



UNIVERZITET U NOVOM SADU
FAKULTET TEHNIČKIH NAUKA

SCENSKI DIZAJN



EMERGENTNOST PROSTORA SEĆANJA: UMETNIČKO DELO SCENSKOG DIZAJNA

DOKTORSKI UMETNIČKI PROJEKAT

Mentor:

Dr um. Romana Bošković Živanović
redovni profesor

Kandidat:

Dejan Todorović
mast. inž. arh.

Novi Sad, 2026.



UNIVERSITY OF NOVI SAD
FACULTY OF TECHNICAL SCIENCES

SCENE DESIGN



THE EMERGENCE OF SPACES OF RECOLLECTION: A SCENE DESIGN ARTWORK

DOCTORAL ART PROJECT

Mentor:

Dr. Romana Bošković Živanović
Full Professor

Candidate:

Dejan Todorović
M.Arch

Novi Sad, 2026

КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА¹

Врста рада:	Докторски уметнички пројекат
Име и презиме аутора:	Дејан Тодоровић
Ментор (титула, име, презиме, звање, институција):	др ум. Роман Бошковић Живановић, редовни професор, Универзитет у Новом Саду – Факултет техничких наука
Наслов рада:	Емергентност простора сећања: уметничко дело сценског дизајна
Језик и писмо рада:	Српски језик (латиница)
Физички опис рада:	Унети број: Страница 125 Поглавља 9 Референци 144 Табела 0 Слика 55 Графикана 0 Прилога 0
Уметничка област:	Сценски дизајн
Ужа уметничка област:	Сценски дизајн
Кључне речи / предметна одредница:	Време, емергентност, интердисциплинарност, креативни чин, осадашњење, перцепција, простори сећања, рецепција, сценски дизајн.
Апстракт на језику рада:	Докторски уметнички пројекат <i>Емергентност простора сећања: уметничко дело сценског дизајна</i> усмерен је на испитивање емергентних квалитета простора сећања у процесима креације, перцепције и рецепције уметничког дела. Простори сећања доводе се у аналогију са комплексним системима, у којима се емергентност јавља као својство које произилази из односа међу конститутивним елементима система. Посебна пажња посвећена је временском карактеру ових простора и улози актуелног тренутка у обликовању процеса креације, перцепције и рецепције уметничког дела у сценском дизајну, схваћеном као

¹Аутор докторског уметничког пројекта потписао је и приложио следеће Обрасце:

5бAU – Изјава о ауторству;

5вAU – Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског уметничког пројекта и дозвола за објављивање личних података;

5гAU – Изјава о коришћењу.

Ове Изјаве се чувају у институцији у штампаном и електронском облику и не корице се са радом.

	интердисциплинарно поље архитектуре, сценских и визуелних уметности. Истраживање настоји да сагледа позицију и улогу сећања у процесима стварања и доживљаја уметничког дела, да разуме стваралачки чин као комплексан и релационо условљен процес и да препозна емергентна својства уметничких дела сценског дизајна као последицу интеракција различитих дисциплина. Као синтеза теоријско-истраживачког и практично-уметничког рада, пројекат се конкретизује кроз процесе концептуализације, реализације и постпродукције уметничког дела <i>vd: Осадашњење</i> , које представља практично-уметнички исход истраживања.
Датум прихватања теме од стране надлежног већа:	24. јул 2023.
Датум одбране: (Попуњава накнадно институција)	
Чланови комисије: (титула, име, презиме, звање, институција)	Председник: др ум. Татјана Дадић Динуловић, редовни професор, Универзитет у Новом Саду – Факултет техничких наука Члан: др ум. Миа Давид, редовни професор, Универзитет у Новом Саду – Факултет техничких наука Члан: др ум. Исидора Амићић, ванредни професор, Универзитет у Новом Саду – Академија уметности Члан: др Милена Кордић, ванредни професор, Универзитет у Београду – Архитектонски факултет
Напомена:	

KEY WORD DOCUMENTATION²

Document type:	Doctoral art project
Author:	Dejan Todorović
Supervisor (title, first name, last name, position, institution)	Dr. Romana Bošković Živanović, Full Professor, University of Novi Sad – Faculty of Technical Sciences
Thesis title in English:	The Emergence of Spaces of Recollection: A Scene Design Artwork
Language and script:	Serbian language (latin)
Physical description:	Number of: Pages 125 Chapters 9 References 144 Tables 0 Illustrations 55 Graphs 0 Appendices 0
Artistic field:	Scene Design
Artistic subfield:	Scene Design
Subject, Key words:	Creative act, emergence, interdisciplinarity, perception, presentification, reception, scene design, spaces of recollection, time.
Abstract in English:	The doctoral artistic project The Emergence of Spaces of Recollection: Scene Design Artwork investigates the emergent qualities of spaces of recollection within the processes of creation, perception, and reception of artwork. Spaces of recollection are examined through an analogy with complex systems, in which emergence appears as a property arising from the relationships among the constitutive elements of the system. Particular attention is devoted to the temporal character of these spaces and to the role of the present moment in shaping the processes of creation, perception, and reception within scene design, understood as an interdisciplinary field encompassing architecture, performing arts, and visual arts. The research aims to examine the position and role of recollection in the creation and experience of artwork, to understand the creative act as a complex and relationally conditioned process,

² The author of the doctoral art project has signed the following Statements:

56AY – Statement on authorship,

5BAY – Statement that the printed and e-version of the doctoral art project are identical and authorization to use personal data,

5rAY – Copyright statement.

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

	and to identify the emergent properties of scene design artworks as consequences of interactions among different disciplines. As a synthesis of theoretical research and artistic practice, the project is articulated through the processes of conceptualization, realization, and post-production of the artwork v0: Presentification, which constitutes the practical artistic outcome of the research.
Date of endorsement by the scientific board:	24 July 2023
Date of defence: (Filled in by the institution)	
Thesis defence board: (title, first name, last name, position, institution)	Chair: Dr. Tatjana Dadić Dinulović, Full Professor, University of Novi Sad – Faculty of Technical Sciences Member: Dr. Mia David, Full Professor, University of Novi Sad – Faculty of Technical Sciences Member: Dr. isidora Amidžić, Associate Professor, University of Novi Sad – Academy of Arts Member: Dr. Milena Kordić, Associate Professor, University of Belgrade – Faculty of Architecture
Note:	

IZJAVA ZAHVALNOSTI

Hvala mentorki **prof. dr um. Romani Bošković Živanović** na ogromnom strpljenju tokom svih ovih godina, na ohrabrivanju ove istraživačke i lične teme, na istrajnosti u podršci i na svim prijateljskim i mentorskim savetima tokom izrade ovog doktorskog umetničkog projekta.

Hvala članicama komisije **prof. dr um. Tatjani Dadić Dinulović, prof. dr um. Miji David i v. prof. dr um. Isidori Amidžić** na vremenu, pažnji i posvećenosti sagledavanju praktičnog i pisanog segmenta ovog doktorskog umetničkog projekta.

Posebno hvala članici komisije **v. prof. dr Mileni Kordić** na poverenju koje mi je ukazala još tokom studija arhitekture, kada me je izabrala za saradnika i probudila želju za istraživanjem, a zatim i na svemu što sam od nje naučio. Hvala na optimizmu da se (i uz poneko kašnjenje) ipak stiže sve, a iznad svega hvala na razumevanju, podršci, neprikosnovenoj kolegijalnosti i dugogodišnjem prijateljstvu.

Hvala **Ljilji Tadić i Mikiju Tadiću** na entuzijazmu i volji da velikodušno ustupe prostor Galerije Zvono za javno izvođenje i izlaganje ovog doktorskog umetničkog projekta.

Hvala **Aleksandru Popoviću** iz Karkataga na velikoj pomoći, besprekornoj koncepciji, realizaciji i montaži svih tehničkih detalja senzomotorne prostorne instalacije. Hvala **Ivanu Banziću** na preciznoj izradi svih vizuelnih artefakata izložbe. Hvala **Aleksandru Ristiću** na ogromnoj pomoći i hitroj organizaciji pri demontaži izložbe, ali i na dugogodišnjoj podršci.

Hvala **Đorđu, Milošu, Anđeli, Vukašinu, Milošu, Jovani, Radetu, Milošu i Igoru** na divnim ličnim uvidima i izuzetno korisnim osvrtima na izložbu. Hvala **Matiji** na fantastičnim fotografijama i zabeleženim trenucima javnog izvođenja ovog doktorskog umetničkog projekta.

