slici, i očuvalo iskustvo dosade, bilo je važno da prelazi između segmenata unutar video materijala budu neprimetni i ne narušavaju uspostavljenu dramaturgiju. (Slika 69) U te svrhe primenjen je *Morph Cut* efekat za tranzicije u softveru *Adobe After Effects CC* (Slika 70), uz *Cross Dissolve* prelaz, kako bi promena između dva video klipa bila još neprimetnija. (Slika 71) Autor video montaže je Dragan Milutinović, snimatelj i montažer.

Iako postoji jasna namera u video montaži, možemo reći da je, kroz iskustvo dosade, do kojeg dolazi usled minimalnih promena između pojedinačnih kontrakcija, dramaturgija u vizuelnoj slici u velikoj meri oslonjena na pojedinačne posetioce-učesnike. Naš perceptivno-kognitivni sistem u stalnoj je potrazi za kontrastom i dinamikom: u nedostatku promene u vizuelnoj slici, možemo početi da je haluciniramo. Isto tako, usled fenomena slepila za promene, promenu možemo primetiti naglo, iako se ona odigrala vrlo postepeno.

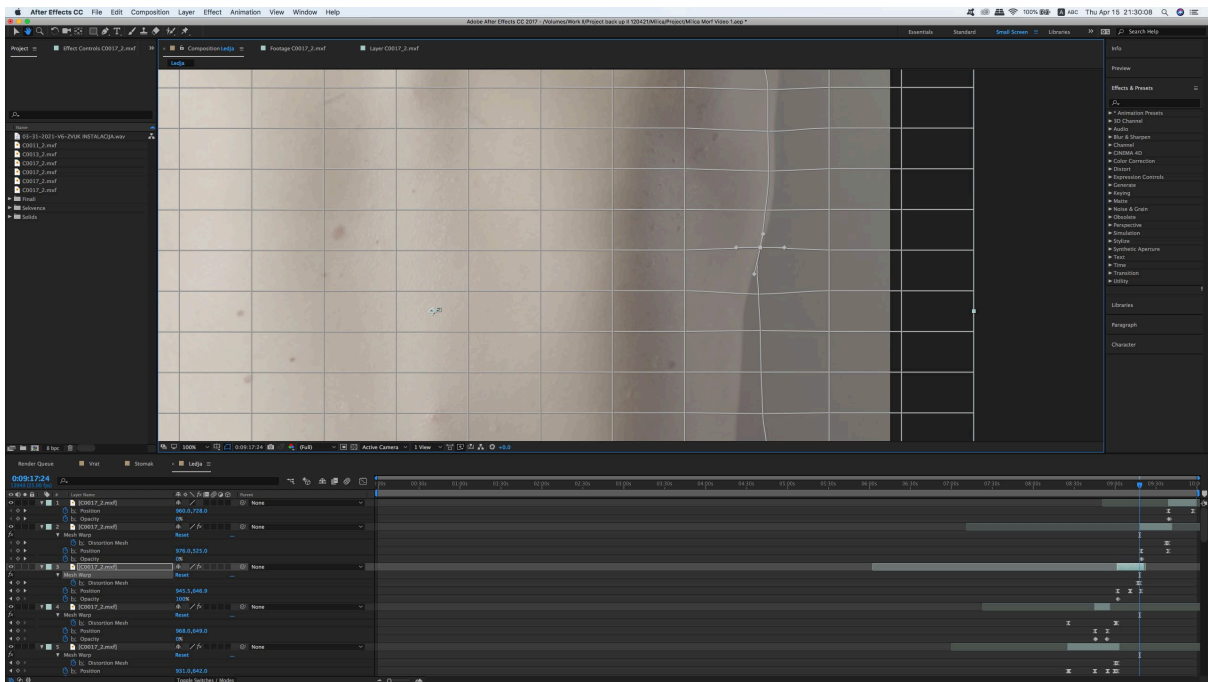


Slika 68: Eksperimentisanje sa željenom dramaturgijom vizuelne slike kroz manipulaciju video materijala na 3 kanala u softveru *Adobe Premiere Pro CC*

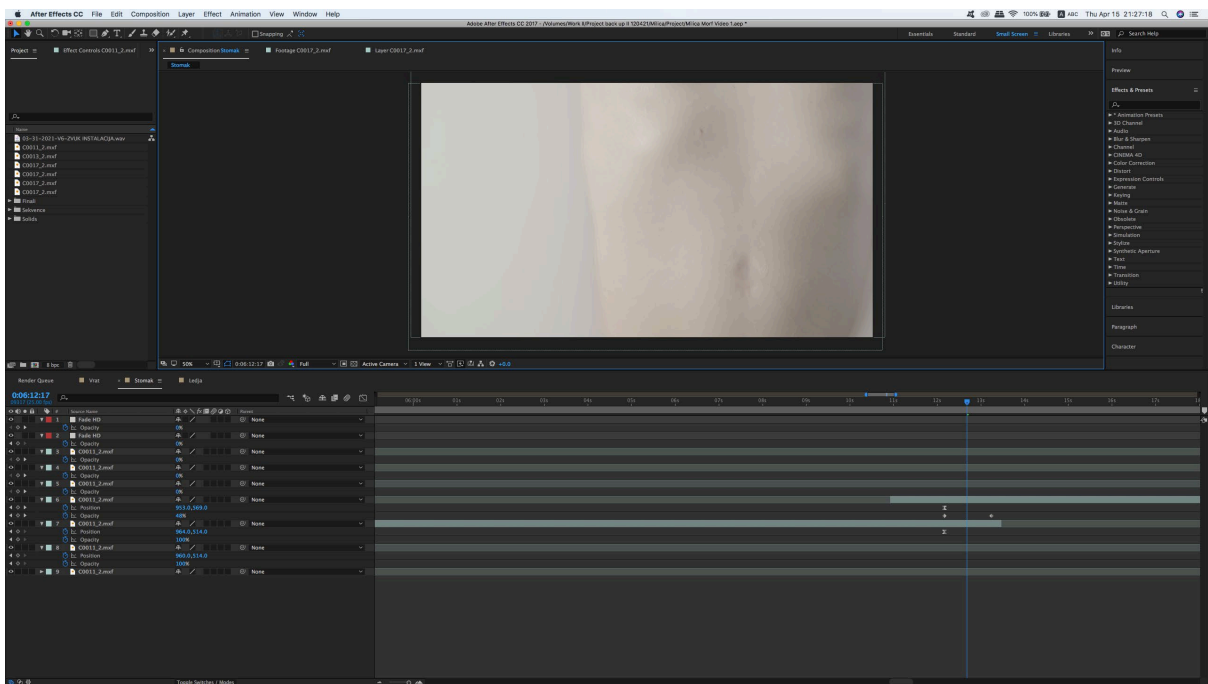


Slika 69: Montažni segmenti unutar videa koji prikazuje stomak u softveru *Adobe Premiere Pro CC*





Slika 70: Primena *Morph Cut* efekta i manipulisanje nodovima u softveru *Adobe After Effects CC*



Slika 71: Primena *Cross Dissolve* video tranzicije, radi još neprimetnijeg povezivanja montažnih segmenata u softveru *Adobe After Effects CC*

### 5.3.5. Kreativni postupak 4: Rad na dron kompoziciji

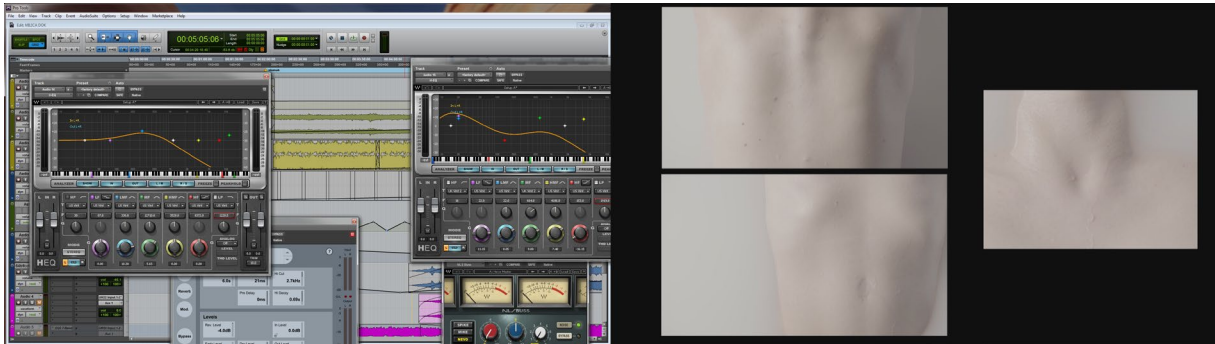
Važan aspekt rada *3000ms* predstavlja iskustvo dosade, u vizuelnoj, ali i zvučnoj slici, u kojoj se ono postiže korišćenjem dron forme, koja podrazumeva spore promene atributa zvuka poput intenziteta ili frekvencije. Sve vreme *loop* forme trajanja 10:00 minuta gradi se napetost u zvučnoj slici, kroz povećanje intenziteta i frekvencije zvuka. Na taj način, posetioci-učesnici u početku više osećaju zvučne talase kao vibracije u sopstvenim telima, jer dron kompozicija počinje u registru niskih, *sub-bass* frekvencija<sup>342</sup>, što za cilj ima da stvori određenu vrstu napetosti, koja je u početku difuzna i nedovoljno konkretna. Razvoj dron kompozicije podrazumeva dodavanje viših frekvencija, uz istovremeno povećanje intenziteta zvuka, čime difuzna napetost s početka postaje vrlo eksplicitan pritisak. Dron kompozicija, čija je autorka Teodora Đurković, dizajnerka zvuka, stvorena je na osnovu koncepta rada, odnosno tražene dramaturgije i odnosa zvučne i vizuelne slike.

Do vrhunca u dron kompoziciji, čiji je zadatak bio da do *granice neizdrža* intenzivira osećaj napetosti izazvan učestalim kontrakcijama u sve tri video sekvence, stiže se postepeno. Bilo je važno da se zvuk, na neki način, *prikrađe* posetiocu – da ga prvo osećuje u telu, kao nedefinisano brujanje, huk grada koji nikada ne utihne, vreme koje nikada ne staje. Upravo ove asocijacije poslužile su kao polazište za izbor inicijalnih zvučnih elemenata, od kojih su stvarani elementi za finalni miks zvuka. Snimanje zvučnih efekata i atmosfera, poput zvuka motora automobila, huka grada u daljini, tramvajskog zvona, škripe kočnica, predstavljalo je prvi stvaralački korak u formiranju dron kompozicije. Koristeći mono i stereo tehniku snimanja ovi zvukovi snimljeni su *SONY PCM-D100* ručnim snimačem, kao i sistemom *Sound Devices 552* s povezanim *Rode NT5* mikrofonom. Svi snimljeni elementi podvrgnuti su daljoj stilizaciji i obradi, a svaki snimak poslužio je kao *sempel* za oblikovanje putem niza procesora, čiji je krajnji proizvod tretiran kao *muzički instrument*. Za kreiranje dron strukture korišćena je softverska sprega *Cubase-a* i *Kontakt VST* instrumenta s hardverskom kontrolom *Nektar Impact LX49+*. Za miksovanje i montažu svih zvučnih elemenata i njihovo fino usklađivanje prema video sadržaju primenjen je *Protools* softver.<sup>343</sup> (Slika 72)

---

<sup>342</sup> Iako u *sub-bass* frekvencije spadaju one u rasponu 20-60Hz, audio oprema u vidu *RCF Evox 8* zvučnog sistema može da reprodukuje deo frekvencija iz *sub-bass* raspona iznad 40Hz.

<sup>343</sup> Teodora Đurković (teodora.teo217@gmail.com), 19. 4. 2021. *Eksplikacija dizajnera zvuka*, imejl za Stojšić, M. (milicastojsicmail@gmail.com)

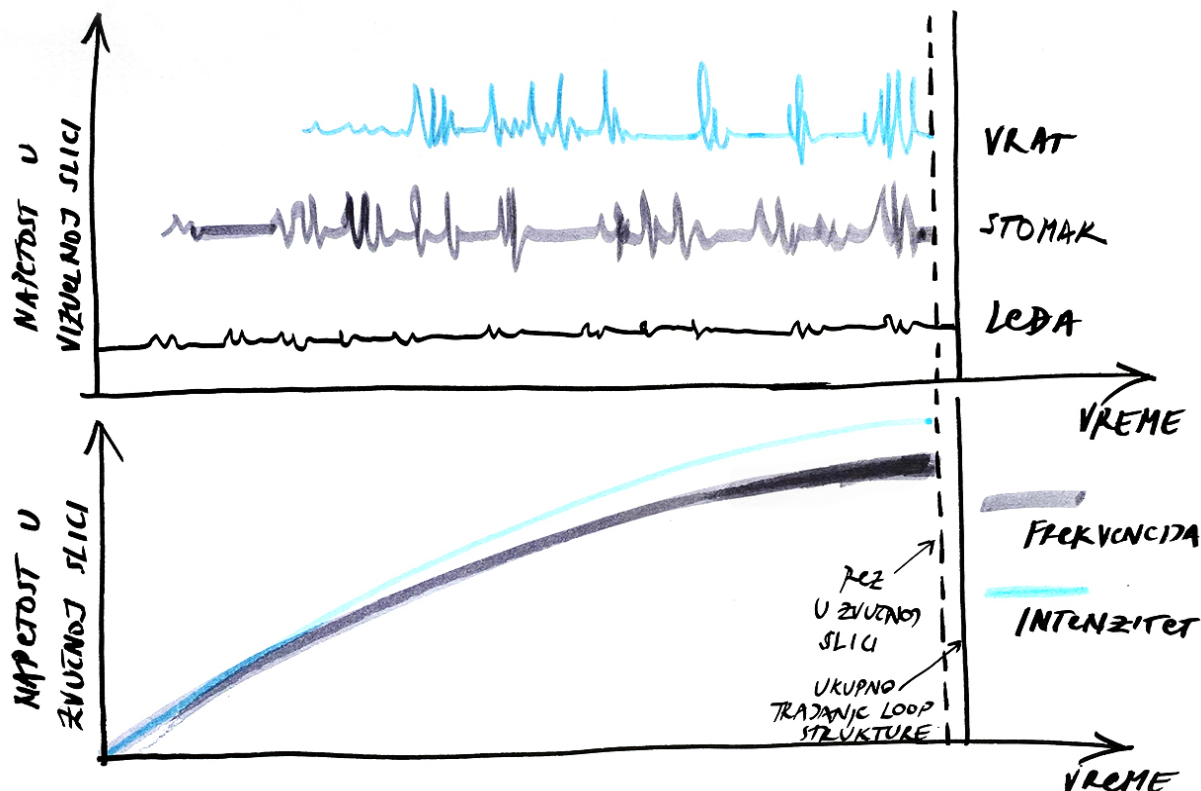


Slika 72: Interfejs *Protools* softvera korišćenog za miksovanje i montažu svih zvučnih elemenata

Glavna smernica u procesu miksovanja zvuka je bio što sporiji razvoj dinamičkog i frekventnog spektra zvučnog sadržaja, kako bi promene izmakle pragu percepcije. Iz dramaturškog ugla gledano, cilj je bio da u okviru jedne petlje iz prividne tišine ambijentnog zvuka postepeno gradimo sadržaj zvuka, krećući od najnižeg registra i najnižih nivoa, kako bi idući ka kraju petlje, do kulminacije iskustvo slušanja postalo neprijatno.<sup>344</sup> Simultano građenje napetosti u vizuelnoj i zvučnoj slici kulminira pred kraj, na oko 09:38 minuta – rez u zvučnoj slici na *tišinu* prati smirivanje i ponovni udisaj nakon napornih kontrakcija u video snimcima koji prikazuju stomak i vrat, dok video snimak koji prikazuje leđa ostaje sve vreme prisutan.

Izazov je predstavljalo odrediti trenutak u kojem dolazi do naglog razvoja dinamičkog i frekventnog spektra zvučnog sadržaja, jer je ovo trenutak kada zvuk jasno markira svoju teritoriju u prostoru, ali i doživljaju recipijenta rada. Prerano otkrivanje zvuka kao prisustva u prostoru nosilo je rizik od nedovoljno artikulisane kulminacije u dramaturgiji rada, te se kroz niz proba audio materijala u prostoru Velike sale KS Svilara (Slika 78), došlo do zaključka da se intenzitet i spektar frekvencija zvuka ne smeju povećavati linearno, već eksponencijalno. (Slika 73) Kroz praktične eksperimente u prostoru izvođenja utvrđeno je da je optimalno trajanje dela dron kompozicije koji treba da izazove visok stepen napetosti i prethodi klimaksu rada oko dvadesetak sekundi. Pokazalo se da duže trajanje ovog dela kompozicije, u kojem dolazi do drastičnog povećanja intenziteta i opsega frekvencija zvuka, dovodi do adaptacije percepcije, usled koje se ne postiže željeni doživljaj vrhunca neprijatnosti, koji prethodi rezu na *tišinu*.

<sup>344</sup> Ibid.



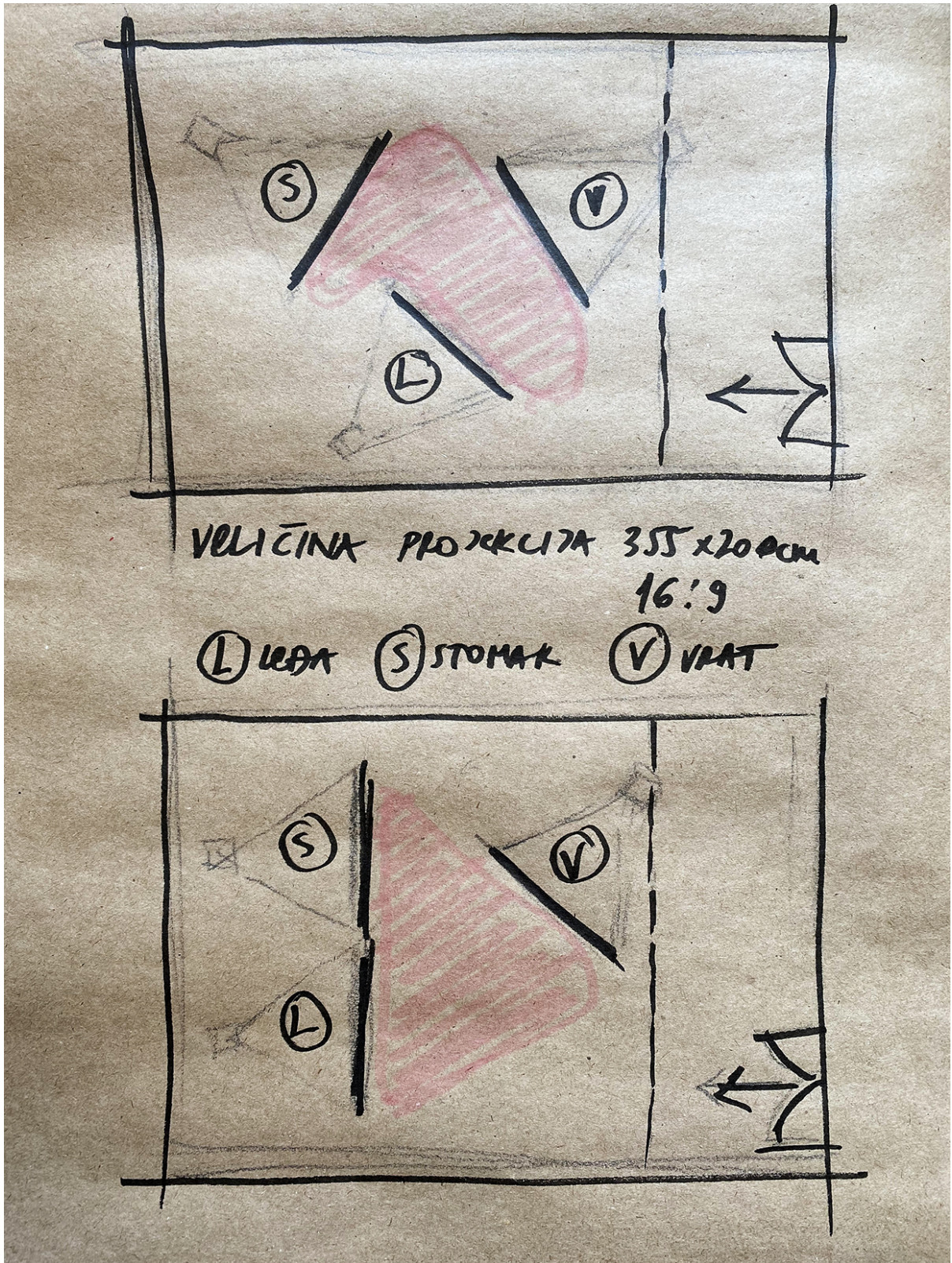
Slika 73: Medijski dijagram dramaturgije u vizuelnoj i zvučnoj slici

Izbor dron forme bio je važan i zbog željenog *iskustva dosade* – kroz veoma spore promene u zvučnoj slici, koje izmiču rezoluciji ljudske percepcije, dolazimo u situaciju u kojoj naša percepcija traži, i *stvara* promenu, odnosno vreme. Istovremeno, u prvi plan dolazi sklonost naše percepcije da grupiše stimulse koji dolaze od različitih čula u temporalnu strukturu. Naime, iako je promena u zvučnoj slici linearna, promene u njoj ćemo doživeti skokovito. Sličan fenomen iskorišćen je u video radu *IM-PERFEKAT /nemoguće sadašnje vreme*, koji je deo umetničkog istraživanja. Usled fenomena slepila za promene, nismo u stanju da primetimo izrazito spore promene u dron formi, te promenu primećujemo naglo i diskontinualno – iako se promena u atributima zvučne slike odvija po linearnoj progresiji, primetićemo je naglo, i verovatno vezati za tačke velikog intenziteta u dramaturgiji vizuelne slike, definisane kontrakcijama dijafragme u video snimku. (Slika 73)

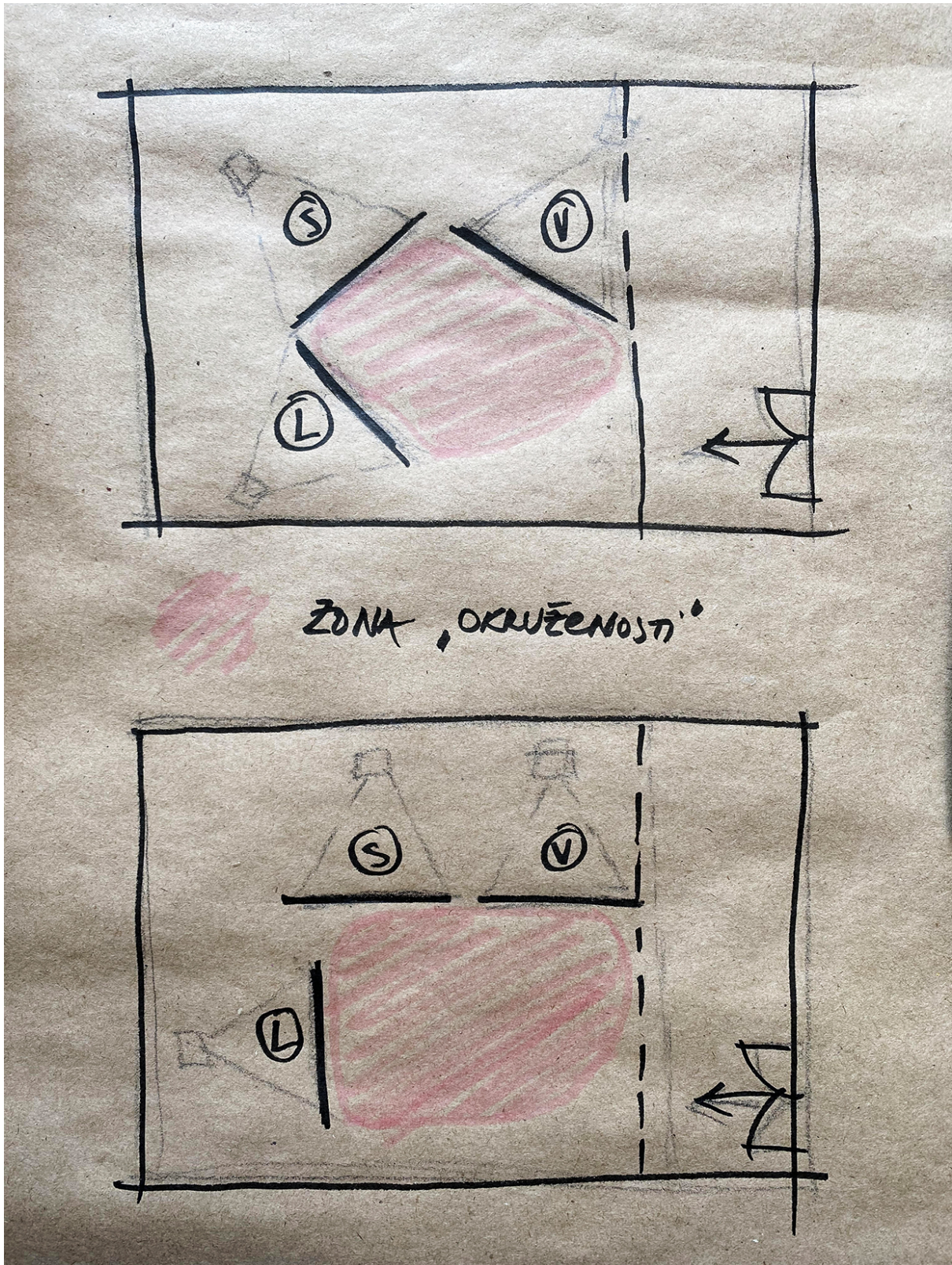
### 5.3.6. Kreativni postupak 5: Odnos prema prostoru

Važni kriterijumi pri izboru prostora za realizaciju rada *3000ms* bili su oblik, veličina, vizuelni karakter, akustičke odlike, mogućnost zamračivanja i karakter ustanove kojoj prostor pripada. Izabran je prostor Velike sale Kulturne stanice Svilara u Novom Sadu, koja, uz svoj savremeno oblikovan enterijer, formira dovoljno neutralan prostorni okvir za višemedijsku prostornu intervenciju *3000ms*. Bilo je važno izbeći jednoznačne asocijacije na pozorište ili galeriju, a opet pronaći prostor koji svojim oblikom, karakteristikama i raspoloživim resursima može da zadovolji tehničke zahteve postavke.

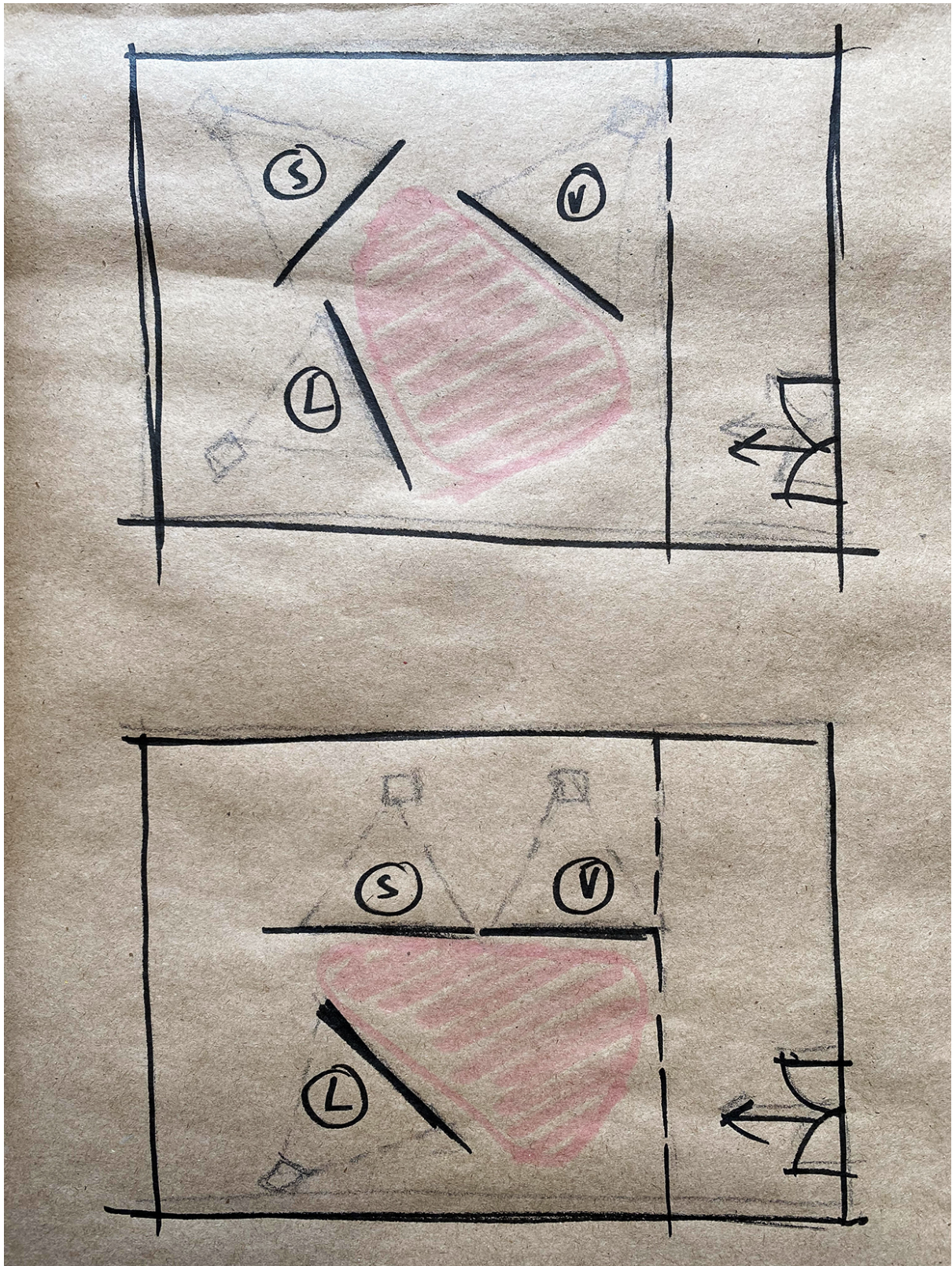
Prostorna postavka podrazumevala je tri projekciona platna na kojima se, kao pozadinska video projekcija, prikazuje *loop* forma sastavljena od tri video kanala. Minimalizam u vizuelnoj slici zahtevao je velike dimenzije video projekcija, unutar kojih bi dinamika u vizuelnoj slici bila više oslonjena na postepeno uočavanje mnoštva detalja, a manje na pokret tela u kadru, osim tokom kontrakcija dijafragme. Uz već opisano iskustvo dosade, bilo je značajno da i video projekcije budu dovoljno velikih dimenzija, kako bi se proizveo *efekat okruženosti* – dispozicija projekcionih platana u prostoru trebala je da bude takva da ne dopušta distanciranje. Iz tih razloga, tri projekciona platna raspoređena su unutar datog arhitektonskog prostora pravougaonog oblika, tako da formiraju *prostor okruženosti*. U procesu rada, ispitano je više varijanti *prostora okruženosti*, različitog stepena otvorenosti. (Slike 74-76) U svakoj verziji, posetilac-učesnik se, nakon ulaska u prostor, prvo suočava sa video snimkom leđa, u kojem postoji najmanje dinamike, i koji se prikazuje sve vreme trajanja *loop* forme. S njom celinu čini video koji prikazuje stomak, a čiji je deo takođe vidljiv pri ulasku u prostor. Poslednji u nizu sagledavanja je video snimak koji prikazuje vrat i deo ramena, a koji u sebi ima najviše dinamike. Iako je instalacija osmišljena, a video materijal montiran, tako da sva tri video kanala deluju simultano sa dron kompozicijom, prisutno je postepeno građenje napetosti i kroz njihov prostorni raspored.



Slika 74: Ispitivanje pozicije projekcionih platana/formiranja *prostora okruženosti* unutar arhitektonskog prostora



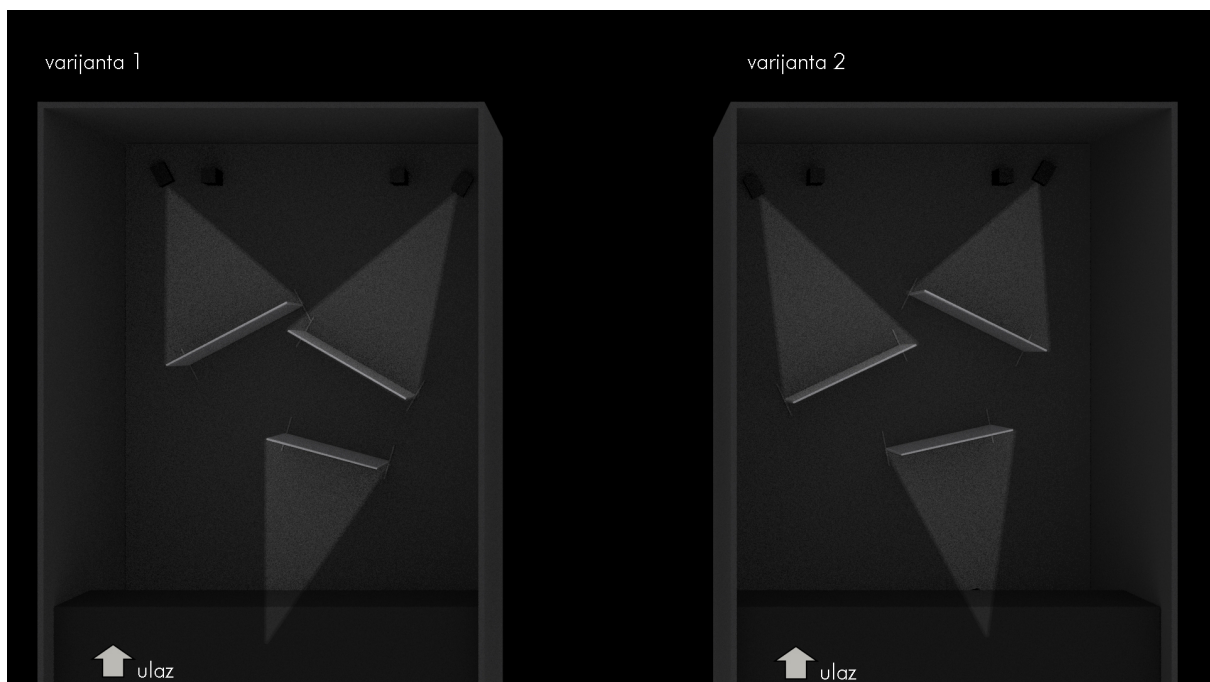
Slika 75: Ispitivanje pozicije projekcionih platana/formiranja *prostora okruženosti* unutar arhitektonskog prostora



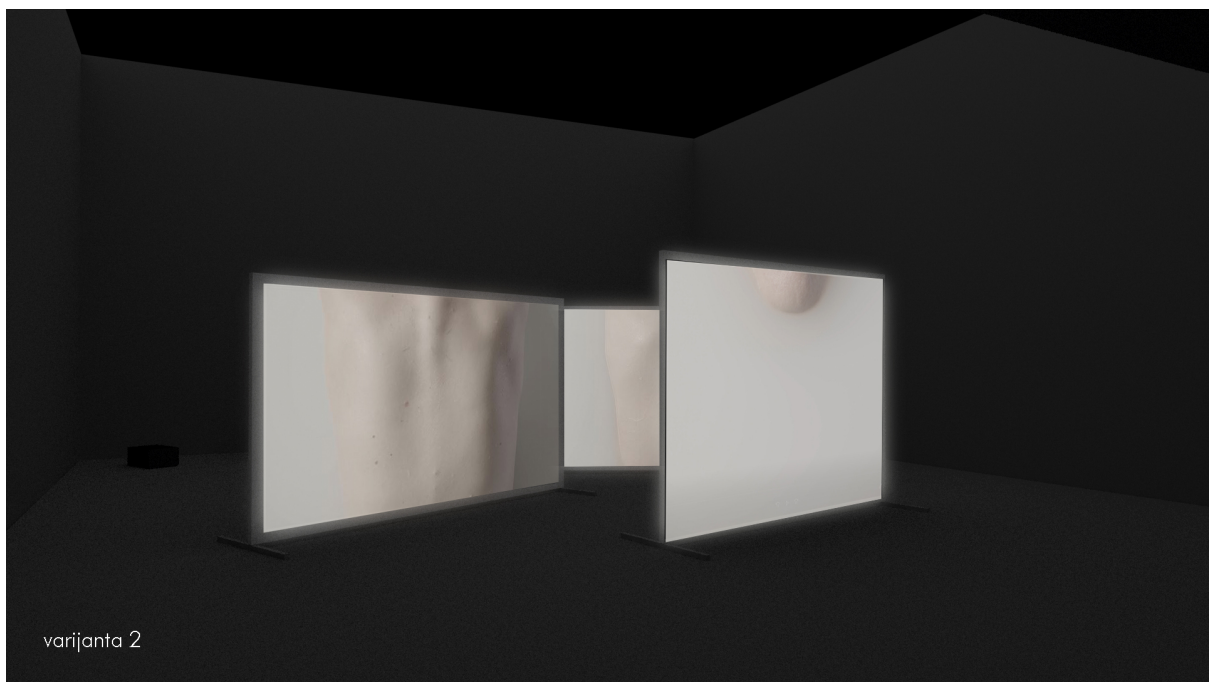
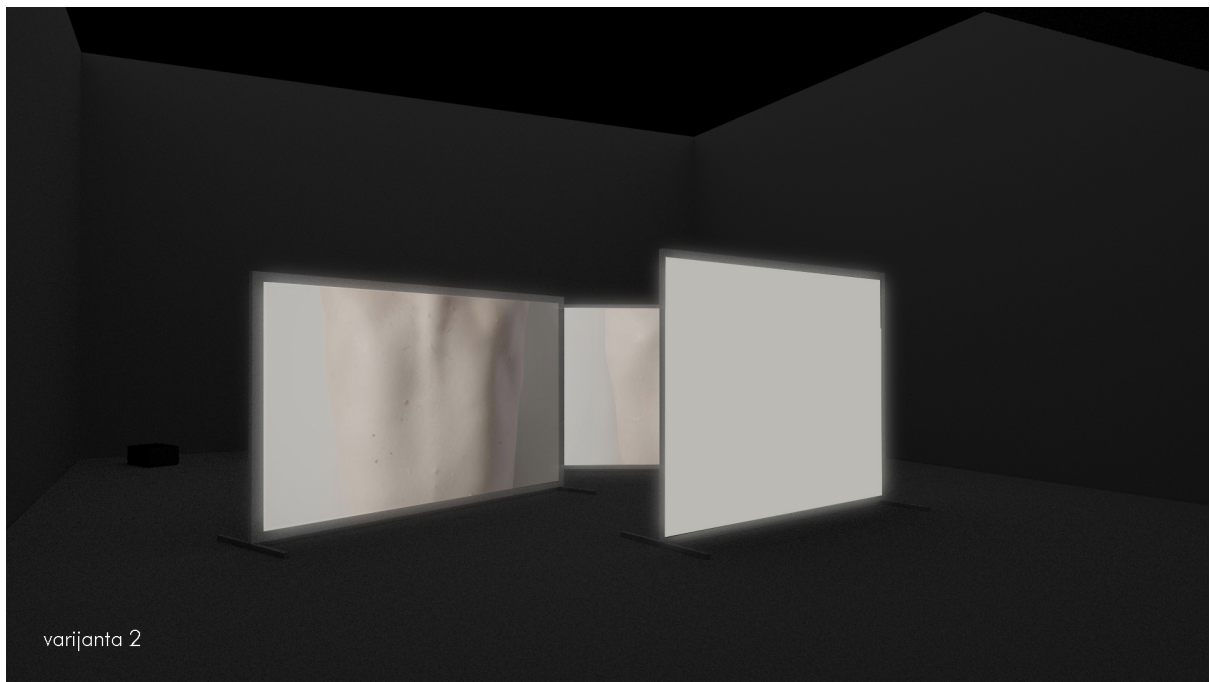
Slika 76: Ispitivanje pozicije projekcionih platana/formiranja *prostora okruženosti* unutar arhitektonskog prostora