Hvala kolegici asistentkinji **dr Snežani Zlatković** na svim produktivnim razgovorima, savetima i konsultacijama, na brizi do poslednjeg trena, a iznad svega hvala na dugogodišnjem prijateljstvu.

Hvala kolegama sa doktorskih studija, **Gagi, Maki, Dari, Sofiji i Vladi**, na druženju, divnoj atmosferi i nezaboravnim vikendima provedenim na blok nastavi i van nje u Novom Sadu.

Najveću zahvalnost izražavam svojim roditeljima **Vesni i Nebojši** na безусловnoj podršci i neizmernom požrtvovanju tokom svih godina mog obrazovanja.

Ovaj doktorski umetnički projekat posvećujem svom dedi **Pavi** i svima onima koji nastavljaju da žive u našim prostorima sećanja.

SADRŽAJ:

1. UVOD I POVOD ISTRAŽIVANJA	1
2. ISTRAŽIVAČKO-METODOLOŠKI OKVIR.....	3
2.1. PREDMET I OBLAST ISTRAŽIVANJA.....	3
2.2. CILJEVI ISTRAŽIVANJA	4
2.3. POLAZNE PRETPOSTAVKE	5
2.4. METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA.....	6
2.5. PREGLED PRETHODNIH ISTRAŽIVANJA	6
3. TEORIJSKO ISTRAŽIVANJE	10
3.1. O EMERGENTNOSTI	10
3.1.1. Subjektivna priroda vremena.....	11
3.1.2. Kompleksnost kao uslov postojanja.....	14
3.1.3. Emergentna svest i kreativni čin	18
3.2. O PROSTORIMA SEĆANJA.....	22
3.2.1. Sećanje u prostoru kreacije umetničkog dela.....	22
3.2.2. Sećanje u prostoru percepcije i recepcije umetničkog dela	24
3.3. O UMETNIČKOM DELU SCENSKOG DIZAJNA	27
3.3.1. Scenski dizajn kao prostorno-vremenski čin.....	27
3.3.2. Umetničko delo kao relacioni sklop	29
3.3.3. Emergentna priroda scenskog dizajna	30
3.4. SCENSKI DIZAJN KAO POLJE INTERDISCIPLINARNOSTI.....	32
4. KRITIČKA ANALIZA REFERENTNIH UMETNIČKIH DELA I AUTORA	33
4.1. SEĆANJE KAO UMETNIČKI KONCEPT (STUDIJE SLUČAJA).....	33
4.1.1. U arhitekturi: <i>Kula Nebojša</i> – rekonstrukcija, 2011.....	34
4.1.2. U scenskoj umetnosti: <i>Deca</i> – opera u 17 pesama, 2022	36
4.1.3. U vizuelnoj umetnosti: <i>Sladak limun</i> – samostalna izložba, 2021.....	39
4.2. IMANENTNOST EMERGENTNIH SVOJSTAVA U PROSTORIMA SEĆANJA	41

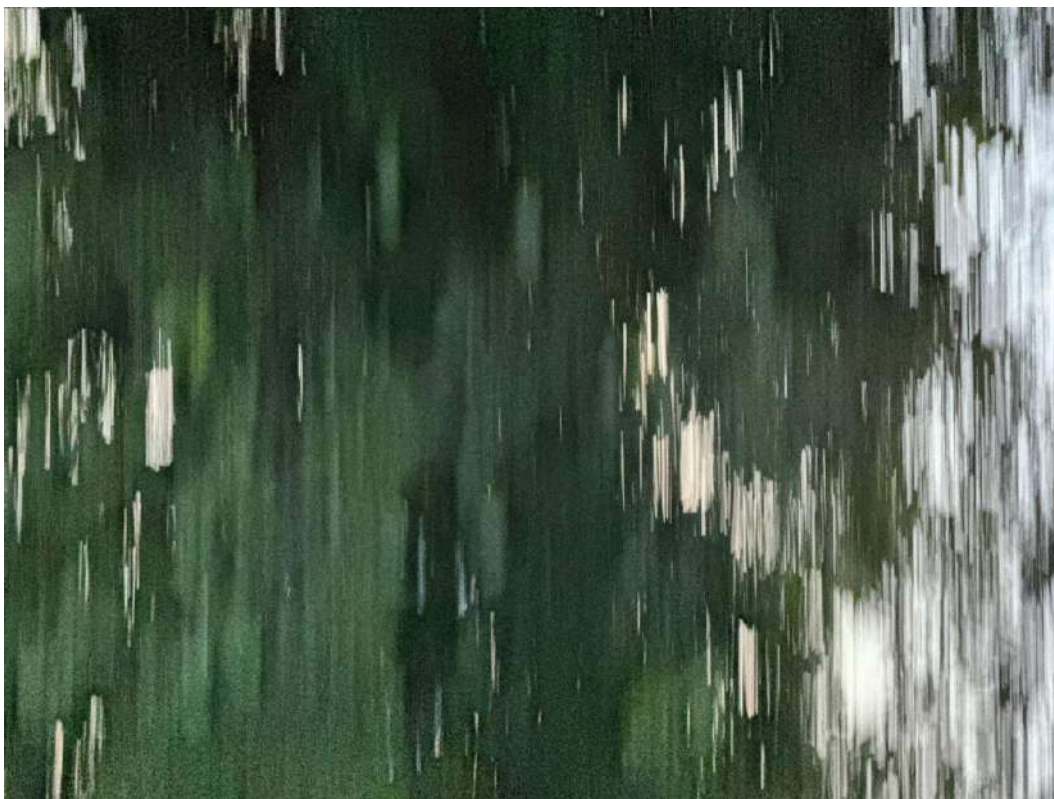
5. UMETNIČKO ISTRAŽIVANJE	42
5.1. REFLEKSIJA NA PRETHODNE UMETNIČKE RADOVE	43
5.1.1. U arhitekturi: <i>Würth Srbija trening i test centar</i> – enterijer, 2019.....	43
5.1.2. U scenskoj umetnosti: <i>Sitnice koje život znače</i> – scenografija, 2022	45
5.1.3. U vizuelnoj umetnosti: <i>Tren</i> – serija fotografija, 2013 –	47
5.1.4. <i>Terram Intelligere: Interstitium</i> – prostorna instalacija, 2025.....	49
5.2. U SCENSKOM DIZAJNU.....	51
5.2.1. <i>vidljivo ništa. – prostorna instalacija</i> , 2017	51
5.2.2. <i>v0: oscilator. – prostorna instalacija</i> , 2019.....	54
5.3. TRAGANJE ZA KONCEPTOM UMETNIČKOG PROJEKTA <i>v0: OSADAŠNJENJE</i>	56
5.3.1. Projektovanje iskustva u fotografiju	56
5.3.2. Projektovanje fotografije u crtež	57
5.3.3. Projektovanje crteža u prostor	58
5.3.4. Projektovanje prostora u iskustvo	58
5.4. PROJEKTOVANJE ISKUSTVA OSADAŠNJENJA	59
6. SENZOMOTORNA PROSTORNA INSTALACIJA <i>v0: OSADAŠNJENJE</i>.	61
6.1. PROCES PRODUKCIJE UMETNIČKOG PROJEKTA	61
6.1.1. Priprema i fabrikacija vizuelnih artefakata	61
6.1.2. Priprema i realizacija performativnih mehanizama.....	63
6.1.3. Priprema i oblikovanje umetničke knjige	65
6.1.4. Priprema i artikulacija prostornog okvira	66
6.2. REALIZACIJA UMETNIČKOG PROJEKTA	67
6.2.1. Prostor senzomotorne instalacije	70
6.2.2. Prostor serije fotografija	71
6.3. FOTODOKUMENTACIJA O REALIZACIJI UMETNIČKOG PROJEKTA	73
6.4. PERCEPCIJA I RECEPCIJA UMETNIČKOG PROJEKTA.....	99
7. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA	110

8. LITERATURA I IZVORI.....	115
8.1. KNJIGE I POGLAVLJA U MONOGRAFIJAMA	115
8.2. NAUČNI RADOVI, ESEJI, ČLANCI, ČASOPISI I KATALOZI	116
8.3. REFERENTNA UMETNIČKA DELA.....	119
8.4. OSTALI IZVORI	120
8.5. SPISAK I IZVORI ILUSTRACIJA	120
9. BIOGRAFIJA KANDIDATA	124

1. UVOD I POVOD ISTRAŽIVANJA

Ništa ne postoji manje od sadašnjeg trenutka, ako pod time podrazumevate onu nevidljivu granicu koja odvaja prošlost od budućnosti. Kada tu sadašnjost promišljamo kao ono što treba da bude, ona to još nije, a kada je promišljamo kao ono što postoji, ona je već prošla. Ako, naprotiv, razmatrate sadašnjost koja je konkretna i koju je svest stvarno proživela, može se reći da se ta sadašnjost velikim delom sastoji u neposrednoj prošlosti. U delić sekunde koji zahvata najkraće moguće opažanje svetlosti, usadili su se milioni vibracija, od kojih je prva od poslednje odvojena silno izdvojenim intervalom. Vaše opažanje, koliko god da je trenutno, sastoji se, dakle, od gotovo bezbrojnog mnoštva zapamćenih elemenata, a, istini za volju, svako opažanje je već pamćenje.

Mi, praktično, opažamo samo prošlost, zato što čista sadašnjost predstavlja neuhvatljivo napredovanje prošlosti koja nagriza budućnost. Dakle, svest u svakom trenutku svojom svetlošću obasjava onaj neposredni deo prošlosti koji, nadnesen nad budućnošću, radi na tome da je ostvari i da je pripoji sebi.³



Ilustracija 0: *Raslojavanje sadašnjosti u deliću sekunde*, fotografija iz serije *Tren* 2024.

³ Anri Bergson, *Materija i pamćenje: Ogled o odnosu tela i duha* (Beograd: Fedon, 2013), 165.

Bergsonovo razumevanje sadašnjosti kao neuhvatljivog praga između prošlosti i budućnosti, pri čemu je svako opažanje već prožeto pamćenjem, predstavlja jedno od polazišta ovog istraživanja. Ono omogućava da se vreme ne posmatra kvantitativno, kao spoljašnja mera trajanja, već kvalitativno, kao iskustveni proces u kome se prošlo neprestano aktivira u sadašnjem trenutku.

Upravo iz takve perspektive, kao ishod dugogodišnjeg istraživačkog i ličnog interesovanja usmerenog ka fenomenu vremena i načinima na koje se ono subjektivno doživljava nastaje doktorski umetnički projekat *Emergentnost prostora sećanja: umetničko delo scenskog dizajna*. Proživljeno iskustvo se taloži, transformiše i iznova aktivira u svesti, dok se sećanje pojavljuje kao dinamičan proces preoblikovanja prošlog u odnosu na aktuelni trenutak, a ne kao njegova puka reprodukcija. Prostori sećanja promišljaju se kao kompleksni individualni mentalni konstrukti, formirani nizovima iskustava u vremenu i odnosima koji se među njima uspostavljaju. Osnovna pretpostavka jeste da takvi prostori imaju aktivnu ulogu u procesima kreacije, percepcije i recepcije umetničkog dela, budući da omogućavaju prevođenje ličnog iskustva u umetničku formu, ali i njeno naknadno iščitavanje kroz individualno iskustvo, sećanje i perceptivne obrasce posmatrača.

Povod istraživanja proističe iz ličnog iskustva evociranja sećanja kao procesa u kome prethodno doživljeno navire u vidu fragmentarnih, često nejasnih i nestabilnih sekvenci, sačuvanih kroz tragova senzornih prizora, tekstura, mirisa, zvučnih slika i atmosferskih stanja. Upravo njihova nepotpunost i promenljivost otvaraju pitanje načina na koji sećanje deluje u sadašnjosti: kako se fragmenti prošlog iskustva pojavljuju, nadovezuju i dobijaju ulogu u aktuelnom trenutku? Iz tog pitanja proizlazi i razmatranje sećanja kao procesa koji se približava imaginaciji i može se razumeti kao kreativni čin. Značajan deo istraživačkog procesa oblikovan je ličnom praksom beleženja proživljenih i opaženih trenutaka, najčešće kamerom mobilnog telefona. Tako prikupljen materijal postaje osnova šireg vizuelnog dnevnika *Tren: fotografske zabeleške slučajnih opažanja* – lične kolekcije pažljivo kadriranih prizora zamrznutih u vremenu, kojima se dokumentuju efemerni ambijenti svakodnevice. Potreba za umetničkim istraživanjem proističe iz nastojanja da se prepoznaju, odrede i preispitaju vrednosti tih zapisa, kao i načini na koje oni mogu postati polazište za dalje umetničke postupke i transformacije.

Istraživanje se pozicionira u oblasti scenskog dizajna, koji je prepoznat kao prostor interdisciplinarne razmene arhitekture, scenskih i vizuelnih umetnosti. Takvo polje

omogućava da se lična stvaralačka pozicija, prvobitno formirana u arhitekturi, preispita i proširi kroz susret sa praksama u kojima se prostorno prepliće sa performativnim i vizuelnim. Razmena izražajnih sredstava, stvaralačkih postupaka i perceptivnih mehanizama ovih disciplina uspostavlja složen stvaralački sistem u kome delo ne nastaje kao zbir svojih pojedinačnih činilaca, već kao rezultat njihovog međusobnog delovanja. U tom smislu, umetničko delo scenskog dizajna može se razumeti kao emergentni ishod – celina čija se svojstva oblikuju kroz dinamičku povezanost prostornih, performativnih i vizuelnih odnosa iz kojih izranjaju njegovi značenjski i afektivni slojevi. Zbog toga se emergentnost u ovom radu postavlja kao ključni pojam za tumačenje kvaliteta umetničkog dela koji nastaju iz odnosa njegovih činilaca. Iz takve perspektive, prostori sećanja mogu se posmatrati i kao relacioni sklopovi, odnosno mesta susreta ličnog iskustva, umetničke forme i percepcije posmatrača, iz kojih se otvara jedno od osnovnih pitanja ovog istraživanja: na koji način se sećanje u prostoru umetničkog dela oblikuje, preobražava i iznova uspostavlja?

2. ISTRAŽIVAČKO-METODOLOŠKI OKVIR

U ovom poglavlju definišu se osnovni istraživački i metodološki okviri doktorskog umetničkog projekta. Poglavlje precizira predmet, oblast i ciljeve istraživanja, kao i polazne pretpostavke na kojima se rad zasniva. Posebna pažnja posvećena je metodološkoj vezi između teorijsko-istraživačkog i praktično-umetničkog segmenta rada, uz pregled prethodnih istraživanja, relevantnih izvora i referentnih umetničkih praksi na kojima se istraživanje temelji.

2.1. PREDMET I OBLAST ISTRAŽIVANJA

Predmet doktorskog umetničkog projekta *Emergentnost prostora sećanja: umetničko delo scenskog dizajna* jeste ispitivanje emergentnih kvaliteta prostora sećanja u procesima kreacije, percepcije i recepcije umetničkog dela. Prostori sećanja dovode se u analogiju sa kompleksnim sistemima, u kojima se emergentnost javlja kao autentično svojstvo odnosa među konstitutivnim elementima sistema, a ne samo kao rezultat njihovog pukog zbira. U istraživanju se posebno insistira na vremenskom karakteru ovih prostora, odnosno na ulozi aktuelnog trenutka i njegovih osobenosti ključnih u realizaciji procesa kreacije, percepcije i recepcije umetničkog dela u scenskom dizajnu, kao polju interdisciplinarnosti arhitekture, scenskih i vizuelnih umetnosti. U svom krajnjem ishodu, projekat, kao rezultat sinteze teorijsko-istraživačkog i praktično-umetničkog istraživanja, ima za cilj da ispita poziciju i ulogu sećanja u procesima stvaranja i percepcije umetničkog dela, da sagleda stvaralački čin kao

kompleksan i relaciono uslovljen proces, te da prepozna emergentna svojstva umetničkih dela scenskog dizajna kao karakteristične osobenosti interakcije među disciplinama. Ovaj istraživački tok konkretizuje se kroz procese konceptualizacije, realizacije i postprodukcije umetničkog dela *v0: Osadašnjenje*, kao praktično-umetničkog ishoda istraživanja u oblasti scenskog dizajna.