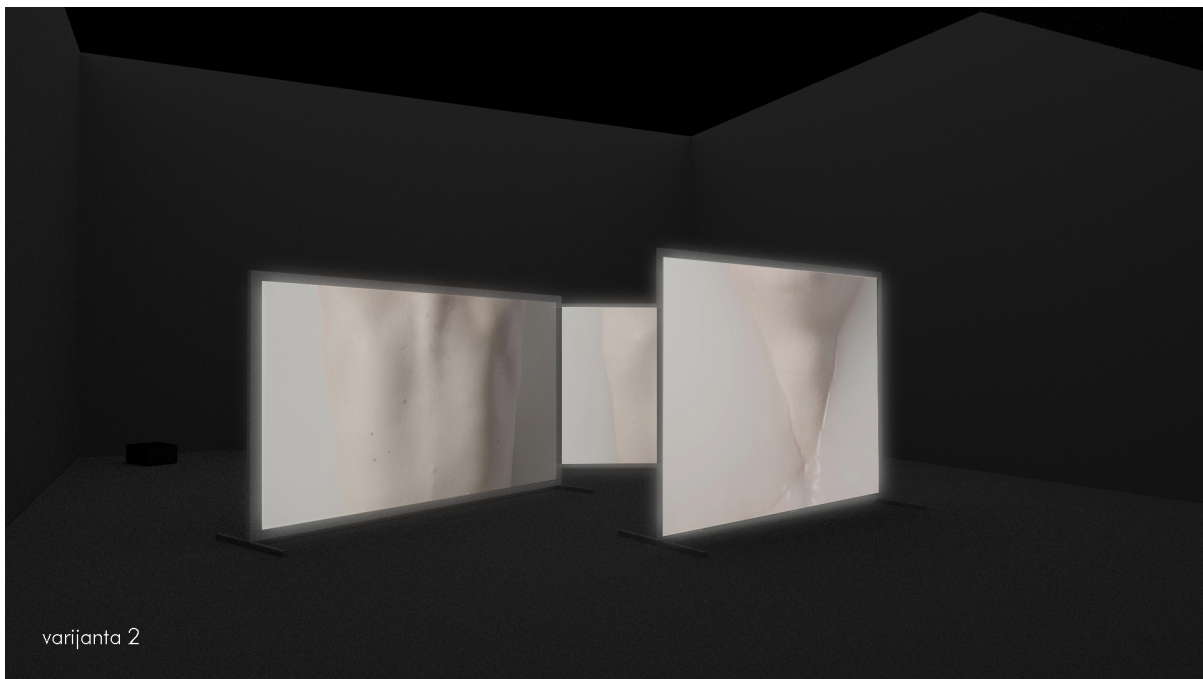
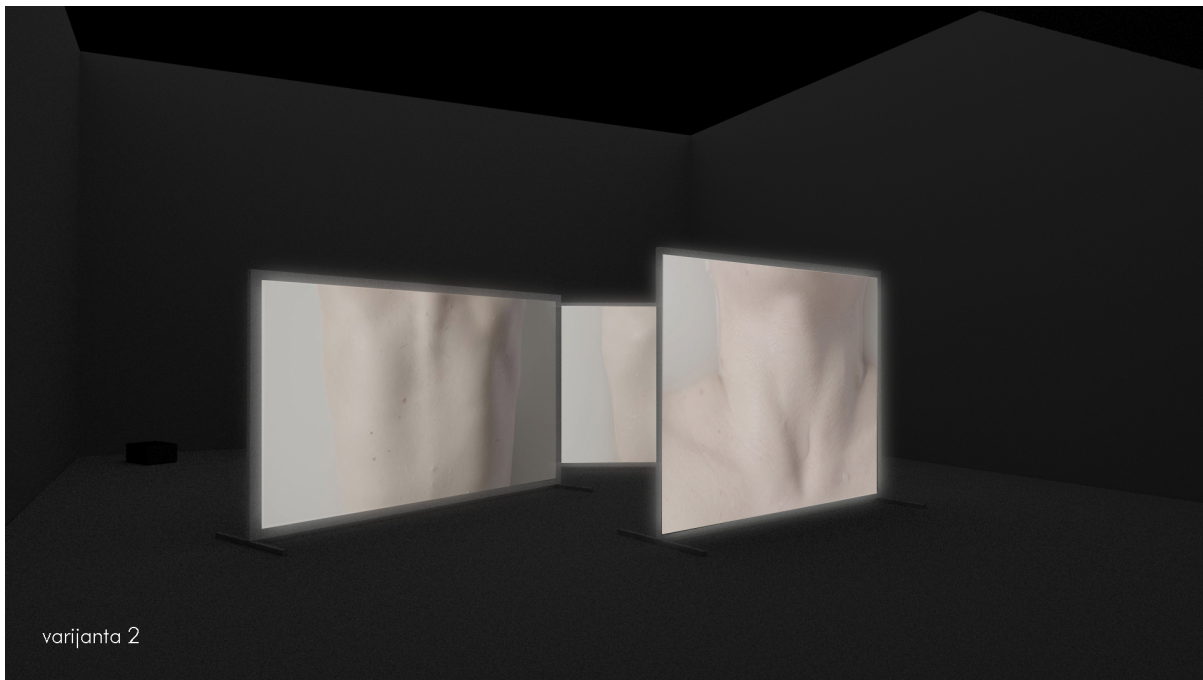
Prostor je zamračen u potpunosti, a jedini izvor svetlosti predstavljaju same projekcije. U formiranju *prostora okruženosti*, značajno je bilo rasporediti projekciona platna tako da ona definišu, ali ne pregrađuju prostor. To znači da platna ni u jednoj varijanti nisu postavljena neposredno jedno pored drugog, već tako da razmak između bude približno 50-100cm, sugerišući tako da posetioci-učesnici ne treba da ulaze u prostor iza njih, dok ga istovremeno ne sakrivaju. (Slike 77-81) Konačno je usvojena dispozicija projekcionih platana prikazana u varijanti 2. (Slike 78-81, 83, 84) Osim audio i video tehnike, predviđene su i crne gaf trake na podu, koje dodatno komuniciraju predviđen pravac kretanja publike. Odluka da posetioci-učesnici pri ulasku sagledavaju jedno od projekcionih platana sa zadnje strane doneta je u odnosu na činjenicu da je u pitanju tehnologija pozadinske projekcije, kod koje je slika vidljiva s obe strane projekcione površine, pa ona ostaje aktivna unutar vizuelne slike. Važno je napomenuti da je sva oprema, uključujući projekciona platna, video projektore, zvučničke kutije i kablove, tretirana kao scenografski elemenat. U tom smislu, ništa od ovih elemenata nije sakrivano, niti stavljano u drugi plan, jer svi ravnopravno učestvuju u građenju scenskog prostora.



Slika 77 – Konačne dve varijante formiranja *prostora okruženosti* unutar arhitektonskog prostora Velike sale KS Svilara

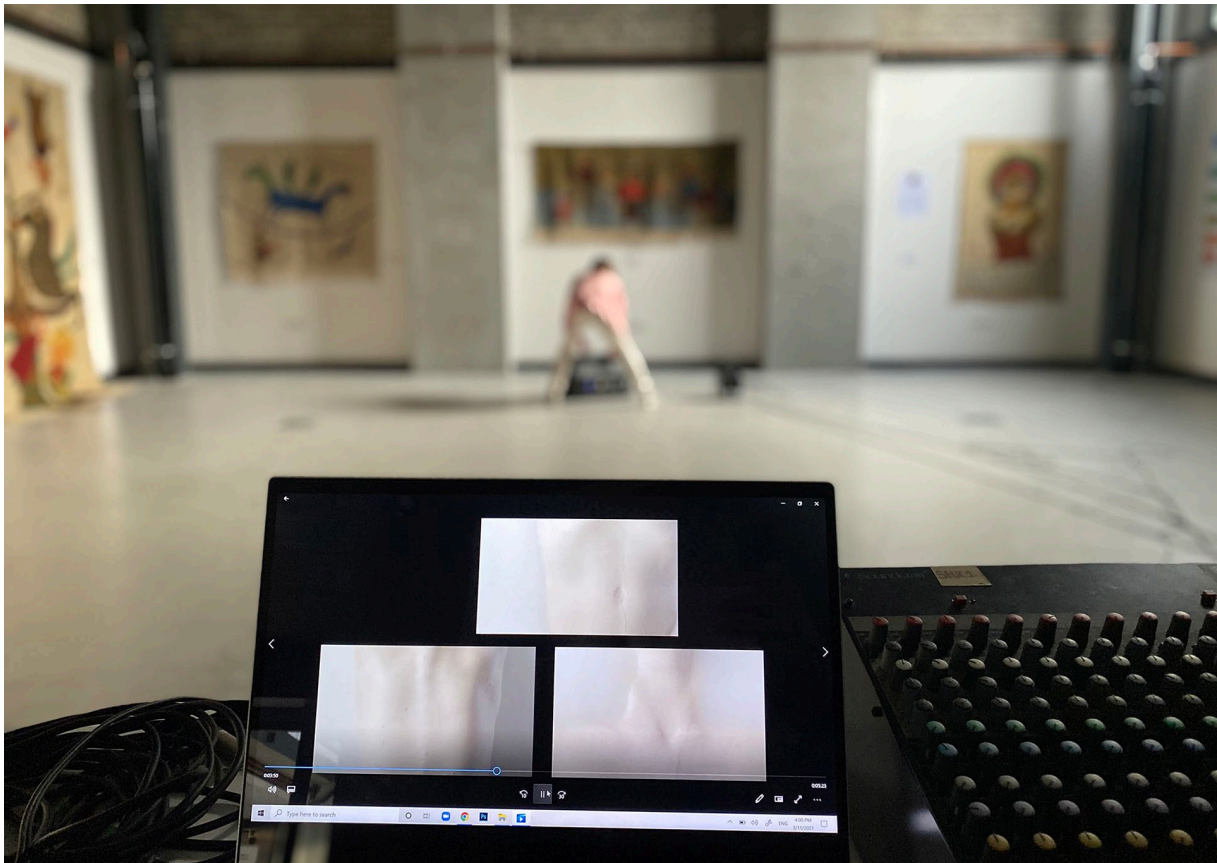


Slike 78 i 79: 3D prikaz dispozicije opreme i formiranog *prostora okruženosti*



Slike 80 i 81: 3D prikaz dispozicije opreme i formiranog *prostora okruženosti*

Za prikazivanje snimka leđa izabran je WUXGA DLP digitalni video projektor *Christie DWU675-E* (6,700 ANSI lumena, kontrast 4,800:1, rezolucija slike 1920x1200 WUXGA, zum sočivo 1.5-2.0:1) i projekciono platno *AV Strumpfl Vario 64*, dimenzija 365x210cm, koje daje projekciju veličine 345x200cm u aspektu 16:9. Snimak stomaka prikazan je na identičnom platnu, koje daje projekciju istih dimenzija, uz korišćenje HD DLP digitalnog projektor *Christie DHD600-G* (6,200 ANSI lumena, kontrast 4,800:1, rezolucija slike 1920x1080 HD, zum sočivo 1.2-1.5:1). Snimak vrata prikazan je na projekcionom platnu *Projecta Fastfold Deluxe*, dimenzija 305x228cm, što podrazumeva video projekciju veličine 295x218cm u aspektu 4:3. Za prikazivanje ovog snimka korišćen je WUXGA 3LCD *Christie LWU421* video projektor (4,200 ANSI lumena, kontrast 3,000:1, rezolucija slike 1920x1200 WUXGA, zum sočivo 1.2-1.8:1).



Slika 82: Probe audio materijala u Velikoj sali KS Svilara

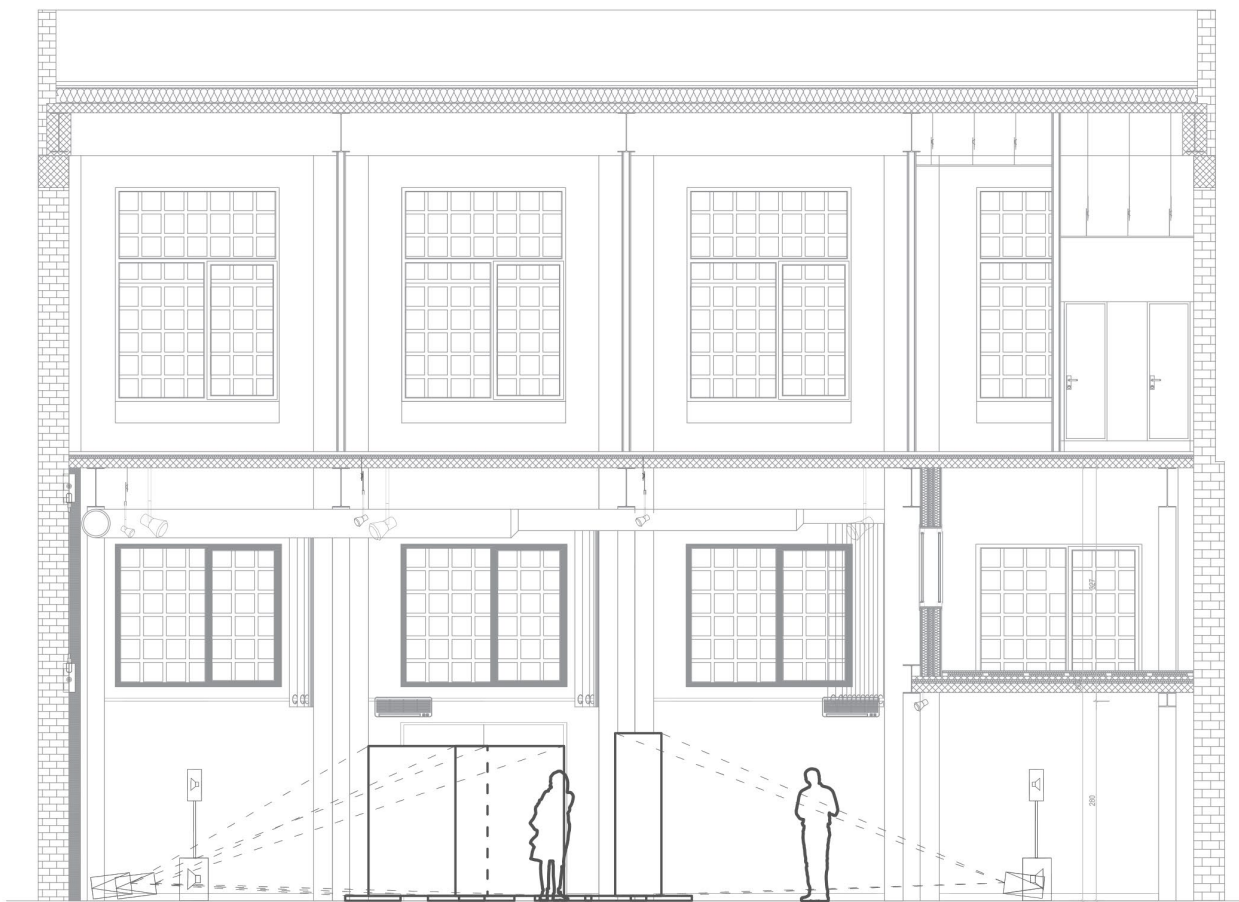
Kada je reč o ozvučavanju prostorije, njene akustičke odlike i priroda dron kompozicije koja počinje u rasponu *sub-bass* frekvencija, podrazumevali su korišćenje opreme koja može da reprodukuje ovaj opseg frekvencija. Prostor u kome je rad izveden svojim akustičkim svojstvima potpomaže da zvučni objekti osvoje homogenost, koja onemogućava da tačno lociramo svaki ponaosob.<sup>345</sup> Za difuziju zvučnih objekata u prostoru korišćen je sistem koji čine mikser *Soundcraft SMX1* i dva zvučnika *RCF Evox 8*, koji mogu da reprodukuju deo frekvencija iz *sub-bass* raspona putem 12" *woofer*-a, kao i *full range 2"* drajvera namenjenih reprodukciji visokih frekvencija. U konceptualnom smislu, bilo je važno da izgrađen zvučni prostor ni na koji način ne implicira da zvuk dolazi iz pravca nekog od projekcionih platana, ili privileguje neki od pravaca posmatranja, već da ostvari doživljaj da cela prostorija *proizvodi* zvuk, kao simbol toka vremena koji obuzima sa svih strana. Kroz probe audio materijala u Velikoj sali KS Svilara (Slika 82) došlo se do zaključka da prvobitno predviđena pozicija zvučnih kutija (Slika 77) i njihova usmerenost ka *prostoru okruživanja* ne odgovara ovom zahtevu, te su one postavljene tako da prate podužnu osu prostorije, i usmerene ka površinama zidova (Slike 83 i 84). Na taj način, posetioci u *prostoru okruživanja* čuju zvuk reflektovan o površine zidova, što dovodi do njegovog rasipanja, i kreira specifičnu reverberaciju prostorije, koja daje utisak zvuka koji *dolazi sa svih strana*.

S obzirom na to da je preciznost reprodukcije kod *loop* forme rada bila ključna, doneta je odluka da se video i audio materijal simultano kontroliše putem softvera *Resolume Arena Media Server*, instaliranom na laptop računaru.

---

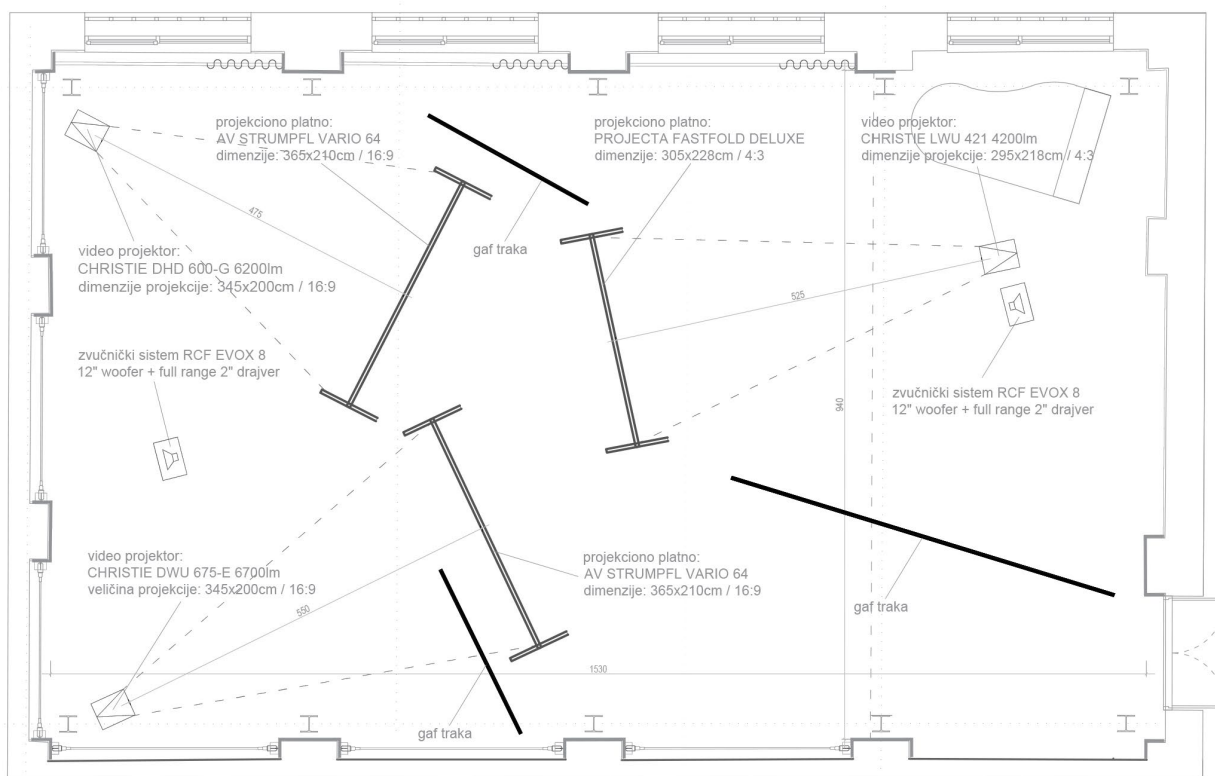
<sup>345</sup> Teodora Đurković (teodora.teo217@gmail.com), 19. 4. 2021. *Eksplikacija dizajnera zvuka*, imejl za Stojšić, M. (milicastojsicmail@gmail.com)

BOČNI IZGLED SA DISPOZICIJOM OPREME U PROSTORU VELIKE SALE KS SVILARA



OSNOVA SA DISPOZICIJOM OPREME U PROSTORU VELIKE SALE KS SVILARA

0 0.5 1 1.5 2 2.5 3 metra



Slike 83 i 84 – Arhitektonska osnova i izgled prostora sa dispozicijom opreme

## VI REALIZACIJA RADA 3000ms

### 6.1. Realizacija rada 3000ms

Rad 3000ms realizovan je 10. aprila 2021. godine u Velikoj Sali KS Svilara kao višemedijska prostorna intervencija, koja koristi *loop* formu sastavljenu od tri kanala video sadržaja u vizuelnoj slici, i dron kompozicije koja čini zvučnu sliku, ukupnog trajanja 10:00 minuta. Odluka o trajanju rada donesena je na osnovu trajanja neophodnog za dramaturški razvoj napetosti, ali i potrebe da se broj posetilaca koji istovremeno borave u prostoru izvođenja rada prilagodi važećim propisima o ograničenju okupljanja zbog pandemije izazvane koronavirusom.<sup>346</sup> Naime, bilo je potrebno da se očuva integritet *loop* forme rada, ali i da ona otpočinje svakog punog sata, jer je publika raspoređivana u slotove trajanja sat vremena, u rasponu od 14 do 20 časova. Svaki od posetilaca-učesnika imao je mogućnost da se, unutar zadanog termina izvođenja tokom dana, zadrži koliko želi – iako rad ima jasnu *loop* formu unutar koje se napetost gradi postepeno, svako određuje zadržavanje u prostoru instalacije po želji, kreirajući tako sopstvenu dramaturgiju rada. Kako bi se ispoštovao propisan broj posetilaca, angažovano je 4 studenta-volontera<sup>347</sup>, koji su imali instrukcije da ograničavaju ulazak tek ukoliko se u prostoru već nalazilo 4 osobe. Procenjeno je da je rad tokom šest termina od sat vremena videlo ukupno 85 posetilaca-učesnika.

Važan aspekt rada predstavljala je i priprema publike za doživljaj rada, kroz najavu i tekstualnu eksplikaciju rada, objavljenu na sajtu Scen-a i Fejsbuk i Instagram kanalima Scen-a i KS Svilara:

*Rad istražuje doživljaj vremena u savremenom svetu, u kojem bivanje u sadašnjosti predstavlja nepotrebnii višak – u pokušaju da maksimalno iskoristimo svaki trenutak dana, neprekidno žrtvuemo sadašnjost u želji da uspostavimo kontrolu nad neizvesnom budućnošću. Vreme sata neprekidno briše i pokorava našu doživljenu sadašnjost, stvarajući neprekidni pritisak da se u 24 sata ili 7 dana nagura što više – doživljaja, obavljenih obaveza, rešenih problema, viđanja sa prijateljima i ljubavnicima, ili pogledanih serija. Imperativ savremenog društva je nikada ne stati, ne napraviti pauzu, ne podići glavu, ili eventualno preispitati sistem u kojem živimo. Osnovna ideja rada „3000ms“ je preispitivanje temporalnosti kao fundamentalno subjektivnog fenomena, nastalog usled naše sklonosti da doživljaj*

---

<sup>346</sup> Zbog važećih propisa o ograničenju okupljanja zbog pandemije izazvane koronavirusom, broj posetilaca koji su istovremeno mogli boraviti u prostoru Velike sale KS Svilara bio je maksimalno 4. S obzirom na to da je trajanje rada 10:00 minuta, procenjeno je da je maksimalan broj posetilaca po satu mogao biti 15. U sklopu najave izvođenja rada data je imejl adresa na koju su zainteresovani posetioci trebali da se jave, kako bi bili raspoređeni u željene termine tokom subote 10. aprila (14-15h, 15-16h, 16-17h, 17-18h, 18-19h, 19-20h), tako da ih bude maksimalno 15 tokom jednog sata.

<sup>347</sup> Marija Varga, Stefan Milošević, Nikola Stojadinović i Darko Sekulić

*sveta uređujemo kao sled događaja u vremenu. Na taj način, u pitanje možemo dovesti i eksterno nametnut pritisak 24/7 vremena sata, koje za većinu nas ustrojava i subjektivni doživljaj vremena. Možemo li vraćanjem vremena u telo ponovo osvojiti bivanje u sadašnjosti? Zašto smo toliki robovi vremena ako ono ne postoji nigde, osim u nama?*

Ove objave, dostupne publici sedam dana pre zakazanog izvođenja rada 10. aprila, pratila je fotografija Miroslava Živanova, nastala u procesu snimanja performansa zadržavanja daha (Slika 85).



Slika 85: Fotografija koja je pratila najavu izvođenja rada, autor Miroslav Živanov

U kontekstu ovakvih objava, donešena je odluka da se isti tekst eksplikacije ne ponavlja na flajeru dostupnom posetiocima na dan izvođenja rada, već da on, osim naslova rada i osnovnih podataka o autoru, sadrži samo rečenicu „Ako još ovaj put zadržim dah dovoljno dugo, sigurno će se desiti.“, koja bi trebala da bude neka vrsta ključa za tumačenje rada. (slika 86) Flajeri su bili postavljeni u pretprostoru Velike sale u KS Svilara, zajedno s televizorom, na kojem je prikazana ilustracija koja sadrži naziv rada i osnovne podatke o autoru. (slika 87 i 88) Rad je najavljen i pomoću plakata, postavljenog na ulazu u KS Svilara. (slika 89) U skladu sa idejom da se u prostoru KS Svilara minimalno interveniše scenskim sredstvima, osim unutar Velike sale koja predstavlja prostor izvođenja, u pretprostoru je korišćena samo postojeća arhitektonska rasveta. Ona je, uz dnevnu svetlost, prisutnu tokom



većine termina izvođenja, usmeravala posetioce i omogućavala im minimum osvetljaja potreban da se snađu u zamračenom prostoru Velike sale. S obzirom na dominantan svetli kolorit, i same video projekcije predstavljale su izvore svetlosti, koji su davali ambijentalno svetlo dovoljno za snalaženje u prostoru.



Slike 86: Izgled odštampanih flajera



Slike 87 i 88: Pretprostor Velike sale KS Svilara sa postamentom za flajere i televizorom koji prikazuje naslov rada i osnovne podatke o autoru



Slika 89: Plakat koji najavljuje izvođenje rada postavljen je nekoliko dana ranije na ulazna vrata KS Svilara

Sama postavka audio i video opreme realizovana je u subotu 10. aprila 2021. godine, u periodu od 8 do 12 časova, nakon čega je usledila generalna proba izvođenja rada, s početkom u 13 časova. Prvo su postavljena tri projekciona platna, na prethodno predviđene i markirane pozicije u prostoru, nakon čega je usledilo precizno pozicioniranje video projektora (slike 90 i 91). Nakon toga postavljen je i audio sistem, takođe na prethodno utvrđene pozicije, a potom sve povezano i s laptop računarem sa instaliranim *Resolume Arena Media Server* softverom, preko kojeg su istovremeno kontrolisana sva tri video i jedan audio kanal. Tačno u 14:00 časova pušten je rad u *loop* formi, što je, s obzirom na trajanje jednog ciklusa od 10:00 minuta, značilo da rad iznova počinje svakog punog sata. Prostor izvođenja bio je otvoren za publiku do 20:00 časova (slike 92-109), nakon čega je usledila demontaža opreme i vraćanje prostora u prvobitno stanje.

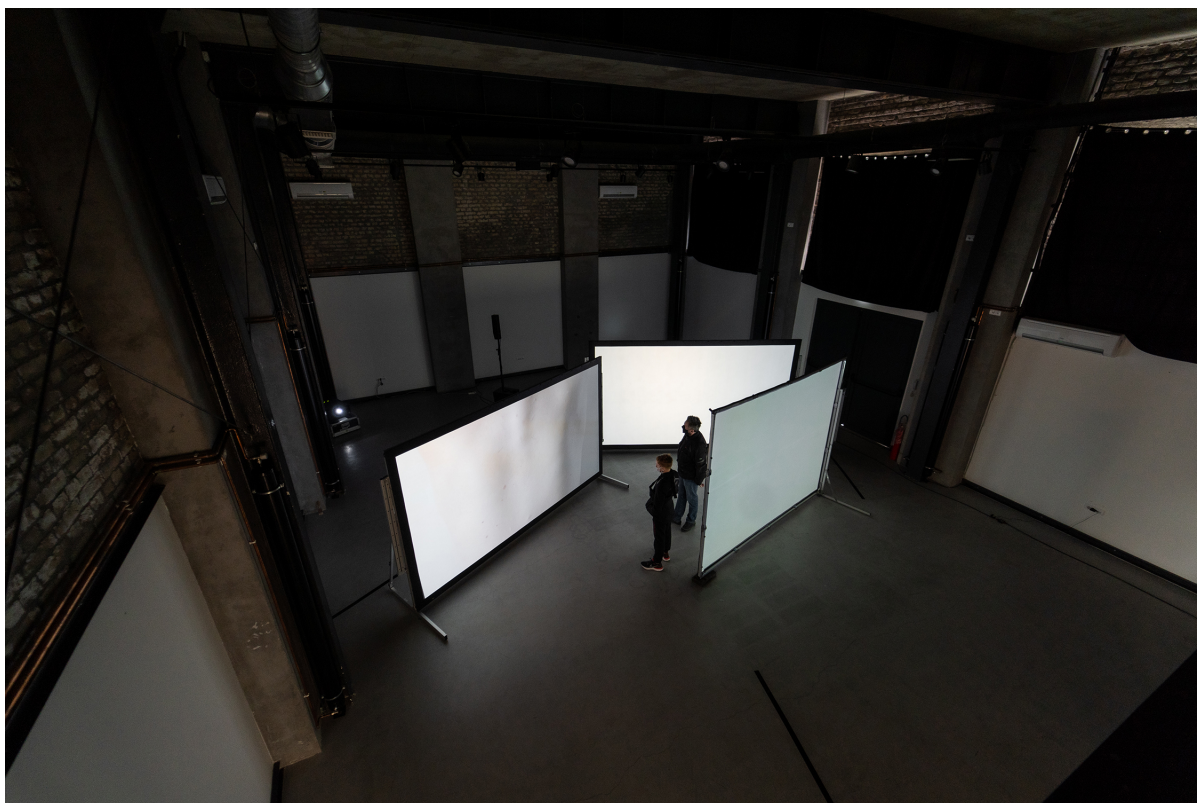


Slike 90 i 91: Postavka projekcionih platana i video projektora

## 6.2. Fotodokumentacija sa izvođenja rada 3000ms



Slike 92 i 93 – Publika u *prostoru okruživanja*



Slike 94 i 95 – Publika u *prostoru okruživanja*



Slike 96 i 97 – Publika u *prostoru okruživanja*



Slike 98 i 99 – Publika u *prostoru okruživanja*

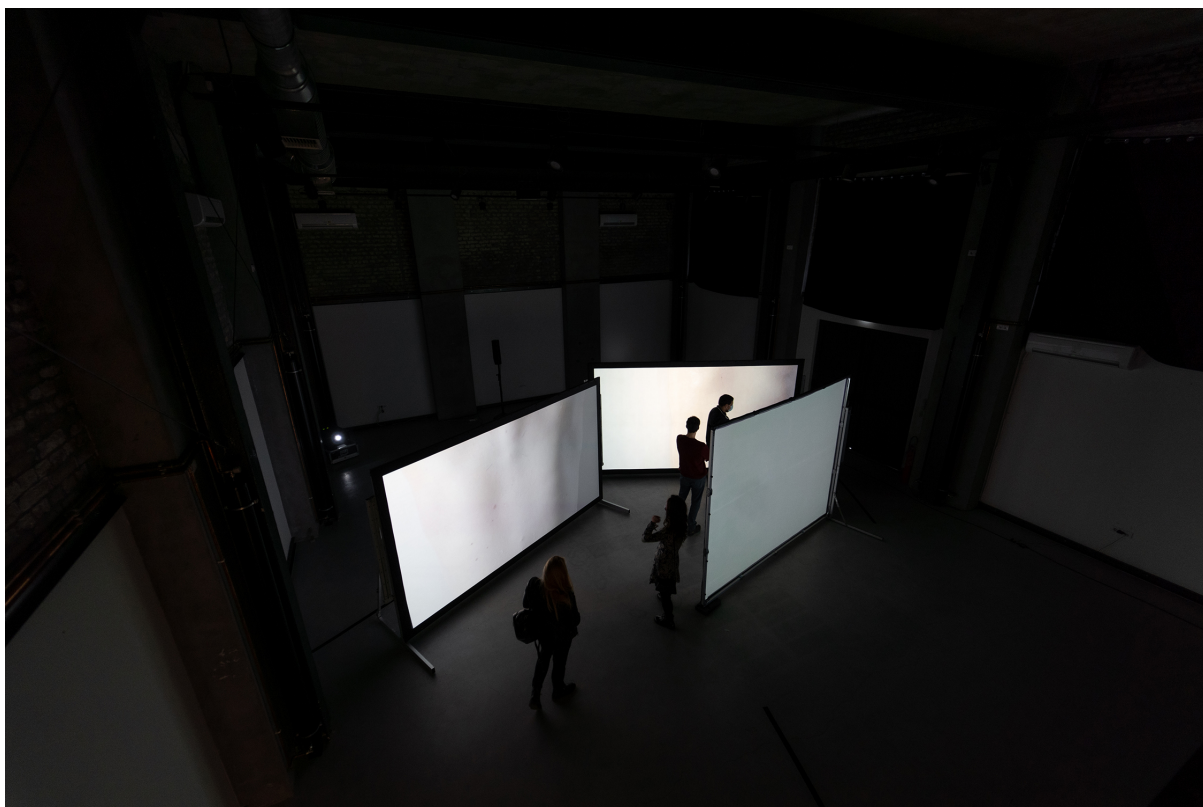




Slike 100 i 101 – Publika u prostoru okruživanja



Slike 102 i 103 – Publika u *prostoru okruživanja*



Slike 104 i 105 – Publika u *prostoru okruživanja*



Slike 106 i 107 – Publika u prostoru okruživanja



Slike 108 i 109: Plato ispred KS Svilara kao prostor diskusije

### 6.3. Percepcija i recepcija publike

Rad *3000ms* možemo definisati kao situaciju, odnosno višemedijsku prostornu intervenciju, koja postaje potpuna tek u interakciji sa svakim pojedinačnim posetiocem-učesnikom, i mapama njihove perceptivne istorije, koje određuju subjektivne pozicije svakog od njih. S jedne strane, rad se oslanja na iskustvo dosade, kako bi za posmatrača-učesnika postavio pitanje vremena kao subjektivnog konstrukta određenog specifičnostima naše percepcije i kognicije, dok istovremeno gradi *prostor okruženosti*, u kojem se ne može pobeći od napetosti koju gradi tok vremena. S obzirom na to da specifičnosti percepcije i kognicije svakog pojedinačnog posetioca predstavljaju osnovu umetničkog postupka, oni neminovno postaju učesnici, koji aktivno doprinose kreiranju umetničkog dela, inscenirajući kroz svoje svesno iskustvo prostor-vreme, a na osnovu ponuđenog okvira postavke rada. U tom smislu, bilo je značajno ispitati na koji način je ova postavka, sa svojim različitim medijskim linijama, uticala na iskustvo prostora i vremena kod posetilaca-učesnika, i u kakvom je odnosu njihov doživljaj sa osnovnim idejama rada.

U te svrhe, osmišljen je anonimni upitnik, koji je sadržavao 10 pitanja i poslat je na 37 imejl adresa, od čega je dobijeno 29 odgovora. Deo pitanja ticao se konkretnog doživljaja prostora i vremena, kao i ponašanja unutar višemedijske prostorne postavke, s ciljem da se uspostavi odnos između namera autora i iskustava posetilaca-učesnika, ali je deo pitanja bio otvoren, i omogućavao slobodno definisane odgovore i asocijacije. Imejl upitnik je podrazumevao sledeća pitanja:

1. *Šta je na tebe ostavilo najsnažniji utisak? Šta za tebe znači ovaj rad, koje asocijacije budi?*
2. *Kakav je bio tvoj doživljaj prostora?*
3. *Kakav je bio tvoj doživljaj vremena? Gde je za tebe vreme u ovom radu?*
4. *Na koji način je postavka projekcionih platana uticala na tvoj doživljaj rada, i gde si se pozicionirao/la u odnosu na njih? Da li si se kretao/la samo u prostoru okruživanja, definisanom projekcionim platnima, ili si istraživao/la i prostor oko njih?*
5. *Šta za tebe predstavlja zvuk koji si čuo/la, i kakav prostor on gradi?*
6. *Da li je, i na koji način, zvuk uticao na tvoju poziciju u prostoru i redosled kojim si pratio/la video projekcije? Kako bi definisao/la odnos između dron kompozicije i video materijala?*
7. *Kako si protumačio/la loop (ponavljajuću) formu rada?*
8. *Da li je rad, na bilo koji način, uticao na tvoje disanje?*
9. *Da li si uzeo/la flajer na ulazu, i na koji način je uticao na tvoje tumačenje rada?*
10. *Ukoliko postoji još nešto u vezi sa doživljajem i tumačenjem rada što nije pokriveno kroz prethodna pitanja, molim te iskomentariši.*

Ideja ovog poglavlja nije da kvantitativno i naučno egzaktno analizira dobijene odgovore, već da pruži kvalitativni pregled različitih subjektivnih doživljaja iste postavke. Izdvojeni su najzanimljiviji segmenti recepcije rada, koji su potom upoređeni s namerama autora, a u procesu su pokrenuta mnoga nova i zanimljiva pitanja. Od posebnog značaja je bilo kako rad artikuliše odnos posetilaca-učesnika prema vremenu – kao subjektivnom doživljaju, objektivnom uticaju, ili temi na širem planu. Interesantno je primetiti da je plato ispred KS Svilara slučajno postao još jedan prostor u službi izvođenja ovog rada. Naime, usled neuobičajeno toplog vremena i ograničenog broja osoba u prostoru Velike sale, na platou su se okupili posetioci koji su čekali, ali i oni koji su rad doživeli, i imali potrebu da razmene utiske. Plato ispred KS Svilara tako je postao mesto diskusije o pitanjima koje je rad pokrenuo (Slike 108 i 109), koja su takođe uzeta u obzir pri formiranju ovog poglavlja.