Šira oblast istraživanja je prostor interdisciplinarnosti koji grade arhitektura, scenske i vizuelne umetnosti, odnosno granice navedenih disciplina, i pripada proširenom polju njihovog delovanja, odnosno pozicijama u kojima se njihovi stvaralački procesi i ishodi preklapaju, kako među sobom – tako i sa drugim srodnim diskursima, ispitujući nove potencijale interdiskurzivne razmene. Uža oblast u kojoj se tema pozicionira, i na kojoj se temelje osnove teorijskog i umetničkog istraživanja pripada fenomenologiji percepcije u arhitekturi, scenskim i vizuelnim umetnostima. Matična oblast umetničkog projekta, kao krajnjeg ishoda istraživanja (uz korišćenje sredstava i metodoloških postupaka promišljanja i kreiranja u oblastima arhitekture, scenskih i vizuelnih umetnosti), jeste scenski dizajn, a preciznije njegove umetničke prakse.

2.2. CILJEVI ISTRAŽIVANJA

Teorijsko istraživanje za cilj ima da postavi pregled relevantnih teorija iz oblasti filozofije, arhitekture, scenskih i vizuelnih umetnosti, te da uspostavi njihove korelacije sa procesima kreacije, percepcije i recepcije umetničkog dela, kontekstualizovanim unutar prostora sećanja, obrađujući pritom pojmove i fenomene poput trajanja, sećanja, svesti, intuicije, osadašnjenja, emergentnosti i kreativnog čina, kao neke od ključnih za razumevanje osnovnih istraživačkih pretpostavki. Sekundarni cilj je ispitivanje fleksibilnosti disciplinarnog okvira scenskog dizajna kao katalizatora susreta graničnih pozicija arhitekture, scenskih i vizuelnih umetnosti, pozicija u kojima se unutar ovih disciplina najčešće deluje, odnosno pozicija u kojima se mogu identifikovati najizraženiji potencijali za razvoj svake od disciplina.

Cilj umetničkog istraživanja je uspostavljanje odnosa prema sopstvenom sećanju, odnosno refleksija na ključne trenutke u percepciji proživljenog koji su uspostavili ili opredelili pravce razvoja lične stvaralačke poetike i umetničkog senzibiliteta, sa namerom otvaranja prema publici koja će pomoću njih, a na osnovu svog iskustva, izgraditi individualne doživljaje

prikazanih sekvenci. Kao rezultat očekuje se isticanje značaja sećanja u oblikovanju subjektivnosti u stvaralačkom postupku, ali i u percepciji umetničkog dela scenskog dizajna.

Kao jedan od ključnih rezultata istraživanja očekuje se artikulacija autorskog istraživačko-umetničkog pristupa čije se mogućnosti primene nagoveštavaju tri osnovna pravca: (1) u kreiranju umetničkih dela u oblasti scenskog dizajna, koja nastaju primenom kreativnih strategija preuzetih iz susednih oblasti arhitekture, scenskih i vizuelnih umetnosti, (2) u pedagoškom radu u oblasti scenskog dizajna, ali i u širem obrazovnom kontekstu arhitekture, scenskih i vizuelnih umetnosti i (3) u dubljem razumevanju sopstvene autorske pozicije kroz istraživanje prostora sećanja kao relevantnih resursa koji mogu oblikovati opseg i karakter individualnog stvaralačkog procesa u umetničkim praksama.

2.3. POLAZNE PRETPOSTAVKE

Sve faze istraživanja sprovode se u odnosu na osnovne hipoteze:

(1) Prostori sećanja su kompleksni individualni mentalni konstrukti, formirani nizovima iskustava u vremenu i njihovim međusobnim relacijama. U kontekstu scenskog dizajna, oni funkcionišu kao temeljni mehanizmi procesa umetničkog stvaranja (kreacije), percepcije i recepcije umetničkog dela, omogućavajući upisivanje ličnog narativa u umetničko delo, ali i njegovo iščitavanje kroz prizmu individualnog iskustva.

(2) Kreativni čin se ne odvija izolovano u sadašnjem trenutku, već se uspostavlja u oscilaciji između prošlog (sećanja) i budućeg (imaginacije), pri čemu aktuelni trenutak predstavlja aktivni prag na kome se višeslojno vreme prelama i artikuliše u formu umetničkog izraza. Stvaralački proces je, dakle, imanentno vezan za temporalnu kompleksnost.

(3) Scenski dizajn kao interdisciplinarna praksa (pozicionirana između arhitekture, scenskih i vizuelnih umetnosti) ima potencijal da generiše kompleksne umetničke sisteme čija su ključna svojstva nesvodiva na puki zbir svojih konstitutivnih delova. U tom smislu, emergentnost se može smatrati relacionim principom interakcije među disciplinama i njima svojstvenim sredstvima i elementima izražavanja, kojim se otvara prostor za oblikovanje umetničkih celina čiji se narativi uspostavljaju relaciono, a ne kao fiksirani ili unapred određeni.

2.4. METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA

Metodološki okvir doktorskog umetničkog projekta sastoji se iz dve osnovne celine: teorijsko-istraživačke i praktično-umetničke. Teorijsko-istraživačka celina obuhvata teorijsko istraživanje, kritičku analizu referentnih umetničkih dela i analizu sopstvene umetničke prakse. Na rezultate ovih istraživačkih postupaka nadovezuje se praktično-umetnički segment rada zasnovan na metodologiji istraživanja kroz projekat (*research by design*).

Teorijsko istraživanje preglednom metodom obuhvata definisanje osnovnih pojmova i fenomena relevantnih za istraživanje (trajanje, sećanje, svest, intuicija, osadašnj enje, emergentnost, kreativni čin, itd), uspostavlja jući korelacije u diskusiji i zaključku, metodama analize i sinteze. Kritička analiza referentnih umetničkih dela obuhvata analizu studija slučaja na osnovu dostupne literature i ostalih izvora, među kojima se poseban značaj pridaje primarnom istraživanju putem intervjua sa dostupnim autorima analiziranih umetničkih dela, koristeći se metodama analize i sinteze u diskusiji i zaključku. Umetničko istraživanje podrazumeva prikaz i kritičku analizu sopstvenog iskustva u kreativnim praksama u oblastima arhitekture, scenskih i vizuelnih umetnosti, a na njega se direktno nadovezuje praktično-umetnički aspekt rada koji sprovođenjem metodologije istraživanja kroz projekat rezultuje konceptualizacijom umetničkog dela u oblasti scenskog dizajna.

Faze produkcije i realizacije umetničkog projekta *v0:OSADAŠNjENjE* prikazuju se preglednom metodom, kroz kritički osvrt i fotodokumentaciju, a analiza rezultata o percepciji i recepciji rada sprovodi se na osnovu podataka dobijenih od publike.

2.5. PREGLED PRETHODNIH ISTRAŽIVANJA

Ključni referentni autori i izvori za istraživanje dolaze iz različitih oblasti među kojima su filozofija, psihologija, istorija i teorija arhitekture, scenskih i vizuelnih umetnosti, dok su saznanja iz ovih oblasti kontekstualizovana su u domenu umetničkih praksi scenskog dizajna.

U teorijskom istraživanju u oblasti filozofije poziciju od posebnog značaja zauzima Anri Bergson (*Henri Bergson*) zahvaljujući svojim kapitalnim delima *Ogled o neposrednim činjenicama svesti* (1889), *Materija i pamćenje* (1896) i *Stvaralačka evolucija* (1907), na osnovu kojih se uspostavlja baza saznanja o subjektivnom karakteru vremena i ispituju se fenomeni poput trajanja, sećanja, svesti i intuicije. Na putu tumačenja Bergsonovih filozofskih