*Prostor okruženosti*, formiran specifičnom postavkom projekcionih platana, sa svesnom namerom da onemogući lako i istovremeno sagledavanje sva tri kanala video projekcije, posetioci-učesnici dekodirali su kao poseban prostor unutar Velike sale KS Svilara, koji se nalazi u različitim odnosima prema njemu. Za većinu, *prostor okruženosti* pobudio je asocijacije klaustrofobije, ograničenosti i teskobe, pre svega kroz frustraciju želje da se istovremeno sagledaju sva tri video materijala u prostoru, a onda i dezorijentaciju izazvanu njihovim asinhronim pojavljivanjem u vremenu:

*Instalacija je postavkom ekrana definisala dodatni „potprostor“ u okviru galerije Svilara. Ovaj unutrašnji prostor, demarkiran video projekcijama doživela sam pre svega kao stešnjen. Imala sam s jedne strane utisak da bi mi prijala malo veća distanca u odnosu na projekcije, da mogu lakše i sa više pažnje da ih sagledam. Istovremeno, mislim da je konfiguracija tog unutrašnjeg prostora (nepravilan, tesan, takav da onemogućava praćenje svih projekcija istovremeno) dodatno potcrtala osećanje nelagode i napetosti koji je rad probudio. U tom smislu, prostornu konfiguraciju vidim kao sastavnu i integralnu komponentu rada.<sup>348</sup>*

*Kako je prostor koji su formirala platna za projekciju bio zarotiran u odnosu na dominantne pravce koje zadaje prostor sale u KS Svilara smatrala sam ga prostorom izolovanim od spoljašnjeg sveta.*

*Doživljaj celog prostora se razlikovao od doživljaja prostora između platna. Prvi je praznina, beskonačni mrak, ništavilo, a drugi skučenost, teskoba. Postavka platna je davala intenzivan osećaj skučenosti i teskobe. Uglavnom sam bio pozicioniran u nekom zamišljenom centru postavke i okretao se oko svoje ose, pokušavajući da sagledam sva tri platna istovremeno.*

---

<sup>348</sup> Odgovori posetilaca-učesnika u dobijenoj anketi su u nastavku ovog poglavlja ispisani kao posebni paragrafi u kurzivu

*Prostor je u isto vreme bio i dovoljno veliki i klaustrofobičan, posebno kada se stane između tri panela. Visoka temperatura je doprinela osećaju. Kretala sam se između platana, tražeći najbolji ugao posmatranja. U suštini sam htela da u isto vreme gledam video na sva tri platna, ali nisam uspela.*

*Najveći utisak su mi bili gubitak orijentacije u prostoru i osećaj klaustrofobije, kako zbog projekcionih platana koji me okružuju, tako i zbog zvuka samog rada. Skučenost, zbunjenost i dezorijentacija.*

*Subjektivni doživljaj je da prostora nije bilo, nisam se osećala ograničeno, već kao da sam zakoračila u beskraj.*

Prisustvo u *prostoru okruživanja* značilo je dominantno telesno određenu komunikaciju i nemogućnost distanciranja:

*Prostor je bio u potpunosti određen platnima koja su činila njegove granice. Iako potpuno odvojena, platna su za mene formirala hermetički zatvorenu smisaonu prostornu celinu, iskusiti sadašnjost kroz rad bilo je jedino moguće u centru, među platnima, gde moraš da pustiš buduće i prošle trenutke, kao i delove sadašnjosti koji ti promiču kako bi rad zaživeo u tebi. Istraživao sam prostor oko i iza platna u periodu nemira, kada sam tražio instant gratifikaciju u vidu razumevanja rada na intelektualnom nivou. Mislio sam da ako ga sagledam sa svih strana, ako vidim sve projekcije i u sebi ih sumiram moći ću da sklopim kaleidoskopsku sliku u smislen kolaž. Ono što me je rad naterao da uradim jeste da prihvatim trenutak takav kakav je, u centru, između platna, koja su fizički razdvojena, ali formiraju celinu smisla. Mimo pozicije u centru platna osećao sam nemir i potrebu da rad sebi objasnim i razumem, u prostoru ograničenom platnima imao sam dozvolu i priliku da rad doživim.*

Interesantno je i tumačenje *prostora okruživanja* kao granica koje nas pritiskaju, ali za čije smo uspostavljanje sami odgovorni:

*Pre svega, rad ostavlja utisak teskobe, ograničenosti u prostoru koja se odnosi ne samo na fizički prostor već i mentalni, emocionalni i vremenski. Rad preispituje naš odnos prema svakodnevnicima i na određeni način budi neku vrstu griže savesti (ili bolje rečeno odgovornosti) prema samom sebi i načinu na koji upravljamo onim čime mislim da upravljamo – pre svega vremenom, ali i izborima – o tome šta radimo, kada radimo, s kim to radimo, na šta se fokusiramo, kakav sadržaj konzumiramo itd. Kroz činjenicu da je prostor izabran za postavku izložbe višestruko veći od prostora izložbe (koji veoma dominantan i takoreći ne dozvoljava razmišljanje o postojanju većeg prostora oko njega), rad takođe postavlja pitanja o tome da li smo mi ti koji sebi postavljamo ograničenja ili su ona neizbežno nametnuta i da li u toj ograničenosti uopšte imamo svest o postojanju nečeg drugog i, postojanju izbora.*

Zvuk je bio ključni element u pojačavanju utiska skučenosti prostora i osećaja klaustrofobije, čija je osnova uspostavljena formiranjem *prostora okruživanja* postavkom projekcionih platana. Osim putem čula sluha, zbog primene *sub-bass* frekvencija, posetioци su mogli da osećaju zvuk i kao fizički pritisak, vibracije u telu:



*Zvuk se negde kretao na granici između fizičkih i auditivnih senzacija i doprinio je doživljaju sputanosti koji su slike na platnima gradile.*

*Zvuk je u značajnoj meri doprineo mom čitanju rada i generisanju doživljaja i glavnih asocijacija. U relativno statičnom okruženju (prostor i video sa statičnom kamerom bez mnogo „radnje“), zvuk je bio komponenta koja je na neki način dinamizovala postavku, jer je podrazumevao određenu dramaturgiju i tok, sa jasnom kulminacijom. Takođe, mislim da je doprineo izmeštanju iz svakodnevnog okruženja i „uranjanju“ u instalaciju. Zbog glasnoće i karaktera zvuka, mogu da kažem da sam mogla da ga osetim ne samo auditorno već i telesno (vibracije, frekvencije).*

Iako je dizajnerka zvuka Teodora Đurković dobila direkciju da zvuk u početku treba da podseća na huk grada u daljini, bilo je zanimljivo videti kako publika tumači relativno apstraktnu prirodu dron kompozicije, u odnosu na celinu rada:

*Za mene on predstavlja zvuk iz daljine kada u betonskoj džungli zgrada i bulevara proviriš noću kroz prozor u pauzi nekih obaveza zbog kojih si ostao tako dugo budan. Predstavlja zvuk prolaznosti koji me je prvo zboleo, a kasnije sam se privikao i zavoleo.*

Interesantno je da je deo publike zvuk protumačio kao neku silu koja postoji izvan prostora okruživanja, nesputanu njegovim granicama, dok je za druge upravo senzacija koju je proizvodila dron kompozicija bila faktor koji je pojačavao osećaj prostorne skučenosti, vizuelno uspostavljen postavkom projekcionih platana:

*Zvuk idealno nadopunjuje video, produbljuje osećaj teskobe i ograničenog prostora. Ne znam da li mogu da kažem da još više sužava prostor jer je prostor već izuzetno teskoban, ali svakako podržava njegovu ograničenost.*

*Čini mi se da je na mene ostavio i najveći utisak, „gurajući“ me pod vodu i stvarajući osećaj klaustrofobije. Zvuk je sigurno uticao na moju „nervozu“ u kretanju koja je rasla svakim minutom i zbog čega sam se užurbanije kretao između platana, tražeći „izdah“.*

*Zvuk je bio sveprožimajući i doprineo je utisku prostorne neograničenosti.*

Ako je prostor okruženosti u vizuelnom domenu stvorio frustraciju i konfuziju kroz nepostojanje jedne, prave tačke iz koje je moguće sagledati celokupan rad, dodatno pojačanu fragmentiranim pojavljivanjem pojedinačnih video kanala, onda je zvuk služio kao objedinjujući faktor, koji je rad vodio kao dramaturšku celinu:

*Mračni, svedeni prostor, potpuno usmeren na projekcije nedvosmisleno favorizuje zvuk kao prvi elemenat kojim pokušavaš da izoštriš celu sliku i osetiš prostor.*

*Zvuk sam prepoznala kao spoljni faktor koja diktira glavnu promenu u videu kada se telo potapa. Dakle, nije formirao prostor već je bio spoljna, nepoznata sila.*

*Svakako da je zvuk uticao na kretanje i potrebu za promenom. Pokretao me je da pronađem gde i kako utiče na mene i promene. Ublažim, pojačam. Uđem, izađem. Utonem. Nestanem. Osvanem. Kao i rad.*

Dron kompozicija formirana je s namerom da upravo zvuk bude noseći element građenja napetosti, sa eksponencijalnim rastom i klimaksom od dvadesetak sekundi u smislu intenziteta i frekvencijskog opsega, pre ponovnog reza na ambijentalnu tišinu:

*Rad je izuzetno uzbuđljiv. Doživljaj iz prvobitne zbunjenosti prelazi u skoncentrisano praćenje pokreta disanja, kroz fino pokretanje mišića stomaka i vrata. Ritam pokreta koji se ubrzava povećava tenziju i napetost. Povećanje intenziteta zvuka pojačava napetost i uzbuđenje, posebno zato što je u početku zvuk diskretan i zapravo sam ga bila gotovo nesvesna. U jednom trenutku sam shvatila da je to što napetost dovodi do granice pucanja upravo zvuk. Nisam se pitala šta predstavlja. Neodređena, jedva čujna kakofonija prešla je u dinamičniji ritam, a zatim u intenzivno, bučno, destruktivno otkucavanje. U trenutku kada postaje intenzivniji, zvuk nije delovao kao organski, kao telesni – u kombinaciji sa snimkom, kontrast beline i čistoće tela, i na neki način krhkosti i intimnosti i blizine kože, i neuklopljenost, nedefinisanost i agresivnost zvuka, stvaraju destrukciju tela pre njegovog nestajanja u belini.*

Za rad je važno sagledati ulogu zvuka u formiranju doživljaja vremena, a ne samo prostora. Za razliku od iskustva dosade u vizuelnoj slici, koje je fragmentirano kroz postojanje kontrakcija između zadržavanja daha, dron kompozicija podrazumevala je promenu dovoljno sporu da promakne ispod praga osetljivosti auditivne percepcije. Suočeni s nedostatkom promene koju njihovo čulo sluha može da registruje, posetioci-učesnici su se našli u situaciji u kojoj njihov doživljaj vremena postaje izmenjen, dekonstruisan i fragmentiran. Usled nedostatka promene u zvučnim talasima koji stižu iz spoljašnje sredine, naše telo tražiće je na drugom mestu – u nama samima.

*Nakon prvobitnog obigravanja oko platna i projektora, zvuk je bio prvi element rada koji sam dopustio sebi da doživim. Zvuk je omogućio da se moje unutrašnje vreme uspori i uđe u neku vrstu rezonance sa vremenom rada. Mislim da je više doprineo mom osećaju vremena nego samog fizičkog prostora. Rekao bih da je zvuk pomogao da se izgradi unutrašnja praznina u kojoj sam ja mogao da budem u miru sa sadašnjim trenutkom. Pokušao sam da uspostavim sinhronizaciju između ritma zvuka i ritma sopstvenog disanja. Jednom kada sam zvuk doživeo u sadašnjem trenutku, kada sam usporio misli, pa potom ispraznio mozak od njih, mogao sam da ušetam među platna i s mirom doživljavam svaki trenutak projekcije, da ga posmatram takvim kakav jeste, prihvatim takvim kakav jeste, da ne razmišljam o trenucima koji tek dolaze i kada prođe, da ne razmišljam o trenutku koji sam proživio.*

Rad je podrazumevao ponavljajuću formu, značajnu kao simbol svakodnevnice borbe da se istraje i *izdrži samo još malo*, ali i kao otvoren okvir unutar kojeg svaki od posetilaca-učesnika može kreirati svoj prostor-vreme i tako uspostaviti sopstvenu dramaturgiju rada. *Loop* forma pročitana je uglavnom kao ponavljajući ciklus života, ponovno rađanje, ali i doživljaj cikličnosti vremena i *loop*-a u kojeg nas uvlači svakodnevnica:

*Opet kao jedan životni i svaki drugi ciklus, početak i kraj, pa ponovo početak. Ponovno rađanje.*

*Ponavljjanje i cikličnost rada dala mi je momente predaha posle kojih „napor“ i „borba“ iznova kreću.*

*U ovom radu, vreme za mene nagoveštava prived slobode — iako je jasno da ne postoji definitivan početak i kraj vremena, sve što se dešava u tom vremenu pokazuje da postoje sekvence određenog trajanja, sa definisanim početkom i krajem i te konačne sekvence se beskonačno ponavljaju. Dakle, koliko god da jeste činjenica da vreme teče i nikada neće stati, mi ga koristimo za radnje koje se ponavljaju iznova i iznova. Loop u isto vreme predstavlja beskonačno trajanje, ali jasno sugerise na ponavljajuće sekvence. To sam doživela kao metaforu da iako vreme beskonačno teče i svaki sekund je drugačiji od prethodnog, način na koji ga mi koristimo čini ga vrlo ograničenim u pogledu sadržajnosti. Nепrestano se stavljamo u loop jednolične svakodnevnice.*

Zanimljivo je što je za određeni broj posetilaca-učesnika upravo ponavljanje rada bilo ono što je pojačavalo dejstvo rada, moduliralo njegovu temporalnost, i u prvi plan iznelo našu sopstvenu odgovornost u konstruisanju subjektivnog doživljaja vremena:

*Pre svega kao sredstvo blurovanja percepcije trajanja. I kao sredstvo koje je doprinelo izmeštanju iz svakodnevnog prostor-vremena.*

*Meditativno, ciklično ponavljanje koje umiruje, omogućuje da se posvetim sadašnjosti, jer mi je sve što propuštam sada ili osećam da propuštam dostupno u nekom drugom trenutku. S druge strane, kada i doživim to što sam se bojao da ću propustiti, ja više nisam ista osoba koja je to iščekivala, i kada to shvatim pomirim se sa tim da ne mogu imati sve. Mogu imati samo sadašnji trenutak, takav kakav je.*

Kada je reč o doživljaju vremena, za većinu publike se ono subjektivno usporilo ili potpuno nestalo. To je verovatno izazvano namerno konstruisanim iskustvom dosade, postignutim izrazito sporim razvojem unutar dron kompozicije i minimalizmom vizuelne slike, u kontekstu kojih se naša percepcija okreće sopstvenim telima u potrazi za promenom – odnosno, vremenom. Kroz gancfeld efekat, podrazumeva da haluciniramo promenu koja objektivno ne postoji u stimulusu, ili psihološki efekat slepila za promene, kod kojeg se promene doživljavaju skokovito i naglo, iako su postepene, naša tela preuzimaju glavnu ulogu u konstrukciji subjektivnog vremena:

*Vrlo sam bila svesna svake sekunde koja je protekla tokom posmatranja rada, kao da je svaki momenat nosio određenu težinu i napor sa sobom.*

*Rekla bih da je označavao stanje u kojem nema promene, već je večno – jedno te isto.*

*Vreme ne prolazi, momenat traje. Uopšte nisam doživljavala repeticiju, samo produženi trenutak.*

*Nestalo. Obrisano vreme. Zaustavljeno.*

*Rekla bih da je u pitanju celoukupna atmosfera vremenskog i prostornog vakuuma. Kao i u slučaju s prostorom, imala sam doživljaj odsustva vremena. Osećala sam lišeno svesti o vremenu. Kad sam napustila salu u kojoj je instalacija bila postavljena, i pogledala na sat, shvatila sam da sam vremenski mnogo duže provela unutra nego što sam to mislila. Mislim da je zvuk je uticao na brzinu kojom sam se kretala. Odsustvo ritma i melodije dron zvuka mi je usporilo tok misli i kretanja.*

Istovremeno, kroz eksponencijalno izgrađenu napetost u dron kompoziciji i sve češće vidljive kontrakcije u video materijalu, deo publike osetio je veliku potrebu da se *vreme koje je stalo* ponovo pokrene, kako bi teskoba i napetost koju osećaju prestala:

*Kada se za godinu dana budem setio ovog rada, verovatno ću se najviše sećati samog osećaja iluzije usporenog vremena u prostoriji, mog usporenog disanja i trenutka kada sam izašao iz prostorije, kada kao da je vreme ponovo krenulo, a neko stisnuo „unpause“ i pustio me da ponovo dišem. Vreme je stalo, tj. usporilo se kada sam stao ispred platna i ponovo krenulo kada sam napustio prostor.*

*I kao da je vreme nešto što traje isključivo dok osoba diše, i da sve nestaje kada se zvuk prekine, i onda nas uvlači u ciklus iznova poput proleća :)*

*Iščekivanje. Neizvesnost. Izmeštanje sebe konstantno u trenutak u budućnosti kada rad treba da se desi, kada treba da klikne. Teskoba zbog osećaja da propuštam nešto što mi je iza leđa. Duboki zvuk koji me ukorenjuje i veže za mesto i trenutak u kom se nalazim. Ritam zvuka s kojim pokušavam da uskladim disanje kako bih prihvatio belinu platna, nesvest o platnima izvan svog vida.*

U potrazi za ritmom i promenom na osnovu kojeg bi uspostavila sopstveni doživljaj vremena, publika se često okretala sopstvenom disanju, pokušavajući da izgradi odnos između njega i disanja tela na projekcionim platnima. Naša tela spremna su da u deliću sekunde, ispod nivoa svesti, uhvate ritam sa drugim telima – fenomen ritmičke sinhronizacije doprineo je da rad dobije još jedan sloj građenja napetosti kroz potrebu posetilaca-učesnika da svoje pokrete, a pre svega disanje, sinhronizuju s telom u videu koje zadržava dah i grči se u naporu kontrakcija dijafragme. Rad je ovako uticao na disanje posetilaca-učesnika:

*Ritam disanja je počeo da se menja kako se zvuk bližio kulminaciji. Udasi su se skratili i ubrzali.*

*Iako nisam to proveravala na racionalnom nivou (npr. opipavanjem pulsa), rad je izazvao određenu napetost, što verujem da je imalo posledice i na disanje (plitko, ubrzano).*

*Veoma. Dok sam bio u izložbenoj prostoriji, nisam do te mere ni bio svestan svog disanja dok nisam izašao na svetlost dana i počeo da duboko dišem, kao da sam upravo izašao iz kade u kojoj sam se nalazio potopljen pod vodom.*

*Apsolutno. Toliko sam „uronila“ u rad da sam se poistovetila sa akterkom videa koja je pod vodom i bez vazduha, pa sam i sama prekidala disanje. Trebalo mi je vremena i svesnog podsećanja da mogu slobodno da dišem.*

*Izuzetno, imam utisak da sam do normalnog disanja došla tek izlaskom iz prostorije s radom. Naj snažniji osećaj koji sam ponela sa sobom sa izložbe je osećaj supresije prirodnih nagona za disanjem i samim tim i životom i pobedu sopstvenih ograničenja koje telo neminovno sa sobom vuče. Pobeda volje nad telesnim mi je glavni utisak.*

Važan element cele postavke predstavljao je i flajer, kod kojeg je svesno izostavljena uobičajena eksplikacija rada, već upotrebljena za najavu rada na internet sajtovima i platformama socijalnih mreža, i umesto nje ostavljena samo rečenica „Ako još ovaj put zadržim dah dovoljno dugo, sigurno će se desiti“ na podlozi na kojoj piše naziv rada *3000ms*. (Slika 55) Namera je bila da se ovako fokusira ova jedna informacija, koja je trebala da služi kao neka vrsta ključa za tumačenje rada. Očekivano, ispostavilo se da deo publike uopšte nije uzeo flajer, ali i da, među onima koji jesu, ima onih kojima tekst ispisana na njemu nije mnogo značio u kontekstu rada. S druge strane, bilo je i onih kojima je upravo ova rečenica, ispisana na flajeru, dodatno pojačala teme i doživljaj rada:

*Flajer sam doživela kao dodatni sloj, ili smernicu u čitanju rada, budući da je postavio u određeni kontekst samu instalaciju koja je prilično apstraktna. Vremenski okvir od 3 sekunde je na neki način suočen s nečim što traje mnogo duže, ili su to možda te 3s razvučene u doživljaju? Odnosno, flajer je u relaciji sa instalacijom otvorio pitanje: Koliko traju 3 sekunde? Takođe, rečenica ispisana na flajeru je dodatno fokusirala teme repetitive i iščekivanja.*

*Naziv rada sam protumačila kao autorkinu ideju da ukoliko smo dovoljno posvećeni i fokusirani, nešto nama posebno važno može da se dogodi u simbolično kratkom vremenu. S druge strane, poruku na poleđini „Ako još ovaj put zadržim dah dovoljno dugo, sigurno će se desiti“ protumačila sam kao (uzaludno) verovanje da nešto novo može da se desi dok ostajemo u loop-u istih dešavanja, radnji i istog konteksta.*

U tehničkom smislu, deo publike izneo je zamerku na problematičnu vidljivost video projekcija iz nekih uglova sagledavanja, pre svega videa koji je prikazivao vrat, posebno kada se stane neposredno ispred ovog platna u *prostoru okruživanja*. Ovakva situacija je danak

odluci da se *prostor okruženosti* izgradi kao skučen prostor definisan projekcionim platnima za pozadinsku projekciju. Naime, već sama tehnologija pozadinske projekcije inherentno smanjuje kvalitet slike u odnosu na frontalnu projekciju ili LED ekran, a situaciji nije pogodovala ni činjenica da je sam video materijal realizovan u *high key* estetici, koja podrazumeva izbleđen kolorit i slabije kontraste. Kod projekcionog platna na kojem se prikazivao video sa vratom poseban problem bilo je sočivo projektora, čije su optičke karakteristike uslovile da on bude postavljen relativno blizu projekcione površine, čime je u prvi plan došao izvor svetlosti samog projektora, koji je povremeno odvlačio pažnju i u određenoj meri otežavao sagledavanje ovog videa. Nažalost, izbor projektora bio je sveden na opremu raspoloživu za iznajmljivanje, te bi jedan od tri video kanala uvek imao ovaj problem. Osim toga, za publiku koja je došla u periodu od 17 do 18 časova sagledavanje radova učinjeno je još izazovnijim zbog upada sunčeve svetlosti koja se u tom trenutku odbijala o svetlu površinu poda pretprostora i ulazila u prostor Velike sale.