postavki ka kontekstu aktuelnih teorija, značajan je Žil Delez (*Gilles Deleuze*) i njegova knjiga *Bergsonizam* (1966), kao i transkript predavanja o filmu *Šta je stvaralački čin* (1987). Obimno istraživanje filozofa Marka Lošonca (*Mark Losoncz*) objavljeno u knjizi *Vreme, svest i kompleksnost: temporalnost u Bergsonovoj i Huserlovoj filozofiji* (2018) veoma je važno za razumevanje uloge i uticaja Bergsonovih filozofskih osnova u odnosu na savremene teorije kompleksnih sistema, dok su knjige filozofa Milana Uzelca *Fenomenologija umetnosti: uvod u transcendentalnu kosmologiju* (2008), *Vreme same stvari* (2021), *Estetika I* (1993), *Estetika II* (2002), kao i esej *Intersubjektivitet i svet* (2005) od izrazitog značaja za uspostavljanje veze između temporalnosti i umetničkog stvaralaštva, odnosno percepcije umetničkog dela, a njegov intervju *Vreme velike umetnosti pripada prošlosti* (2021) važan je za razumevanje pojma osadašnjenja u aktuelnom kulturološkom kontekstu. Knjiga *Contemporary Art and Memory: images of Recollection and Remembrance* (2007) Džoun Gibons (*Joan Gibbons*) nudi značajne teorijske uvide u metode i postupke eksternalizacije sećanja u savremenim umetničkim praksama. Za razumevanje teorijskih i savremenih pristupa fotografiji, značajne su i reference koje prate ovaj segment istraživanja, među kojima se posebno izdvajaju esej Valtera Benjamina (*Walter Benjamin*) *A Short History of Photography*, zatim publikacije Volfganga Tilmansa (*Wolfgang Tillmans*) katalog izložbe *Nothing Could Have Prepared Us – Everything Could Have Prepared Us* i *Wolfgang Tillmans: A Reader*, kao i knjiga Tima Karpentera (*Tim Carpenter*) *To Photograph Is to Learn How to Die*, koje su važne za sagledavanje fotografije kao sredstva opažanja, mišljenja, beleženja i oblikovanja odnosa prema prolaznosti, vremenu i iskustvu. Publikacije *The Architecture of Emergence: The Evolution of Form in Nature and Civilisation* (2010) Majkla Vajnstoka (*Michael Weinstock*), *Art in the Age of Emergence* (2015) Majkla Pirsu (*Michael Pearce*) i *The Function of Style* (2014) autorke Faršid Musavi (*Farshid Moussavi*) među ključnima su za razumevanje aktuelnih tendencija u razvoju teorija sistema i instrumentalizacije fenomena emergencije u kontekstu savremene arhitekture i umetnosti, dok su za razumevanje složenog konteksta interdiskurzivne razmene ključni knjiga *Art and Architecture: A Place Between* (2006) i esej *Working Between and Across: Some Pshysic Dimensions of Architecture's Inter- and Transdisciplinarity* (2013) autorke Džejn Rendel (*Jane Rendell*), kao i zbornik eseja *InterSections* (2000) urednika Džejn Rendel i Iana Borden (*Iain Borden*). Knjiga *Kreativni čin: način postojanja* (2023) autora Rika Rubina (*Rick Rubin*), zbirka eseja *Thinking Architecture* (1998) i knjiga *Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects* (2006) Pitera

Cumtora (*Peter Zumthor*), kao i intervju Mari Lending (*Mari Lending*) sa Piterom Cumtorom objavljen u publikaciji *A Feeling of History* (2018) daju značajan uvid u proces kreativnog stvaranja, otkrivajući složenosti u odnosima njegovih konstitutivnih činilaca. Teorijsko delo *Scenski dizajn kao umetnost* (2017), autorke Tatjane Dadić Dinulović, izuzetno je važno polazište u razumevanju scenskog dizajna kao umetničke prakse, knjiga *Arhitektura pozorišta XX veka* (2009) Radivoja Dinulovića daje značajan uvid u razumevanje složene interakcije arhitekture i pozorišta, a kao važna grupa izvora iz iste oblasti prepoznaje se i veliki broj tekstova posvećenih scenskom dizajnu u izdanjima *SCEN-a*⁴ i Centra za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju – *OISTAT* centar Srbija, koji, između ostalog, podrazumevaju celokupnu arhivsku dokumentaciju nacionalnih nastupa Srbije na Praškom kvadrijenalu, uključujući i kataloge: *Proces: Srbija na Praškom kvadrijenalu scenskog dizajna i scenskog prostora* (2015), *Samo(iz)gradnja: Srbija na Praškom kvadrijenalu scenskog dizajna i scenskog prostora* (2019) i *O nežnosti, odgovornosti i snovima: nastup Republike Srbije na Praškom kvadrijenalu scenskog dizajna i scenskog prostora* (2023). U kontekstu promišljanja aktuelnih disciplinarnih tendencija arhitekture relevantni su i katalog *Intelligens. Natural. Artificial. Collective* (2025), kustosa 19. Međunarodne izložbe arhitekture – *La Biennale di Venezia 2025*, Karla Ratija (*Carlo Ratti*), kao i katalog nacionalnog nastupa Crne Gore *Terram Intelligere – Interstitium* (2025), čiji sadržaji govore o interdisciplinarnoj saradnji kao mehanizmu održivosti. Značajan izvor literature čine tekstualna obrazloženja doktorskih i magistarskih umetničkih projekata i istraživanja, doktorske disertacije i magistarske teze odbranjene na interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu (Grupa za scenski dizajn interdisciplinarnih postdiplomskih studija) i Univerzitetu u Novom Sadu – Fakultetu tehničkih nauka. Osim navedenih ključnih dela i autora, u istraživanje su uključena i druga dela i autori, značajni za razumevanje relevantnih fenomena i pojmova, kao i za uspostavljanje relacija među njima.

Kritička analiza referentnih umetničkih dela podrazumeva umetnička dela iz oblasti arhitekture, scenskih i vizuelnih umetnosti kojima se na različite načine problematizuju prostori sećanja kao ključni motivi u stvaranju ili doživljaju rada. Analiza izabranih studija slučaja za cilj ima prikaz složenosti međuodnosa elemenata uočenih u individualnim

⁴ *SCEN* – Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju, organizacija usmerena na razvoj oblasti scenskog dizajna, arhitekture i scenske tehnologije na Univerzitetu u Novom Sadu – Fakultetu tehničkih nauka.

stvaralačkim metodologijama i sredstvima korišćenim za uspostavljanje pojedinačnih narativa. Analizirano delo u oblasti arhitekture je projekat revitalizacije, konzervacije i ponovne upotrebe *Kule Nebojša* (2011) autorskog tima arhitekata Jovana Mitrovića i Dejana Miljkovića u koautorstvu sa grafičarem Brankom Pavićem – kao primer sinteze arhitektonskih i muzeološko-umetničkih intervencija koje istorijski spomenik uspostavljaju kao dostupno mesto sećanja; u oblasti scenskih umetnosti analizira se kamerna opera u 17 pesama *Deca* (2022) rediteljke i kompozitorke Irene Popović, prema tekstu dramaturškinje Milene Marković – kao primer interpretacije tuđeg sećanja, koja se upotrebom scenskih sredstava, na raskršću muzike, teatra i vizuelnih umetnosti, pred publiku postavljaju na klasičnu pozorišnu scenu; u oblasti vizuelnih umetnosti analizira se umetnička izložba iz tri celine *Sweet Lemon (Sladak limun)* vizuelnog umetnika Ivana Šukovića – kao primer koji ispituje poetičke potencijale sećanja na prostore porekla, rekonstruišući intimne prizore iz prošlosti u aktuelnom trenutku, kroz različite medije. Analiza izabranih radova sprovedena je temeljnim istraživanjem dostupnog materijala kroz pregled monografskih publikacija, izložbenih kataloga, stručnih tekstova, kritika i izveštaja u medijima i pretraživanje lične arhive, a kao posebno značajan izvor ističu se i razgovori sa dostupnim autorima. Pored pomenutih dela i autora u analizu su uključena i druga dela i autori, referentni za razumevanje navedenih studija slučaja u kontekstu istraživanja.

Prva faza umetničkog istraživanja – refleksija na sopstveno delovanje u stvaralačkim disciplinama podrazumeva prikaz i analizu realizovanih sopstvenih autorskih projekata iz oblasti arhitekture – *Würth Srbija trening i test centar* (2019), scenskih umetnosti – *Sitnice koje život znače* (2022) i vizuelnih umetnosti (fotografije) – *Tren* (2013 –), kao i interdisciplinarnog projekta *Terram Intelligere – Interstitium* realizovanog u koautorstvu sa Ivanom Šukovićem i Emirom Šehanovićem (2025), sa ciljem uspostavljanja stava prema građenju sopstvenog poetičkog okvira. Posebna pažnja posvećena je analizi radova koji pripadaju umetničkim praksama scenskog dizajna, koji su koncipirani i realizovani kao deo istraživačkog procesa na doktorskim studijama – *vidljivo ništa*. (2017) i *v0: oscillator* (2019). Kao osnovni istraživački fondus u ovoj fazi istraživanja koriste se, pre svega, lična arhiva priloga i zabeleški stvaralačkog procesa, zatim zvanični prilozi i tekstualne eksplikacije projekata, intervjui o radovima, katalogi izložbi, kao i izveštaji žirija o dodeljenim nagradama i priznanjima na izložbama i konkursima. Nastavak istraživanja, sa ciljem traganja za

konceptom umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE* realizuje se kroz niz koraka u kojima se različitim sredstvima i mehanizmima, kroz eksperimente sprovedene u različitim medijima, istražuju potencijali za komunikaciju sa publikom. Oni podrazumevaju transformaciju sećanja u prostorno iskustvo i uključuju procese: projektovanja doživljaja u fotografiju, projektovanja fotografije u crtež, projektovanja crteža u prostor i projektovanja prostora u doživljaj, sa krajnjom namerom projektovanja i realizacije iskustva osadašnjjenja.