Verovatno bi scenografska intervencija zamračivanja na ulazu u prostor izvođenja značajno popravila vidljivost, ali sam se u donošenju odluka vodila idejom da se u prostoru Velike sale KS Svilara pojavi što manje intervencija, osim same postavke koja formira *prostor okruženosti*, ali i željom da svetlost koja ulazi iz pretprostora omogući postepen prelaz i dovoljno ambijentalnog svetla za snalaženje u glavnom prostoru, bez korišćenja dodatnih rasvetnih tela. Situaciji nije pogodovala ni činjenica da je našim očima potrebno desetak minuta samo za prvu fazu adaptacije na mrak, što je dodatno otežalo sagledavanje video projekcija. Ni intervencija zamračivanja ne bi bila od pomoći u ovom aspektu, pošto bi se samo napravio još veći raspon kontrasta svetlo-tamno, koji bi zahtevao još dužu adaptaciju na mrak. Interesantno je što su neki posetioci-učesnici ovu frustraciju u kontekstu sagledavanja video materijala, protumačili kao integralni deo rada, koji samo pojačava osećaj teskobe izazvan klaustrofobičnom postavkom *prostora okruživanja* i građenja napetosti u dron kompoziciji:

*Ne znam da li je to bila namera ili se desilo sticajem okolnosti (kvalitet projektora, blizina projekciji), ali imala sam utisak da je video materijal izbleđen/izbeljen, i nekako jako sveden u koloritu i kontrastu. Slično kao sa distancom, imala sam utisak da bi mi prijao jači kontrast, da bolje sagledam šta je na snimku, a onda opet, možda je to bio deo koncepta rada, u smislu nemogućnosti da se u potpunosti i lagodno sagleda sadržina projekcije.*

Neki od posetilaca-učesnika komentarisali su i kako bi rad možda bolje funkcionisao u konvencionalnoj postavci, koja bi podrazumevala frontalne projekcije velikih dimenzija i

publiku u sredini, ili promenu razmere postavke, uz korišćenje ekrana i slušalica. Uprkos činjenici da rad u tehničkom smislu nije pružio najbolje uslove za sagledavanje video materijala, onakvog kakav je snimljen i montiran, smatram da bi se prelaskom na konvencionalnu postavku izgubili dragoceni aspekti ovog rada. Frontalne video projekcije velikih dimenzija koje publika sagledava iz centra prostora ne bi proizvele *efekat okruženosti*, a samim time ni osećaj teskobe, važan u značenjskom smislu, kao simbol pritiska koje proizvodi tok vremena ali i nemogućnosti da se fokusiramo na jednu stvar i *smirimo* se u nekoj tački, što odgovara savremenoj situaciji *slomljenog vremena*. Isto tako, korišćenje slušalica onemogućilo bi kreiranje prostora koji proizvodi zvuk koji se polako *prikrada* posetiocu-učesniku, ne otkrivajući pravac iz kojeg dolazi, kao simbol toka vremena, kojem ipak ne možemo umaći. Na kraju, smatram da je za rad najbitnije da je kod većine posetilaca-učesnika uspeo da proizvede senzaciju vezanu za vreme, i tako ih možda pozove da vreme preispitaju kao telesni, i ultimativno subjektivni fenomen:

*Rad sam doživeo kao anksiolitik. Oprostorena poetična misao o tragičnosti sudbine bića koja vreme doživljavaju kao kontinuitet trenutaka, čiji mozak nije sposoban da tu kontinuiranost pojmi u svojoj potpunosti, a koja sama kreiraju sistem u kome je sve teže postojati na jedini način koji je za nas smislen i moguć: u sadašnjem trenutku. Naposletku rad sam doživeo kao tračak nade da uz duboke udisaje i dovoljno snažan razlog koji nam vraća veru u smisao sadašnjeg trenutka možemo da postojimo u svetu sami na način na koji nam je tvoj rad pomogao da postojimo u granicama njegovog prostor-vremena.*

## VII ZAKLJUČAK

Proces rada na doktorskom umetničkom projektu *Raslojavanje percepcije: umetničko delo scenskog dizajna* podrazumevao je istraživanje sopstvenog, problematičnog odnosa prema vremenu na dva plana. Radovi nastali u sklopu umetničkog istraživanja utemeljeni su u sopstvenom iskustvu vremena, dok se tematski i oblikovno bave njegovim pojedinačnim aspektima, poput neuhvatljivosti sadašnjeg trenutka, nesanicom usled temporalne anksioznosti, ukradenim *vremenom za ništa* ili neprekidnim odlaganjem sadašnjosti, koje, baš poput zadržavanja daha pod vodom, može dovesti do gušenja. U strukturi tekstualnog obrazloženja njihovom prikazu prethodi teorijsko istraživanje, čiji je zadatak bio da, obrađujući i uvezujući mnogobrojne teme i polja, ponudi inspiraciju i izgradi kontekst za umetničko delovanje. Iako umetnost nikako ne podrazumeva nauči svojstvene metode istraživanja, niti postojanje *tačnih odgovora*, već, naprotiv, raste kroz različita, potpuno subjektivna čitanja i perspektive, umetnik svakako svoju inspiraciju može potražiti u nedovoljno osvojenom polju između ova dva načina mišljenja, delovanja i postojanja. Teorijsko i umetničko istraživanje teklo je paralelno i informisalo jedno drugo, a bilo je motivisano istim temama, kojima se prilazilo iz različitih perspektiva. Na potpuno ličnom planu, teorijsko istraživanje predstavljalo je i neku vrstu potrage za utehom, kroz saznanje da različiti aspekti doživljaja sopstvene temporalnosti, istraženi unutar umetničkih radova, postoje u širem kontekstu različitih teorija i praksi. Bez obzira da li je reč o umetnicima s kojima delim opsesije, teme ili sredstva, filozofima koji pokušavaju da dešifruju temporalnost savremenog sveta, ili naučnicima u domenu psihologije percepcije ili neuronauke, bilo je utešno znati da još neko isto doživljava, oseća, misli, piše ili stvara.

Teorijsko istraživanje polazi od doživljaja vremena i načina na koji nas on definiše kao subjekte unutar sveta, kroz *priču koju o sebi pričamo sami sebi*. Temporalna dimenzija našeg iskustva omogućava formiranje ličnog identiteta, koji predstavlja koherentan životni narativ izgrađen od sećanja, i na osnovu njih formiranih nadanja, očekivanja i strahova. Saznanje da uprkos značaju koji ima sopstvo, kao kotva subjektivnosti koja orijentiše sva naša iskustva, čineći ih našim, ovde nikako ne može biti govora o fiksnoj, nematerijalnoj unutrašnjoj suštini, niti duhu odvojenom od prljave materijalnosti tela, za mene je takođe predstavljalo važan izvor utehe. Postalo je validno reći *ne mogu* ili *neću*, dopustiti umor, prestati s pokušajima da se prevaziđe telo. Ako je naš osećaj sopstva duboko utemeljen u telesnosti i od nje fundamentalno zavisi, pokušaji da se ona ignoriše, kontroliše ili prevaziđe suštinski su besmisleni. Telesnost, kao tema, važna je i kao polje odgovornosti koje svako od nas ima u



odnosu na uspostavljanje subjektivne realnosti u kojoj obitava – iskustvene stvarnosti, koju grade telesni procesi percepcije i kognicije, sa svim svojim specifičnostima, navikama i pristrasnostima. U tom smislu, utehu predstavlja zaključak da nismo samo mi *krivi* za to što jesmo ili osećamo, već da, baš zato što je proces sopstva utemeljen u telu, koji podrazumeva neprekidno uspostavljanje sebe u odnosu na svet i uvezivanje s njim, imamo mnogo manje kontrole nad sopstvenim mišljenjem, emocijama i ponašanjem. S druge strane, kroz usmeravanje pažnje na telesne procese percepcije i kognicije, dobijamo šansu da osvestimo na koje načine oni oblikuju naš ego tunel, i tako preuzmemo deo odgovornosti za stvarnost koju živimo. Naravno, ne radi se o tome da možemo ili trebamo pobediti evolutivno uslovljene biološke zakonitosti koje određuju naše postojanje, u potpunosti izmeniti navike naše percepcije ili preko noći postati neko drugi. Ako je sopstvo proces u kojem se neprekidno menja mapa naše perceptivne istorije, poenta je *trenirati* – dovoditi se u situacije u kojem nas neobično primorava da promislimo temelje na kojima gradimo sopstvenu stvarnost, i kroz mnogo ovakvih *vežbi* potencijalno izmeniti način na koji gledamo na stvari i reagujemo na okruženje. Upravo ovakav *training* postaje osnova umetničkog koncepta za umetnost definisanu fenomenom raslojavanja percepcije, koja tako može postati teritorija borbe za osvešćivanje politične dimenzije savremene subjektivnosti.

Istraživanje sopstva kao procesa, a iskustvene stvarnosti kao ultimativno subjektivne i relativne, bilo je značajno jer je otvorilo mogućnost da se preispita doživljaj vremena kao objektivne datosti. Temporalnost je u ovom radu shvaćena kao imanentna karakteristika svesnog iskustva, koje podrazumeva neprekidni proces inscenacije, tokom kojeg se sva naša iskustva uređuju u vremenski niz, definišući tako za nas osećaj prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, odnosno sećanja, nade ili strahove koje u odnosu na njega gradimo. Naše iskustvo vremena, koje prethodi svakom iskustvu, pa i iskustvu prostora, omogućilo je da umetnost određenu fenomenom raslojavanja percepcije označimo kao umetničku praksu scenskog dizajna, koja podrazumeva scensku logiku u promišljanju i konstrukciji prostor-vremena. Istovremeno, temporalnost utemeljena u telu otvorila je prostor da se unutar umetničkog istraživanja u domenu scenskog dizajna, kroz estetiku oslonjenu na telesne procese percepcije i kognicije, dekonstruiše iskustvo vremena, i tako ono preispita kao subjektivna kategorija, a ne objektivna činjenica. Potreba da se *vreme vrati u telo*, motivisala je istraživanje na ličnom, umetničkom i teorijskom planu, i, kao takva, proizašla je iz želje da se kroz demistifikaciju perceptivno-kognitivnih procesa koji određuju naš doživljaj vremena, ali i načina na koje oni mogu biti zloupotrebjeni od strane sistema, umanji pritisak vremena

sata, koje većina nas internalizuje i prihvata kao objektivnu datost. Savremeno društvo koristi biološku predispoziciju naše percepcije da anticipira budućnost kako bi od nas napravilo poslušne potrošače, koji, većito *gladni* vremena, jure da u jedan život smeste što više događaja, koje ne stižu da u punom smislu dožive, niti prema njima uspostave odnos. U društvu koje propoveda da se mora biti *skroz odličan* na svim poljima, istovremeno pružajući privid meritokratije i prebacujući u potpunosti odgovornost za uspeh na pojedinca, prevazići telo i njime određenu temporalnost postaje imperativ. Imati vremena postaje sramota, dok se stalna zauzetost nosi kao orden i garancija postignuća.

Bez obzira što se kroz teorijsko istraživanje ispostavlja da je naš doživljaj vremena, pre svega, utemeljen u specifičnostima svesnog iskustva, kao i da je moguće opisati univerzum bez objektivnog vremena, osećaj protoka vremena u jednom smeru i njegova konačnost za nas predstavljaju intuiciju kojoj nikako ne možemo umaći, i upravo je to paradoks koji pokreće umetničko istraživanje u domenu umetničkih praksi scenskog dizajna. Ako je identifikacija i demistifikacija procesa koji uslovljavaju naš doživljaj vremena jedan nivo pokušaja da se preispita pritisak (subjektivnog) vremena, onda je drugi ponuda da se vreme dekonstruiše u zajedničkom činu raslojavanja percepcije, kroz radove nastale u sklopu umetničkog istraživanja. Primenom različitih strategija raslojavanja percepcije, serija radova *IM-PERFEKAT /nemoguće sadašnje vreme, in-somnis /zapisi o slomljenom vremenu, Vreme za ništa* i *3000ms* ispituje temporalnost kao subjektivni fenomen, pozivajući recipijente da dekonstruišu sopstveni doživljaj vremena, i tako eventualno osvoje ličnu odgovornost za njegovu konstrukciju.

Svi radovi inspirisani su različitim aspektima sopstvenog, problematičnog odnosa prema vremenu, i kroz ispitivanje različitih aspekata doživljaja vremena, stvaraju podlogu za rad na performativnoj instalaciji *3000ms*, kroz koju najfokusiranije istražujem *nemoguću sadašnjost*. Važna funkcija ovih radova bila je i to što sam kroz njih mogla da rekreiram određene aspekte sopstvenog doživljaja vremena, kako bih publici, ali i sebi, otvorila prostor za *treniranje* odnosa prema vremenu unutar sigurnih okvira umetničkog rada. U tom smislu, značajnim smatram povratnu informaciju od dela publike da je rad *3000ms* uspeo da utiče na njihov doživljaj vremena, i eventualno im pomogne da ga preispitaju, baš kao i meni. Tako se, na primer, pokazalo da je ovaj rad dekonstruisao doživljaj prostora i vremena za dobar deo publike, ali i da je kod nekolicine izazvao osećaj davljenja, sličan onom s kojim se i sama borim usled neprekidnog odlaganja sadašnjosti. Iako sam tokom celog stvaralačkog procesa za rad *3000ms* bila upoznata sa scenskim sredstvima pomoću kojih ovu metaforu pretvaram u

delo scenskog dizajna, rad je na mene, kada sam ga prvi put doživela postavljenog u prostor Velike sale KS Svilara, imao veoma snažno dejstvo – pritisak vremena oličen u dron kompoziciji i dezorijentacija usled nemogućnosti da sagledam celinu rada u *prostoru okruženosti* odjednom su postali moja temporalna realnost.

Kroz stvaralački proces u radu na performativnoj instalaciji *3000ms* otvorena je mogućnost za dalje ispitivanje teme temporalnosti utemeljene u telu u kontekstu umetnosti, i neminovno se nameće pitanje koji su dalji koraci u ovom istraživanju. S jedne strane, moguće je proširiti polje teorijskog delovanja plasiranjem ideja uspostavljenih u ovom istraživanju kroz naučne radove, dok bi, s druge, trebalo nastaviti umetnički rad u domenu scenskog dizajna na ovde pokrenutim ličnim pitanjima. A možda bi samo trebalo napraviti pauzu, dozvoliti stvarima da se slegnu i prestati sa mahnitim otvaranjem novih mogućnosti, sve u strahu da se neka ne propusti? Premda ovaj doktorski umetnički projekat kao svoje polazište u teorijskom i umetničkom istraživanju uzima sopstveno iskustvo neprekidnog odlaganja sadašnjosti, paradoksalno, ispostavlja se da je višegodišnji rad na njemu često podrazumevao žrtvovanje slobodnog vremena ili normalnog sna, kao i anksioznost, usled koje sam bila izmeštena u budućnost, dok mi je sadašnjost neprekidno izmicala.

Modernost nam je možda kroz teror beskrajnog rada dala iluziju sopstvene beskonačnosti u prostoru i vremenu, ali ona je i dalje to – samo iluzija. Dakle, neće se ponoviti prošla sreda, vikend narednog meseca ili letnje avgustovsko popodne pre dve godine. Oni ostaju samo propuštene šanse da budemo u sadašnjosti, koje neprekidno žrtvujemo, dopuštajući sebi da nam anksioznost pred neizvesnom budućnošću izjede *sada* i *ovde*. I dok nedeljom pišem tekst ovog zaključka, razmišljam o obavezama koje me čekaju kada ga završim. Stalno sebi govorim još samo ovo, još samo ovo, i ovo... i onda je tu uvek još nešto. A kroz prozor zovu dokolica, zelenilo i priroda, tako neophodni za održanje psihičkog zdravlja. Bez *vremena za ništa* ne može biti ni kreativnosti. Ako je nemoguće da svet stane, na nama je da uspostavimo granice i stanemo. Mislim da je vreme da odem na trčanje.

Nekada je najrevolucionarnija stvar koju možemo da uradimo da ne (u)radimo ništa. Jednostavno, ugasimo računar, ustanemo, odemo u prirodu, udahnemo, i pogledamo ka nebu. I možda oni oblaci s početka priče ovaj put postanu vreme.

## VIII LITERATURA I IZVORI

### Knjige

1. Арнхајм, Рудолф: *Уметност и визуелно опажање: Психологија стваралачког гледања*, Универзитет уметности у Београду и Студентски културни центар, Београд 1998.
2. Aronson, Arnold: *Looking Into the Abyss: Essays on Scenography*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2005.
3. Arto, Antonen: *Pozorište i njegov dvojniki / O pozorištu i filmu*, Utopia, Beograd, 2010.
4. Bardon, Adrian: *A brief history of the philosophy of time*, Oxford University Press, New York 2013.
5. Baugh, Christopher: *Theatre, Performance and Technology: The Development and Transformation of Scenography*, Palgrave Macmillan, London and New York 2013.
6. Bishop, Claire: *Installation Art*, Tate, London 2010.
7. Beccaria, Marcella: *Olafur Eliasson*, Tate, London 2013.
8. Bergson, Anri: *Materija i memorija: Ogled o odnosu tela i duha*, Izdavačka knjižarnica Gece Kona, Beograd, 1927.
9. Bleeker, Maike: *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*, Palgrave Macmillan, London and New York 2011.
10. Bleeker, Maike, Jon Foley Sherman and Eirini Nedelkopoulou (eds.) *Performance and Phenomenology: Traditions and Transformations*, Routledge, London and New York 2015.
11. Borch, Christian (ed.): *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*, Birkhäuser, Basel 2014.
12. Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Les Presses du Réel, Dijon 2002.
13. Buonamano, Dean: *Your Brain is a Time Machine: the neuroscience and physics of time*, W.W.Norton & Company, London and New York, 2017.
14. Crary, Jonathan: *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Verso, London and New York 2013.
15. Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge and London 1992.