Nakon javnog izvođenja umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, istraživanje se zaokružuje finalnom – postproduksijskom fazom u kojoj se sistematski dokumentuju i pregledaju koraci procesa realizacije rada. Istovremeno, percepcija i recepcija umetničkog dela ispituju se na osnovu podataka prikupljenih od publike, uz kritički osvrt na uočene obrasce doživljaja i tumačenja, kao i na odnose koji se među njima uspostavljaju.

3. TEORIJSKO ISTRAŽIVANJE

U ovom poglavlju uspostavlja se teorijski okvir doktorskog umetničkog projekta. Poglavlje razmatra ključne pojmove i fenomene relevantne za razumevanje umetničkog dela scenskog dizajna kao složenog, vremenski uslovljenog i relacionog fenomena. Teorijska osnova rada razvija se kroz tri povezana problemska polja: promišljanje emergentnosti, razumevanje prostora sećanja i razmatranje umetničkog dela scenskog dizajna, pri čemu se posebna pažnja posvećuje njegovoj interdisciplinarnoj prirodi.

3.1. O EMERGENTNOSTI

Jer predvideti znači projektovati u budućnost ono što se opazilo u prošlosti, ili predstaviti već opažene elemente u nekom budućem novom skupu, u nekom drugom redu. Ali, ono što nikad nije bilo opaženo, i što je u isto vreme prosto, jeste nužno nepredvidljivo. Dakle, takav je slučaj svakog našeg stanja, posmatranog kao momenat jedne istorije koja se odigrava: ono je prosto, ono nije moglo već biti opaženo, pošto koncentriše u sebi sve opaženo i, pored toga, ono što sadašnjost tu dodaje. To je jedan originalni momenat jedne ne manje originalne istorije.⁵

⁵ Anri Bergson, *Stvaralačka evolucija*, prev. Filip Medić (Beograd: Kosmos, 1932), 33.

3.1.1. Subjektivna priroda vremena

Pitanje vremena u savremenoj misli najčešće se pojavljuje između dva suprotstavljena pola: sa jedne strane, kao merljiv, homogen i spolja organizovan sled trenutaka, a sa druge kao unutrašnje, doživljeno i kvalitativno iskustvo trajanja. Upravo u tom drugom smislu Anri Bergson uspostavlja jednu od najuticajnijih filozofskih artikulacija subjektivne prirode vremena. Umesto da vreme razmatra kao neutralan linearni okvir u kome se nižu događaji, on ga promišlja kao živu i promenljivu dimenziju svesti, neodvojivu od opažanja, pamćenja, kretanja i mogućnosti delovanja. Takvo vreme javlja se izvan spoljašnje mere, kao iskustvo koje se iznutra oseća i neprestano preobražava. Pre početka razmatranja Bergsonovog odnosa prema vremenu značajno je razumeti intuiciju kao naročitu vrstu neposrednog uvida. U tumačenju Marije Bride, ona proističe iz unutarnje sabranosti, odnosno iz napora refleksije kojim se svest usmerava ka samoj biti realnosti.⁶ Takav uvid omogućava da se i vreme sagleda iznutra, kroz samo kretanje svesti, a ne spolja, kao predmet udaljene analize. Upravo se u tom pomaku otvara mogućnost da se vreme razume kao trajanje: kao tok u kome se stanja međusobno prožimaju, zadržavaju i preobražavaju. Bergsonova kritika uobičajenog razumevanja vremena polazi od zapažanja da svest vreme često prevodi u prostorne odnose. Ona ga raspoređuje, deli i zamišlja kao niz spoljašnjih jedinica, pa trajanje tako liči na liniju sastavljenu od tačaka. Bergson zato piše:

Mi vreme projektujemo u prostor, trajanje izražavamo protežnošću, pa uzastopnost za nas uzima oblik jedne neprekidne linije ili jednog lanca čiji se delovi dodiruju ali ne ulaze jedan u drugoga.⁷

Ova rečenica otvara ključnu razliku između merenog vremena i doživljenog trajanja. Kada se vreme prevede u broj, red i meru, ono postaje apstraktna shema; kada se misli kroz svest, ono se pokazuje kao unutrašnji kontinuitet. Iz tog razloga Bergson naglašava da niz spoljašnjih stanja sam po sebi ne proizvodi realnost trajanja. Njihova uzastopnost postaje stvarna za svest koja ih čuva, povezuje i postavlja jedno uz drugo.⁸ Trajanje se zato javlja kao kvalitativni tok unutrašnjeg života, kao ritam u kome prethodno ostaje prisutno u narednom. Ono se može

⁶ Marija Bida, „Uvod”, u Anri Bergson, *Ogled o neposrednim činjenicama svesti* (Beograd: Mladost, 1978), XVII.

⁷ Anri Bergson, *Ogled o neposrednim činjenicama svesti* (Beograd: Mladost, 1978), 50.

⁸ Isto, 58.

osećati, iako se ne može potpuno svesti na tačnu meru. Bergson to naročito jasno pokazuje kroz primer snevanja, u kome praktična usmerenost prema spoljašnjem svetu slabi, a trajanje se iz kvantiteta vraća u kvalitet.⁹ San ovde ima filozofsku ulogu: pokazuje da se vreme u temelju iskustva javlja kao unutrašnji osećaj, pre svakog računanja i spoljašnje organizacije.

Bergsonova misao o trajanju dobija punu snagu kada se poveže sa pamćenjem. Prošlost za njega ostaje delatna u svakom novom trenutku; ona se sabira u svesti, raste i prati sadašnje iskustvo. U Stvaralačkoj evoluciji trajanje se zato određuje kao:

*Neprekidan progres prošlosti koja nagriža budućnost i koja se nadima idući napred.*¹⁰

Ova formulacija uvodi jednu od najvažnijih posledica Bergsonove filozofije vremena: prošlost traje u sadašnjosti kao njena unutrašnja dubina. Sve što je čovek osećao, mislio i hteo ostaje sačuvano, dok u aktuelnu svest ulazi onaj deo prošlog iskustva koji može da učestvuje u sadašnjem delovanju. Takvo razumevanje vremena menja i pojam sadašnjosti. U svakodnevnom mišljenju sadašnjost se često zamišlja kao tanka granica između prošlog i budućeg. Bergson tu predstavu radikalno preispituje rečenicom:

*Ništa ne postoji manje od sadašnjeg trenutka, ako pod time podrazumevate onu nevidljivu granicu koja odvaja prošlost od budućnosti.*¹¹

Stvarna sadašnjost, naprotiv, obuhvata izvesno trajanje: ona zahvata neposrednu prošlost i istovremeno se usmerava ka onome što sledi.¹² Zato sadašnjost treba razumeti kao vremensko polje, kao zgusnuti presek sećanja, opažanja i očekivanja. U tom polju posebno mesto zauzima telo. Kod Bergsona telo je pokretna granica između prošlosti i budućnosti, mesto na kome se sačuvano iskustvo prelama u mogućnost delovanja.¹³ Zbog toga sadašnjost ima senzomotorni karakter: ona povezuje opažaj i pokret, primanje nadolazećeg i pripremu odgovora. Bergson to sažima rečenicom:

⁹ Isto, 60.

¹⁰ Bergson, *Stvaralačka evolucija*, 31.

¹¹ Isto, 31–32.

¹² Bergson, *Materija i pamćenje: ogled o odnosu tela i duha*, 165.

¹³ Isto, 152–153.