16. Crary, Jonathan: *Suspension of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge and London 2001.
17. Динуловић, Радивоје: *Архитектура позоришта XX века*, Клио, Београд 2009.
18. Dixon, Steve: *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*, The MIT Press, Cambridge and London 2007.
19. Dadić Dinulović, Tatjana: *Scenski dizajn kao umetnost*, Klio i Scen - Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju (Oistat Centar Srbije) Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, 2017.
20. Damasio, Antonio: *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*, Pantheon Books, New York 2010.
21. Eco, Umberto: *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge 1989.
22. Feldman, Melissa E.: *Another Minimalism: Art After California Light and Space*, Reaktion Books, London 2015.
23. Ferguson, Harvie: *Modernity and Subjectivity: Body, Soul, Spirit*, University Press of Virginia, Charlottesville and London 2000.
24. Foucault, Michel: *Technologies of the Self*, edited by Luther H. Martin, Huck Gutman and Patrick H. Hutton, Univ. of Massachusetts Press, Amherst 1988.
25. Fuko, Mišel: *Nadzirati i kažnjavati: Nastanak zatvora*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad 1997.
26. Gibson, James J.: *The Ecological Approach to Visual Perception: Classic Edition*, Routledge, New York 2014.
27. Grosz, Elizabeth: *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, The MIT Press, Cambridge and London 2001.
28. Grosz, Elizabeth: *The Nick of Time: Politics, Evolution and the Untimely*, Allen and Unwin, Crowns Nest 2004.
29. Hammond, Claudia: *Time Warped: Unlocking the Mysteries of Time Perception*, Canongate books, Edinburgh and London 2012.
30. Han, Byung-Chul: *The Scent of Time*, Polity Press, Cambridge 2017.
31. Han, Byung-Chul: *The Burnout Society*, Stanford Briefs, Stanford 2015.
32. Han, Byung-Chul: *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*, Verso, London and New York 2017.
33. Hankins, Thomas L. and Robert J. Silverman: *Instruments and Imagination*, Princeton University Press, Princeton, 1999.

34. Hansen, B. N. Mark: *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge and London 2004.
35. Hauard, Pamela: *Šta je scenografija*, Klio, Beograd 2002.
36. Hočevar, Meta: *Prostori igre*, Jugoslovensko Dramsko pozorište, Beograd, 2003.
37. ХОКИНГ, СТИВЕН: *Кратка повест времена*, Отокар Кершовани, Опатија 1988.
38. Holmberg, Arthur: *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
39. Jeknić, Oleg: *Teorija interfejsa*, Centar za medije i komunikacije, Beograd 2014.
40. Kami, Alber: *Mit o Sizifu*, Paidea, Beograd 2008.
41. Kant, Imanuel: *Kritika čistoga uma*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1984.
42. Krauss, E. Rosalind: *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge and London 1996.
43. Kundera, Milan: *Besmrtnost*, Laguna, Beograd, 2017.
44. LeDoux, Joseph: *The Deep History of Ourselves: The Four-Billion-Year Story of How We Got Conscious Brains*, Viking, New York, 2019.
45. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, Routledge, London and New York 2006.
46. Levin, David Michael (ur.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1993.
47. Lotto, Beau: *Deviate: The Science of Seeing Differently*, Weidenfield & Nicholson, London 2017.
48. Malabu, Katrin: *Šta da radimo sa našim mozgom?*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2017.
49. Manovich, Lev: *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge and London 2001.
50. Manzotti, Riccardo: *The Spread Mind: Why Consciousness and the World Are One*, OR Books, New York 2018.
51. Manzotti, Riccardo (ed.): *Situated Aesthetics: Art Beyond The Skin*, Imprint Academic, Exeter 2011.
52. Massumi, Brian: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham and London 2002.
53. McConachie, Bruce: *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, Palgrave Macmillan, London and New York 2008.

54. McConachie, Bruce and F. Elizabeth Hart (eds.): *Performance and Cognition: Theatre studies and the cognitive turn*, Routledge, New York 2006.
55. McKinney, Joslin and Philip Butterworth: *Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.
56. McKinney, Joslin and Scott Palmer: *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*, Bloomsbury, London 2017.
57. McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, Toronto 2011.
58. McLuhan, Marshall: *Razumijevanje medija*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2008.
59. Milićević, Slađana: *Disocijativni prostor modernosti: Diskurs praznine u arhitekturi i vizuelnim umetnostima XX i početka XXI veka*, Doktorska disertacija, Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam, Novi Sad 2017. (preuzeto 13. 04. 2020. sa <http://www.ftn.uns.ac.rs/66900991/disertacija>)
60. Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša, Sarajevo 1990.
61. Thomas Metzinger: *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self*, New York, Basic Books 2009.
62. Nöe, Alva: *Action in Perception*, The MIT Press, Cambridge and London 2004.
63. Nöe, Alva: *Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from Biology of Consciousness*, Hill and Wang, New York 2009.
64. Orr, Eric: *Zero Mass: The Art of Eric Orr*, AB Propexus, Lund 1990.
65. Pajin, Dušan: *Okeansko osećanje*, Svetlost, Sarajevo 1990.
66. Pavis, Patris: *Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta*, Klio, Beograd 2021.
67. Petersen, Anne Ring: *Installation Art: Between Image and Stage*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2015.
68. Pallasmaa, Juhani: *The Eyes of the Skin: Architecture and the senses*, John Wiley & Sons. Ltd, Chichester 2012.
69. Ramachadran, V. S.: *The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human*, W. W. Norton & Company, New York, 2012.
70. Rancière, Jacques: *The Emancipated Spectator*, Verso, London and New York 2009.
71. Rodaway, Paul: *Sensuous Geographies: Body, sense and place*, Routledge, London and New York 1994.

72. Ross, Christine: *The Past is the Present; It's the Future Too: The Temporal Turn in Contemporary Art*, Continuum International Publishing Group, New York and London 2012.
73. Rovelli, Carlo: *The Order of Time*, Penguin, London 2018.
74. Sacks, Oliver: *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*, A Knopf eBook, New York and Toronto, 2007.
75. Schuld, Dawna L.: *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, University of California Press, Oakland 2018.
76. *Scen: Scene design – between profession, art and ideology* (Сценски дизајн – између професије, уметности и идеологије), Нови Сад: електронска публикација, 2013.
77. Shepard, Simon and Mick Wallis: *Drama/Theatre/Performance*, Routledge, London and New York, 2004.
78. Solso, Robert L.: *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*, The MIT Press, Cambridge and London 2003.
79. Dadejdić, Ondřej i Jakub Stejskal, eds.: *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2010.
80. Šuvaković, Miško: *Epistemologija umetnosti ili o tome kako učiti učenje o umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2008.
81. Тодоровић, Јелена: *О огледалима, ружама и ништавицу*, Клио, Београд 2012.
82. Turrell, James: *The Art of Light and Space*, University of California Press, Berkley and Los Angeles 1990.
83. Varela, Francisco J, Eleanor Rosch i Evan Thompson: *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, The MIT Press, Cambridge and London, 1992.
84. Virilio, Paul: *Lost Dimension*, Semiotext(e), New York 1991.
85. Virilio, Paul: *The Vision Machine*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1994.
86. Vitgenštajn, Ludvig: *Filosofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980.
87. Wiesman, Lambert: *The Philosophy of Perception: Phenomenology and Image Theory*, Bloomsbury, London 2014.
88. Willett, John, ed. and trans, *Brecht on Theatre*, Hill and Wang, New York 1964.
89. Wittman, Mark: *Felt Time: The Psychology of How We Perceive Time*, The MIT Press, Cambridge and London 2016.



90. Wittman, Mark: *Altered States of Consciousness: Experiences Out of Time and Self*, The MIT Press, Cambridge and London 2018.
91. Zdravković, Sunčica: *Percepcija*, Gradska narodna biblioteka Zrenjanin, Zrenjanin 2011.
92. Zeki, Semir: *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, Oxford 2000.

### **Katalozi umetničkih izložbi i manifestacija**

93. Čepcová, Lucie, Sodia Lotker, Daniela Pařízková and Ondřej Svoboda (eds.): *Prague Quadriennial of Performance Design and Space 2015*, Arts and Theater Institute, Prague 2015.
94. Čepcová, Lucie, Daniela Pařízková and Ondřej Svoboda (eds.): *Prague Quadriennale 2011 Catalogue*, Arts and Theater Institute, Prague 2011.
95. Давид, Миа и Татјана Дадић Динуловић (прир.): *Процес: Србија на Прашком Квадријеналу сценског дизајна и сценског простора 2015*, Београд: Музеј примењене уметности и Сцен, Факултет техничких наука, Београд и Нови Сад 2015.
96. Lotker, Sodia and Martina Černá (eds.): *Interscetion – Intimacy and Spectacle*, Prague Quadriennial of Performance Design and Space, Prague 2011.
97. Zupanc Lotker, Sodia and Branislava Kuburović (eds.): *SharedSpace: Music Weather Politics 2013-2016*, Arts and Theater Institute, Prague 2015.

### **Naučni radovi, eseji, članci i časopisi**

98. Brecht, Bertold and Eric Bentley: „On Chinese Acting“, *The Tulane Drama Review*, Vol. 6, No.1, 130-136, The MIT Press, Cambridge and London, 1961.
100. Clark, Andy: „Whatever next? Predictive brains, situated agents, and the future of cognitive science“, *Behavioral and Brain Sciences*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, 1-9.
101. Clayton, Martin: „What is entrainment? Definition and applications in musical research“, *Empirical musicology review*, 7 (1-2), 2012, 49-56.
102. Crick, Francis & Koch, Christof: „A Framework for Consciousness“, *Nature neuroscience*. 6, 2003, 119-26.

103. Дадић Динуловић, Тајјана: „Showcase: scene design space“, Зборник радова *Theatre space after 20th century*, Факултет техничких наука, Департман за архитектуру и урбанизам, Нови Сад 2011.
104. Дадић Динуловић, Тајјана: „Scene design as curatorial and artistic practice“, Зборник радова *Scene design: between profession, art and ideology*, Факултет техничких наука, Департман за архитектуру и урбанизам, Нови Сад 2012.
105. Динуловић, Радивоје: „Проширена сценографија, или, Шта је сценски дизајн“, Нови Сад, Сцена, Стеријино позорје, 2010.
106. Eliasson, Olafur: „Some Ideas about Colour“, *Your Colour Memory*, Glenside, 2006. (preuzeto 12. 2. 2020. sa [https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/texts/Some\\_Ideas\\_About\\_Colour\\_109981.pdf](https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/texts/Some_Ideas_About_Colour_109981.pdf))
107. Gluck, Bob: „An Interview with Eliane Radigue“, *Array, The Journal of the ICMA*, 2009-2010, 45-49. (preuzeto 13. 12. 2020. sa <http://www.computermusic.org/media/documents/array/Array09-10.pdf>)
108. Hantelmann, von Dorothea, „The Experiential Turn“, Walker Art Center, 2014. (preuzeto 2. 1. 2020. sa <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>)
109. Hepfer, Jonathan: „Interview with Eliane Radigue“, *Purple magazine*, The Cosmos Issue #32, September 2019. (preuzeto 13. 12. 2020. sa <https://purple.fr/magazine/the-cosmos-issue-32/an-interview-with-eliane-radigue/>)
110. Jerry A. Fodor and Zenon W. Pylyshyn: „How Direct Is Visual Perception?: Some Reflections on Gibson’s „Ecological Approach“, u *Cognition*, Volume 9, Issue 2, April 1981, 140.
111. Johnson, Chuck: „Empty music: Eliane Radigue’s *L’Île Re-Sonante*“, 2016. (preuzeto 26. 10. 2020. sa [http://www.chuckjohnson.net/wp-content/uploads/Empty\\_Music.pdf](http://www.chuckjohnson.net/wp-content/uploads/Empty_Music.pdf))
112. Judge, Jenny: „Getting in the Groove“, 2018. (preuzeto 23. 1. 2020. sa <https://aeon.co/essays/the-way-music-moves-us-shows-the-mind-is-more-than-a-machine>)
113. Klein, S. B, Robertson, T. E, and Delton, A. W: “Facing the future: memory as an evolved system for Planning future acts”, *Mem. Cognit.* 38, 2010, 13–22.
114. Killingsworth, Matthew A. and Daniel T. Gilbert: „A Wandering Mind is an Unhappy Mind“ u *Science* 330, (Washington: American Association for the

- Advancement of Science), 932. (preuzeto 3. 11. 2019. sa [http://www.danielgilbert.com/KILLINGSWORTH%20&%20GILBERT%20\(2010\).pdf](http://www.danielgilbert.com/KILLINGSWORTH%20&%20GILBERT%20(2010).pdf))
115. Massumi, Brian: „Sensing the Virtual, Building the Insensible“, *Hypersurface Architecture*, edited by Stephen Perrella, Architectural Design (Profile no. 133), vol. 68, no. 5/6, May-June 1998, 16-24.
116. Mc Kinney, Joslin: „Scenography, spectacle and the body of the spectator“, *Performance Research* journal 18:3, June 2013
117. Mc Kinney, Joslin: „Scenographic materialism, affordance and extended cognition in Kris Verdonck’s ACTOR #1“, *Theatre and Performance Design*, 1 (1-2), 79-93.
118. Nocić, Vladimir: *Problem eksplanatornog jaza u savremenoj filozofiji duha: Kvalije i svest* (preuzeto 11. 11. 2019. sa [https://www.academia.edu/11602397/Problem\\_eksplanatornog\\_jaza\\_u\\_savremenoj\\_filozofiji\\_duha\\_kvalije\\_i\\_svest](https://www.academia.edu/11602397/Problem_eksplanatornog_jaza_u_savremenoj_filozofiji_duha_kvalije_i_svest) )
119. Shklovsky, Viktor: „Art as Technique“, *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan, Blackwell Publishing Ltd, Malden 1998, 15-21.
120. Schmidt, Timo T. and Julia C. Prein: „The Ganzfeld experience—A stably inducible altered state of consciousness: Effects of different auditory homogenizations“, *PsyCh Journal* 8, 2019, 66–81.
121. Shusterman, Richard: „Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault“ u *The Monist* Vol. 83, No. 4, Philosophy as a Way of Life (October 2000), 543.
122. Speaks; Jeff: „Hume on identity over time and persons“, *PHIL20208*, 2006. <https://www3.nd.edu/~jspeaks/courses/2006-7/20208/hume-personal-identity.html> (preuzeto 10. 11. 2019)
123. Stojšić, Milica i Dragana Vilotić, „Granične teritorije: scenski dizajn na Bitefu 2016.“, u *Scena: Časopis za pozorišnu umetnost*, 1/2017, 209-221.
124. Stojšić, Milica i Dragana Vilotić, „Epsko vreme pozorišta: scenski dizajn na 51. Bitefu“, u *Scena: Časopis za pozorišnu umetnost*, 4/2017, 86-91.

### **Video i audio zapisi**

125. Epizoda „Olafur Eliasson: The Design of Art“, serija *Abstract: The Art of Design*, Netflix, 2019. (preuzeto 2. 12. 2019)

126. Radigue, Eliane, *L'Île Re-Sonante* (2011), (preuzeto 9. 11. 2020. sa [https://youtu.be/pfz\\_kIU3KTE](https://youtu.be/pfz_kIU3KTE))

### **Internet stranice**

127. Dover, Caitlin: „Going Beyond: Doug Wheeler Discusses PSAD Synthetic Desert III”, 2017. (preuzeto 14. 2. 2020. sa <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/going-beyond-doug-wheeler-discusses-psad-synthetic-desert-iii>)
128. „Eliane Radigue: An Interview“, *Electronic Beats* (preuzeto 13. 12. 2020. sa <https://www.electronicbeats.net/eliane-radigue-an-interview/>)
129. „Éliane Radigue: Adnos I-III“ (preuzeto 3. 12. 2020. sa <https://www.residentadvisor.net/events/1331900>)
130. Frankish, Keith: „The consciousness illusion“, 2019. (preuzeto 23. 12. 2019. sa <https://aeon.co/essays/what-if-your-consciousness-is-an-illusion-created-by-your-brain>)
131. Gerrans, Philip: „Model Hallucinations“, 2017. (preuzeto 18. 11. 2019. sa <https://aeon.co/essays/psychedelics-work-by-violating-our-models-of-self-and-the-world>)
132. Hoffman, Donald: „The Case Against Reality“, intervju sa kognitivnim neuronaučnikom Donaldom Hofmanom (*Donald Hoffman*), 2019. (preuzeto 5. 11. 2019. sa <https://aeon.co/videos/its-impossible-to-see-the-world-as-it-is-argues-a-cognitive-neuroscientist>)
133. „Doug Wheeler talks about PSAD Synthetic Desert III“, 2017. (preuzeto 14. 2. 2020. sa <https://www.artforum.com/interviews/doug-wheeler-talks-about-psad-synthetic-desert-iii-at-the-guggenheim-museum-68153>)
134. Izvod iz *Sutre srca*, jednog od najpoznatijih budističkih spisa. (preuzeto 3. 12. 2020. sa <https://www.scribd.com/document/397410611/Sutra-srca>)
135. Liao, Alice: „A Hush Surrounds 'PSAD Synthetic Desert III' at the Guggenheim“, 2018. (preuzeto 14. 2. 2020. sa [https://www.architectmagazine.com/design/exhibits-books-etc/a-hush-surrounds-psad-synthetic-desert-iii-at-the-guggenheim\\_o](https://www.architectmagazine.com/design/exhibits-books-etc/a-hush-surrounds-psad-synthetic-desert-iii-at-the-guggenheim_o))
136. Mustafa, Zabie: „Doug Wheeler’s PSAD Synthetic Desert III“ (preuzeto 14. 2. 2020. sa <http://www.zabiemustafa.com/doug-wheeler-psad-synthetic-desert-iii>)
137. „Pamte se prostor i vreme“, 2019. (preuzeto 5. 1. 2020. sa <https://galaksijanova.rs/pamte-se-i-prostor-i-vreme/>)

138. Popova, Maria: „The Creative Act: Marcel Duchamp’s 1957 Classic, Read by the Artist Himself“, 2012. (preuzeto 2. 2. 2020. sa <https://www.brainpickings.org/2012/08/23/the-creative-act-marcel-duchamp-1957/>)
139. Rajagopalan, Adithya: „New Evidence for Geometry of Thought“, 2019. (preuzeto 5. 1. 2020. sa <http://nautil.us/blog/new-evidence-for-the-geometry-of-thought>)
140. Rosenfeld, Israel and Edward Ziff „Making Memories“, The New York Review of Books, 2017. (preuzeto 26. 1. 2020. sa <https://www.nybooks.com/articles/2017/08/17/making-memories-patient-hm/>)
141. Searle, John R: „The Mystery of Consciousness: Part II“, 1995. (preuzeto 16. 1. 2020. sa <https://www.nybooks.com/articles/1995/11/16/the-mystery-of-consciousness-part-ii/>)
142. Seth, Anil K: „The Real Problem“, 2016. (preuzeto 7. 11. 2019. sa <https://aeon.co/essays/the-hard-problem-of-consciousness-is-a-distraction-from-the-real-one>)
143. Seth, Anil: The TED interview: „Anil Seth explores mystery of consciousness on Apple Podcasts“ (preuzeto 3. 11. 2019. sa <https://podcasts.apple.com/us/podcast/anil-seth-explores-the-mystery-of-consciousness/id1437306870?i=1000453687131>)
144. „Trilogie de la mort“ (preuzeto 3. 12. 2020. sa <https://rateyourmusic.com/release/album/eliane-radigue/trilogie-de-la-mort/>)
145. Walker, Downey: „In the Free Field: Doug Wheeler’s PSAD Synthetic Desert III and Anechoic Histories“, 2018. (preuzeto 14. 2. 2020. sa <https://artjournal.collegeart.org/?p=10247>)
146. Wyse, Pascal: „Eliane Radigue’s brave new worlds“, intervju sa Elijan Radig, 2011. (preuzeto 3. 12. 2020. sa <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/16/eliane-radigue-electronic-music-interview>)
147. Zdravković, Sunčica: „Neuroni u zemlji iza ogledala“, 2008. (preuzeto 21. 1. 2020. sa [https://www.b92.net/zivot/nauka.php?yyyy=2008&mm=09&dd=15&nav\\_id=318579](https://www.b92.net/zivot/nauka.php?yyyy=2008&mm=09&dd=15&nav_id=318579))

## Referentna umetnička dela:

148. Borhes, Horhe Luis: *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*, Penguin Books, London 2000.
149. Borhes, Horhe Luis: kratka priča *On The Exactitude in Science* (preuzeto 4.3.2019. sa <https://kwarc.info/teaching/TDM/Borges.pdf>)
150. Eko, Umberto: *Ostrvo dana pređašnjeg*, Narodna knjiga Alfa, Beograd 1995.
151. Eliason, Olafur: instalacija *Room for One Colour*, 1994.
152. El Lisicki, Lazar: izložbeni prostor *Proun soba*, 1923.
153. Fabr, Jan: *Projekat Olimp: u slavu kulta tragedije – predstava od 24 sata*, gostovanje na Bitefu, Beograd, 2017.
154. Frejzer, Kris: instalacija *Slant*, 2013.
155. Gondri, Majkl: film *Večni sjaj besprekornog uma*, 2004.
156. Hajn, Jepe: *3-Dimensional Mirror Mobile*, 2009.
157. Kami, Alber: *Mit o Siziđu*, Beograd, Paidea, 2008.
158. Kjartanson, Ragnar: video instalacija *A Lot of Sorrow*, 2013-14.
159. Kundera, Milan: *Besmrtost*, Laguna, Beograd, 2017.
160. Nauman, Brus: instalacija *Green Light Corridor*, 1970.
161. Or, Eric: serija instalacija *Zero Mass*, 1969-73.
162. Peljevin, Viktor: pripovetka *Žuta strela*, objavljeno u zbirci *Kristalni svet*, Laguna, Beograd 2015.
163. Radovanović, Vladan: *Projekcija ljudskog tela*, tekst i crtež tušem, 1973.
164. Radig, Elijan: dron kompozicija *L'Île Re-Sonante*, 2005.
165. Šnabel, Džulijan: film *Ronilačko odelo i leptir*, 2017.
166. Tarel, Džejms: gancfeld instalacija *Breathing Light*, 2013.
167. Umetnički rad *Proces ili Šta je stvarno VAŽNO za mene*, Studentska sekcija Srbije na Praškom kvadrijenalu scenskog dizajna i scenskog prostora, Prag, Češka Republika, 2015.
168. Viler, Dag: instalacija *PSAD Synthetic desert III*, 2016.