Sadašnjost se zato ne iscrpljuje u registrovanju onoga što je dato; ona je uvek napeta prema akciji, prema odgovoru tela, prema sledećem koraku. Iz ovoga proističe i Bergsonovo shvatanje opažanja. Svaki opažaj već je prožet pamćenjem, jer i najkraći trenutak percepcije sadrži mnoštvo zapamćenih elemenata. Bergson zato piše da praktično opažamo samo prošlost.¹⁵ Percepcija se time pokazuje kao aktivno sabiranje tragova, ritmova, afekata i prethodnih iskustava. Ono što se događa postaje smisleno upravo zato što se u sadašnjem opažaju susreću neposredno dato i ono što je već sačuvano.

U tumačenju Marka Lošonca odnos prošlosti i sadašnjosti dobija dodatnu složenost. On naglašava da prošlost neprestano utiče na sadašnjost, dok sadašnji događaji utiču na to koji će se slojevi prošlosti aktualizovati.¹⁶ Prošlost se, prema tome, može razumeti kao dinamična ravan očuvanih iskustava, u kojoj se različiti slojevi iznova pokreću i premeštaju u skladu sa zahtevima aktuelne situacije. Lošonc zato govori o koegzistenciji prošlosti i sadašnjosti: prošlost je prisutna kao zbir očuvanih sadašnjosti koje nosimo sa sobom.¹⁷ Takvo viđenje oslobađa vreme od linearnog modela sukcesije. Umesto niza jednakih trenutaka, pojavljuje se višeslojna temporalnost u kojoj različiti tokovi traju paralelno, ukrštaju se i menjaju intenzitet. Lošonc zato stvarnu sadašnjost kod Bergsona opisuje kao dinamičnu simultanost različitih flukseva, u kojoj postoji mnoštvo sadašnjosti.¹⁸ Svako trajanje ima sopstveni ritam, gustinu, ubrzanja i zastoje. Subjektivna priroda vremena time postaje i pitanje različitih temporalnih režima kroz koje se iskustvo oblikuje. U istom okviru i budućnost se pojavljuje kao polje otvorenih mogućnosti. U Ogledu o neposrednim činjenicama svesti ona se javlja kao mnoštvo mogućih i poželjnih oblika, zbog čega ideja budućnosti može biti plodonosnija od ostvarenog ishoda.¹⁹ Nada, očekivanje i projekcija imaju posebnu snagu upravo zato što budućnost još nije zatvorena u jednu realizaciju. Lošonc ovaj uvid razvija kao razumevanje

¹⁴ Isto, 152–153.

¹⁵ Isto, 165.

¹⁶ Mark Lošonc, *Vreme, svest i kompleksnost: temporalnost u Bergsonovoj i Huserlovoj filozofiji* (Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića; Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2018), 215–216.

¹⁷ Isto, 220.

¹⁸ Isto, 221.

¹⁹ Bergson, *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*, 10.

budućnosti kroz egzistencijalni horizont želja, očekivanja i ličnih projekata koji već učestvuju u svakoj sadašnjosti.²⁰ Slično tome, Milan Uzelac naglašava da:

*Osadašnjjenje podrazumeva sada i ovde, ono što je pred nama i sa čim jesmo, ali i da čoveka kao svesno biće određuju sve tri vremenske dimenzije. Sadašnjost se ostvaruje kroz odnos sa prošlošću i budućnošću: prošlost je uslovljava, a budućnost joj daje mogućnost.*²¹

Taj stav je važan za razumevanje vremenskog iskustva kao relacionog sklopa, u kome se ono što je bilo, ono što jeste i ono što može biti stalno međusobno oblikuju. Iz te perspektive subjektivna priroda vremena postaje neodvojiva od stvaranja novog. Trajanje je kreativno postajanje, spontana vremenitost u kojoj nema dva identična trenutka. Lošonc ga zato određuje kao proces koji se neprestano stvara *de novo*, pri čemu novi sadržaji ne mogu biti izvedeni iz unapred datih i predeterminisanih stanja.²² Nepredvidivost budućnosti proizlazi iz promenljivog odnosa prema prošlom: svaki novi trenutak može aktivirati drugačiji sloj iskustva i otvoriti drugačiji pravac delovanja. Subjektivno vreme zato se može razumeti kao gust i diferenciran stvaralački tok. Njegova subjektivnost označava činjenicu da se temporalnost konstituiše kroz svest, pamćenje, telo, afekt i pokret. Trenutak se pokazuje kao složeni presek mnogostrukih vremenskih linija; prošlost ostaje aktivna i operativna; budućnost već deluje kao horizont mogućnosti. Upravo u toj unutrašnjoj složenosti trajanja moguće je misliti vremensku osnovu sećanja, dinamiku percepcije i stvaralačke procese u kojima se značenje postepeno izdvaja iz promenljivih odnosa među elementima iskustva.

3.1.2. Kompleksnost kao uslov postojanja

Pojam kompleksnosti najčešće se vezuje za mnoštvo činilaca, veliku količinu podataka ili otežano sagledavanje celine. Ipak, u filozofskom smislu kompleksnost označava poseban način postojanja: celina se obrazuje kroz odnose svojih delova, njihova uzajamna dejstva, akumulacije i preplitanja. Kompleksno se zato prepoznaje u načinu na koji elementi stupaju u vezu i proizvode kvalitet koji prevazilazi njihovo pojedinačno značenje. Takvo razumevanje

²⁰ Lošonc, *Vreme, svest i kompleksnost: temporalnost u Bergsonovoj i Huserlovoj filozofiji*, 217–218.

²¹ Mirjana Sretenović, „Vreme velike umetnosti pripada prošlosti”, intervju sa Milanom Uzelcem, *Politika*, 19. januar 2021.

²² Lošonc, *Vreme, svest i kompleksnost: temporalnost u Bergsonovoj i Huserlovoj filozofiji*, 222.

moguće je naslutiti već kod Bergsona, posebno u njegovom otporu prema redukcionističkoj logici prema kojoj bi se složeno moglo iscrpno izvesti iz prostog. Njegova opaska:

*Nikada nećete iz ideje koju ste izgradili izvući ono što uopšte u nju niste uneli...*²³

pogađa granicu svakog mišljenja koje celinu unapred zatvara u zbir delova. Time se otvara prostor za razumevanje kompleksnosti kao procesa u kome celina nastaje kroz povezivanje, trajanje i unutrašnju organizaciju svojih elemenata. Bergson ovu logiku naročito jasno pokazuje na primeru hemijskih jedinjenja. Svojstva neke celine ne nalaze se unapred u svakom njenom elementu ponaosob, već nastaju u sintezi koja ih obuhvata zajedno.²⁴ To znači da se osobeni kvalitet celine pojavljuje tek kroz odnos, konfiguraciju i zajedničko delovanje delova. Bergson zato govori o aktu duha koji mnoštvo zahvata jedinstvenom apercepcijom i time omogućava da se iz njihove koegzistencije pojavi prostor, poredak ili novi kvalitet.²⁵ Kompleksnost se ovde pokazuje kao pitanje sinteze: mnogostrukost dobija smisao kroz određeni ritam, raspored i organizaciju. U tom smislu, kompleksnost se ne može razumeti bez relacija. Tek kada među elementima nastane polje uzajamnih uslovljavanja, povratnih dejstava i funkcionalnih veza, može se govoriti o kompleksnom sistemu. Na to upućuje i etimologija pojma *complexus*, na koju podseća Lošonc: ona vodi ka značenjima tkanja, prepletenosti i međusobnog prožimanja.²⁶ Pažnja se tako pomera sa izolovanih jedinica ka tkivu odnosa koje među njima nastaje. Kompleksnost, prema tome, počiva na vezi, a njena osnovna logika jeste logika preplitanja.

Bergson sličan problem osvetljava i primerom slike. Ono što se u neposrednom opažanju ukazuje kao objedinjena celina može se raščlaniti na hiljade i hiljade kockica, koje u ponovnom sastavljanju obrazuju jedan divan poredak.²⁷ Ovaj primer pokazuje dvostruku prirodu kompleksnog: ono je istovremeno jedno i mnogostruko. Analiza otkriva delove, dok sinteza omogućava da se pokaže oblik. Smisao celine nastaje u rasporedu, ritmu i uzajamnom delovanju elemenata. Kada se ova logika prenese na vremensko iskustvo, postaje jasnije zbog

²³ Bergson, *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*, 41.

²⁴ Isto, 47.

²⁵ Isto.

²⁶ Lošonc, *Vreme, svest i kompleksnost: temporalnost u Bergsonovoj i Huserlovoj filozofiji*, 436.

²⁷ Bergson, *Stvaralačka evolucija*, 102.