## IX SPISAK I IZVORI ILUSTRACIJA

**Slika 1:** Kadrovi iz filma *Ronilačko odelo i leptir* preuzeti iz .mp4 fajla filma u ličnom posedu

**Slike 2 i 3:** Fotografije instalacije *Slant* (2010) autora Krisa Frejzera (preuzeto 21. 3. 2019. sa <http://www.chrisfraserstudio.com/slant> )

**Slike 4 i 5:** Fotografije instalacije *Green Light Corridor* (1970) autora Brusa Naumana, realizovane u galeriji *Copenhagen Contemporary* u Kopenhagenu, Danska, autor fotografija Milica Stojšić, 2018.

**Slika 6:** *Projekcija ljudskog tela* (1973), tekst i crtež tušem, 29,7x21cm (preuzeto 11. 12. 2017. sa [http://www.vladanradovanovic.rs/01\\_projekcija\\_ljudskog\\_tela.html](http://www.vladanradovanovic.rs/01_projekcija_ljudskog_tela.html))

**Slike 7 i 8:** Fotografije instalacije *3-Dimensional Mirror Mobile* (2009) autora Jepe Hajna (preuzeto 27. 1. 2018. sa [https://www.jeppehein.net/project\\_id.php?path=works&id=95](https://www.jeppehein.net/project_id.php?path=works&id=95))

**Slike 9 i 10:** Kadrovi iz filma *Večni sjaj besprekornog uma* preuzeti iz .mp4 fajla filma u ličnom posedu

**Slika 11:** Fotografija rada *Breathing Light* (2013) autora Džejmsa Tarela (preuzeto 21. 12. 2019. sa <https://jamesturrell.com/work/breathing-light/>)

**Slike 12 i 13:** kadrovi iz video rada *A Lot of Sorrow* (2013-14) autora Ragnara Kjartansona (preuzeto 21. 7. 2019. sa <https://www.artspace.org.au/program/public-programs/2015/a-lot-of-sorrow-marathon-by-ragnar-kjartansson-with-the-national/>)

**Slika 14:** Izložbeni prostor *Proun soba* (1923), El Lisicki, fotografija rekonstrukcije iz 1971. godine (preuzeto 23. 8. 2018. sa <https://modernistmovement.wordpress.com/2013/04/17/lissitzky-proun-room/>)

**Slika 15:** Izložbeni prostor *Proun soba* (1923), El Lisicki, crtež izgleda svih površina (preuzeto 23. 8. 2018. sa <http://www.atlasofinteriors.polimi.it/2018/11/23/el-lissitzky-proun-room-berlin-germany-1923/>)

**Slika 16:** fotografija instalacije *Room for One Colour* (1997) autora Olafura Eliasona, realizovane u Muzeju moderne umetnosti u Stokholmu, Švedska, 2015. (preuzeto 7. 2. 2019. sa <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101676/room-for-one-colour>)

**Slike 17 i 18:** fotografije instalacije *Zero Mass* (1969-83) autora Erika Ora, realizovane u *Galleria Salvatore Ala* u Milanu (preuzeto 10. 10. 2019. sa <https://www.mcasd.org/artworks/zero-mass>)

**Slika 19:** Skica za jednu od verzija instalacije *Synthetic desert*, autora Daga Vilera, preuzeta iz knjige Schuld, Dawna L.: *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, University of California Press, Oakland 2018.

**Slika 20:** fotografija instalacije *PSAD Synthetic desert III* (2017) autora Daga Vilera (preuzeto 20. 7. 2019. sa <https://www.whatshouldwedo.com/blog/psad-synthetic-desert-doug-wheelers-2017/>)

**Slika 21:** fotografija instalacije *PSAD Synthetic desert III* (2017), autora Daga Vilera (preuzeto 20. 7. 2019. sa <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/lets-talk-art-wheelers-quiet-desert-in-new-york-city>)

**Slika 22:** fotografija Elijan Radig u svom pariskom studiju (1970), autor fotografije Iv Arman (preuzeto 22. 1. 2020. sa <https://4columns.org/dayal-geeta/eliane-radigue>)

**Slika 23:** M. Stojšić, konačno odabran kadar za video rad *IM-PERFEKAT / nemoguće sadašnje vreme* (2016)

**Slika 24:** M. Stojšić, *Studija tela koje diše* (2016), crtež, uljani pasteli na papiru, 100x70cm

**Slike 25-27:** M. Stojšić, kadrovi iz video rada *IM-PERFEKAT / nemoguće sadašnje vreme* (2016)

**Slika 28:** M. Stojšić, medijski dijagram dramaturgije video rada *IM-PERFEKAT / nemoguće sadašnje vreme* (2016), crtež

**Slika 29-34:** M. Stojšić, kadrovi iz video rada *in-somnis /zapisi o slomljenom vremenu* (2018)

**Slika 35:** M. Stojšić, medijski dijagram dramaturgije video *in-somnis /zapisi o slomljenom vremenu* (2018), crtež

**Slika 36:** A. Stojkov, digitalna fotografija iz serije *Morning Blues* (2019), nastala paralelno sa snimanjem video rada *Vreme za ništa* (2019)

**Slike 37-40:** M. Stojšić, *Studija odnosa ljudskog tela i vode* (2018), serija analognih fotografija

**Slike 41-46:** M. Stojšić, kadrovi iz video rada *Vreme za ništa* (2019)

**Slika 47:** M. Stojšić, digitalna fotografija postavke rada *Vreme za ništa* (2019) na izložbi *Scenska laboratorija 2.0: Ideologija i/ili šta da se radi*, 2019.

**Slike 48 i 49:** A. Ramadanović, kadrovi iz video materijala nastalog tokom snimanja performansa za rad *3000ms* (2019)

**Slika 50:** M. Živanov, digitalna fotografija postavke bazena i opreme za snimanje performansa za rad *3000ms* (2019)



**Slike 51-58:** A. Ramadanović, kadrovi iz video materijala nastalog tokom snimanja performansa za rad *3000ms* (2019)

**Slike 59-67:** A. Ramadanović, kadrovi iz konačno odabranog video materijala za rad *3000ms* (2021)

**Slike 68 i 69:** D. Milutinović, prikaz montaže video materijala u softveru *Adobe Premiere Pro CC* (2021)

**Slike 70 i 71:** D. Milutinović, prikaz dodatne obrade video materijala u softveru *Adobe After Effects CC* (2021)

**Slika 72:** T. Đurković, prikaz interfejsa *Protools* softvera korišćenog za miksovanje i montažu svih zvučnih elemenata (2021)

**Slika 73:** M. Stojšić, medijski dijagram dramaturgije rada *3000ms* (2021), crtež

**Slike 74-76:** M. Stojšić, Ispitivanje pozicije projekcionih platana/formiranja *prostora okruženosti* unutar arhitektonskog prostora (2020), crtež

**Slika 77:** M. Stojšić, 3D prikaz dve varijante formiranja *prostora okruženosti* unutar arhitektonskog prostora Velike sale KS Svilara (2020), 3D vizuelizacija

**Slike 78-81:** M. Stojšić, 3D prikazi konačne varijante formiranja *prostora okruženosti* unutar arhitektonskog prostora Velike sale KS Svilara (2020), 3D vizuelizacija

**Slika 82:** M. Stojšić, digitalna fotografija sa probe audio materijala u Velikoj sali KS Svilara (2021)

**Slike 83 i 84:** M. Stojšić, arhitektonska osnova i izgled prostora sa dispozicijom opreme (2021), arhitektonski crtež

**Slika 85:** M. Živanov, digitalna fotografija nastala na snimanju performansa (2019)

**Slike 86-109:** J. Ivanović, digitalne fotografije sa izvođenja performativne instalacije *3000ms* u KS Svilara u Novom Sadu

## X BIOGRAFIJA KANDIDATKINJE

**Milica Stojšić** (Paraćin, 1984) po obrazovanju je arhitekta i dizajner svetla. Bavi se vizuelnim jezikom svetla i njegovim odnosom prema prostoru, kao i politikama percepcije u kontekstu umetnosti. Integrisane osnovne i master inženjerske studije arhitekture završila je na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu (2009), nakon čega počinje da radi kao dizajner svetla u oblasti arhitekture, da bi 2014. na Akademiji umetnosti u Novom Sadu stekla zvanje master dramskog i audio-vizuelnog umetnika u oblasti dizajna svetla. Trenutno je na umetničkim doktorskim studijama scenskog dizajna na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu, gde je zaposlena i kao asistent. Učestvovala na više nacionalnih i internacionalnih arhitektonskih konkursa, kao i na konkursima za nacionalnog predstavnika na Bijenalu arhitekture u Veneciji. Svojim kratkim filmovima *BLANK* i *Savršen*, bila je deo zvanične selekcije nekoliko internacionalnih filmskih festivala. Kao član Studentske sekcije učestvovala je na Praškom kvadrijenalu 2015. godine, na kojem su predstavnici Srbije nagrađeni Zlatnom medaljom za uspostavljanje dijaloga. Video radove *IMPERFEKAT* (2016) i *in-somnis* (2018), u kojima se u polju neuroestetike bavi politikama percepcije prikazala je u sklopu manifestacije Nedelja svesti o mozgu. Njen video rad *Vreme za ništa* (2019) prikazan je u sklopu izložbe radova Odseka za umetnosti i dizajn *Scenska laboratorija 2.0: Ideologija i/ili šta da se radi* 2019. i na Somborskom salonu 2020. godine.

Autor je dizajna svetla za više koncerata i pozorišnih predstava, među kojima je predstava *Krvave svadbe* (2018), u režiji Igora Vuka Torbice. Takođe, kao deo autorskog tima, učestvovala je u scenskom dizajnu više događaja realizovanih u saradnji sa Fondacijom „Novi Sad 2021“, uključujući *Doček* 2018, 2019. i 2020. godine, ceremoniju svečanog otvaranja i zatvaranja *Kaleidoskopa kulture* 2018. i 2020. godine, muzičkog izvođenja *Korzo* (2019), kao i dizajna izložbe *Swiss Style Now* (2019). Tokom 2019. i 2020. bila je umetnički direktor platformi *Doček* i *Kaleidoskop kulture*, da bi 2021. postala kustos festivala svetlosti *Tesla Light Gallery*, koji će početkom 2021. biti realizovan u Novom Sadu. Bavi se i fotografijom, a njeni radovi u ovoj oblasti prikazani su na nekoliko kolektivnih izložbi. Njen fotografski poliptih *(n)ever white* (2019), kroz koji istražuje *navike gledanja*, prikazan je na izložbi *Resurs: Utopija* u galeriji Artget u Beogradu i na Somborskom salonu 2020. godine. Važnim aspektom svog života smatra sport – trenutno se bavi plivanjem, trčanjem, biciklizmom i planinskim trčanjem, a jednog dana u svoju biografiju želi da upiše i *half ironman* triatlon.

*Овај Образац чини саставни део докторске дисертације, односно докторског уметничког пројекта који се брани на Универзитету у Новом Саду. Попуњен Образац укоричити иза текста докторске дисертације, односно докторског уметничког пројекта.*

## План третмана података

<b>Назив пројекта/истраживања</b>
Докторски уметнички пројекат <i>Раслојавање перцепције: уметничко дело сценског дизајна</i>
<b>Назив институције/институција у оквиру којих се спроводи истраживање</b>
а) <b>Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду</b> б) в)
<b>Назив програма у оквиру ког се реализује истраживање</b>
Докторске академске студије <i>Сценски дизајн</i>
<b>1. Опис података</b>
<b>1.1 Врста студије</b> <i>Укратко описати тип студије у оквиру које се подаци прикупљају</i> Докторски уметнички пројекат чине уметничко дело сценског дизајна <i>3000ms</i> , изведено у форми перформативне инсталације и текстуално образложење рада.
<b>1.2 Врсте података</b> а) квантитативни <b>б) квалитативни</b>
<b>1.3. Начин прикупљања података</b> а) анкете, упитници, тестови б) клиничке процене, медицински записи, електронски здравствени записи в) генотипови: навести врсту _____ г) административни подаци: навести врсту _____ д) узорци ткива: навести врсту _____

ђ) снимци, фотографије: навести врсту: **Фотографије уметничких дела квалификованих као уметност одређена феноменом раслојавања перцепције**

е) текст, навести врсту: **Текстови из домена теорије и критике сценског дизајна, теорије медија и комуникације, теорије и критике визуелне, извођачке, музичке и новомедијске уметности, психологије перцепције, когнитивне неуронауке, филозофије субјективности**

ж) мапа, навести врсту \_\_\_\_\_

з) остало, описати: **Лични ауторски рад у форми цртежа, скица, дијаграма, серије фотографија и три видео рада**

1.3 Формат података, употребљене скале, количина података

1.3.1 Употребљени софтвер и формат датотеке:

а) Excel фајл, датотека \_\_\_\_\_

б) SPSS фајл, датотека \_\_\_\_\_

в) PDF фајл, датотека: **PDF фајл текстуалног образложења докторског уметничког пројекта и реализације уметничког дела**

г) Текст фајл, датотека \_\_\_\_\_

д) JPG фајл, датотека: **JPG фајлови са фотографијама уметничких дела квалификованих као уметност одређена феноменом раслојавања перцепције, фотографије личних ауторских радова - цртежа, скица и дијаграма, серије фотографија, фрејмови из три видео рада, фотографије јавног приказивања уметничког дела 3000ms**

е) Остало, датотека \_\_\_\_\_

1.3.2. Број записа (код квантитативних података)

а) број варијабли \_\_\_\_\_

б) број мерења (испитаника, процена, снимака и сл.) \_\_\_\_\_

1.3.3. Поновљена мерења

а) да

б) не

Уколико је одговор да, одговорити на следећа питања:

а) временски размак између поновљених мера је \_\_\_\_\_

б) варијабле које се више пута мере односе се на \_\_\_\_\_

в) нове верзије фајлова који садрже поновљена мерења су именоване као \_\_\_\_\_

Напомене: \_\_\_\_\_

*Да ли формати и софтвер омогућавају дељење и дугорочну валидност података?*

а) Да

б) Не

*Ако је одговор не, образложити* \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## 2. Прикупљање података

### 2.1 Методологија за прикупљање/генерисање података

#### 2.1.1. У оквиру ког истраживачког нацрта су подаци прикупљени?

а) експеримент, навести тип \_\_\_\_\_

б) корелационо истраживање, навести тип \_\_\_\_\_

ц) анализа текста, навести тип \_\_\_\_\_

д) остало, навести шта \_\_\_\_\_

*2.1.2 Навести врсте мерних инструмената или стандарде података специфичних за одређену научну дисциплину (ако постоје).*

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

### 2.2 Квалитет података и стандарди

#### 2.2.1. Третман недостајућих података

а) Да ли матрица садржи недостајуће податке? Да Не

Ако је одговор да, одговорити на следећа питања:

а) Колики је број недостајућих података? \_\_\_\_\_

б) Да ли се кориснику матрице препоручује замена недостајућих података? Да Не

в) Ако је одговор да, навести сугестије за третман замене недостајућих података

---

2.2.2. На који начин је контролисан квалитет података? Описати

---

---

2.2.3. На који начин је извршена контрола уноса података у матрицу?

---

---

### 3. Третман података и пратећа документација

3.1. Третман и чување података

3.1.1. Подаци ће бити депоновани у репозиторијуму за депоновање научне и уметничке продукције истраживача Универзитета у Новом Саду

3.1.2. URL адреса <https://www.uns.ac.rs/index.php/c-nauka/otvorena-nauka/repozitorijum-naucne-umetnicke-produkcije>

3.1.3. DOI \_\_\_\_\_

3.1.4. Да ли ће подаци бити у отвореном приступу?

- a) Да
- б) Да, али после ембарга који ће трајати до \_\_\_\_\_
- в) Не

Ако је одговор не, навести разлог \_\_\_\_\_

3.1.5. Подаци неће бити депоновани у репозиторијум, али ће бити чувани.

Образложење

---

---

### 3.2 Метаподаци и документација података

3.2.1. Који стандард за метаподатке ће бити примењен? \_\_\_\_\_

3.2.1. Навести метаподатке на основу којих су подаци депоновани у репозиторијум.

---

---

*Ако је потребно, навести методе које се користе за преузимање података, аналитичке и процедуралне информације, њихово кодирање, детаљне описе варијабли, записа итд.*

---

---

---

---

---

### 3.3 Стратегија и стандарди за чување података

3.3.1. До ког периода ће подаци бити чувани у репозиторијуму? **Неограничено**

3.3.2. Да ли ће подаци бити депоновани под шифром? Да **Не**

3.3.3. Да ли ће шифра бити доступна одређеном кругу истраживача? Да **Не**

3.3.4. Да ли се подаци морају уклонити из отвореног приступа после извесног времена?

Да **Не**

Образложити

---

---

## 4. Безбедност података и заштита поверљивих информација

Овај одељак МОРА бити попуњен ако ваши подаци укључују личне податке који се односе на учеснике у истраживању. За друга истраживања треба такође размотрити заштиту и сигурност података.

#### 4.1 Формални стандарди за сигурност информација/података

Истраживачи који спроводе испитивања с људима морају да се придржавају Закона о заштити података о личности ([https://www.paragraf.rs/propisi/zakon\\_o\\_zastiti\\_podataka\\_o\\_licnosti.html](https://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_zastiti_podataka_o_licnosti.html)) и одговарајућег институционалног кодекса о академском интегритету.

##### 4.1.2. Да ли је истраживање одобрено од стране етичке комисије? Да Не

Ако је одговор Да, навести датум и назив етичке комисије која је одобрила истраживање

---

##### 4.1.2. Да ли подаци укључују личне податке учесника у истраживању? Да Не

Ако је одговор да, наведите на који начин сте осигурали поверљивост и сигурност информација везаних за испитанике:

- а) Подаци нису у отвореном приступу
- б) Подаци су анонимизирани
- ц) Остало, навести шта

---

---

## 5. Доступност података

### 5.1. Подаци ће бити

#### а) јавно доступни

б) доступни само уском кругу истраживача у одређеној научној области

ц) затворени

Ако су подаци доступни само уском кругу истраживача, навести под којим условима могу да их користе:

---

---



*Ако су подаци доступни само уском кругу истраживача, навести на који начин могу приступити подацима:*

---

---

*5.4. Навести лиценцу под којом ће прикупљени подаци бити архивирани.*

---

## 6. Улоге и одговорност

*6.1. Навести име и презиме и мејл адресу власника (аутора) података*

**Милица Стојшић, milica.stojacic@uns.ac.rs**

*6.2. Навести име и презиме и мејл адресу особе која одржава матрицу с подацима*

---

*6.3. Навести име и презиме и мејл адресу особе која омогућује приступ подацима другим истраживачима*

---