čega se trajanje kod Bergsona ne može shvatiti kao prosta sukcesija trenutaka. Lošonc zato bergsonovsko trajanje određuje kao unutrašnju kompleksnost, odnosno kao *durée complexe*: samokonstituišuću vremenitost koja u sebi uvek nosi mogućnost novog.²⁸ Trajanje poseduje sopstvenu koherenciju, jer se akumulira kao sećanje, savija u anticipirajuće sprege i menja kroz vreme, zadržavajući unutrašnju povezanost. Zbog toga Lošonc može da kaže da je trajanje samo kompleksnost, odnosno kompleksni autopojetički sistem.²⁹ Ova formulacija premešta kompleksnost iz domena opisa u domen ontologije. Kompleksno je ono što postoji kroz samopovezivanje, samoorganizovanje i kontinuiranu proizvodnju sopstvenih stanja. Njegova složenost ne proizlazi samo iz teškoće razumevanja, već iz načina na koji se ono što nastaje ne može iscrpno svesti na elemente od kojih je sastavljeno. Kompleksni sistem je istorijski, dinamičan i otvoren; svaki opis zahvata ga u jednom preseku njegovog postajanja.

U razumevanju kompleksnosti posebno je važno pitanje centra. Redukcionistička objašnjenja često pretpostavljaju povlašćeno mesto iz kog se upravlja celinom sistema. Lošonc, oslanjajući se na Bergsona, pokazuje da je takva slika naročito problematična kada je reč o svesti. Mozak, prema Bergsonovom shvatanju, posreduje, prevodi, umnožava mogućnosti prelaza i selekcije, ali ne nastupa kao apsolutni proizvođač mentalnog života.³⁰ Iz toga proizlazi razumevanje svesti kao mrežaste i decentralizovane vremenitosti, u kojoj se rezultati oblikuju kroz mnogostruke veze i emergentne učinke.³¹ Kompleksnost se ovde pokazuje kao raspodeljena produktivnost sistema. Zbog takve organizacije kompleksnost nikada nije potpuno transparentna. Lošonc naglašava njenu neiscrpnost i sklonost povlačenju: kompleksno ne postaje do kraja providno ni samom sebi.³² Kao trajanje, ono čuva neaktuelne slojeve prošlosti, ali istovremeno ostaje otvorena i rastuća dinamika, sposobna da proizvede kreativne viškove i alternativne mogućnosti budućnosti.³³ Kompleksni sistem se zato razume kao proces koji menja sopstveni oblik upravo kroz otvorenost prema onome što tek može nastati. Otuda se kompleksnost vezuje za nelinearnost i ireverzibilnost. Ako je trajanje kompleksno, njegovi tokovi se ne mogu svesti na pravolinijsku sukcesiju u kojoj bi isto uvek

²⁸ Lošonc, *Vreme, svest i kompleksnost: temporalnost u Bergsonovoj i Huserlovoj filozofiji*, 244.

²⁹ Isto.

³⁰ Isto, 255.

³¹ Isto.

³² Isto, 256.

³³ Isto.

proizvodilo isto.³⁴ Kompleksni sistem ima organsku istoriju: on jeste ono što postaje. Bergsonov primer postepenog rastapanja šećera zato ima širi značaj od jednostavne ilustracije protoka vremena. Rastapanje se događa kao trajanje koje se mora ispratiti iznutra, u njegovoj stvarnoj vremenskoj dinamici. Proces se ne može stvarno skratiti bez promene njegovog smisla, jer se njegov oblik pojavljuje upravo kroz vreme sopstvenog formiranja. Lošonc zbog toga ističe da autopojetička vremenitost sa sobom nosi fleksibilne strukture, obrasce samoakumulacije i tendencije ireverzibilnosti.³⁵ Događaji menjaju strukturu sistema kroz samo svoje događanje. Impulsi oblikuju tkivo u kome se javljaju, a kompleksnost se pokazuje već u minimalnoj vezi onoga pre i posle.³⁶ U daljem razvoju samotemporalizujućih sistema ta veza postaje sve složenija, jer vreme obrazuje obrasce, tendencije, usmerenja i diferencijacije.³⁷

Emergentnost se upravo na tom mestu pokazuje kao ključna osobina kompleksnih sistema. Ona označava pojavu kvaliteta koji nisu neposredno sadržani u pojedinačnim elementima, već nastaju iz njihovih odnosa. Bergsonov primer hemijskog jedinjenja predstavlja ključ u odnosu na koji se mogu razumeti i poredak slike, organizacija opažaja, ritam svesti, proces sećanja ili razvoj umetničke forme. Emergentno se javlja iz same dinamike sklopa, kao unutrašnji događaj kompleksnosti. Iz te perspektive kompleksni vremenski sistem neprestano proizvodi višak u odnosu na sopstveno trenutno stanje. Lošonc zato kaže da je kompleksnost na neki način osuđena na novinu.³⁸ Njena unutrašnja dinamika akumulira, pomera i diferencira postojeće odnose, otvarajući ih prema novim mogućnostima. Dijahronična emergencija zato predstavlja nesvodivi aspekt svakog trajanja koje se razvija iznutra.³⁹ Ona prevazilazi neposrednu prezentnost, jer u sebi nosi nataloženu prošlost i anticipirajuće linije onoga što tek može postati. Kompleksnost se tako pokazuje kao osnovni režim postojanja svega što nastaje kroz odnose, traje kroz promenu i proizvodi više od onoga što se u njemu može unapred predvideti. Gde god postoje organsko povezivanje, akumulacija, povratno dejstvo, samopreoblikovanje i otvorenost prema novom, kompleksnost predstavlja unutrašnju logiku

³⁴ Isto.

³⁵ Isto.

³⁶ Isto, 436.

³⁷ Isto.

³⁸ Isto, 438.

³⁹ Isto.

sistema. U tom smislu, emergentnost je njen događajni izraz: način na koji se iz prepletenih odnosa pojavljuje novi kvalitet, novi oblik i novo značenje.

3.1.3. Emergentna svest i kreativni čin

Ako trajanje predstavlja unutrašnju kompleksnost vremena, svest se može razumeti kao mesto na kome ta kompleksnost postaje delatna. Ona organizuje odnose između opažaja, pamćenja, afekta i čina, vezana za aktuelni trenutak, ali istovremeno otvorena prema nataloženom iskustvu prošlosti i mogućim linijama budućeg delovanja. U tom smislu, svest ne registruje svet samo kao datost, već ga prelama, filtrira i prevodi u mogućnost akcije. Polazište za takvo razumevanje nalazi se u Bergsonovoj analizi odnosa između slika, tela i afekcije.

Preda mnom se, dakle, nalaze slike, u najneodređenijem smislu te reči, slike opažene kada su moja čula otvorena za njih, a neopažene kada su zatvorena. Sve te slike deluju i reaguju jedne na druge u svim svojim sastavnim delovima...

...Među njima postoji jedna koja odudara od svih ostalih po tome što je ne spoznajem samo spolja, opažanjem, već i iznutra, afekcijama: to je moje telo.⁴⁰

Upravo se u toj dvostrukosti tela otvara prostor svesti. Afektivno stanje umeće se između spoljašnjeg nadražaja i pokreta koji treba da usledi; ono uvodi zadržku, varijaciju i mogućnost izbora. Lošonc ovu ideju sažima određenjem afekta kao polja slobode između stimulansa i akta, dodajući da čin kojim se afektivno stanje završava uistinu dodaje nešto novo univerzumu i njegovoj istoriji.⁴¹ Ta novina nastaje iz unutrašnje dinamike sistema koji raspolaže mogućnošću različitog odgovora. Zato se svest može misliti kao kompleksni adaptivni sistem: ona reaguje, uči i proizvodi emergentno ponašanje.⁴² U susretu tela, afekta i pamćenja nastaje odgovor koji prevazilazi početne uslove i otvara prostor za novo. Na toj osnovi Bergson razvija jedno od ključnih određenja odnosa između sadašnjosti i sećanja. Sadašnjost je stanje tela, njegov aktuelni položaj u svetu i njegova usmerenost ka narednom mogućem pokretu.⁴³ Telo zato deluje kao organ selekcije: ono iz sveukupnog trajanja prošlosti izdvaja ono sećanje koje

⁴⁰ Bergson, *Materija i pamćenje: ogled o odnosu tela i duha*, 17–18.

⁴¹ Lošonc, *Vreme, svest i kompleksnost: temporalnost u Bergsonovoj i Huserlovoj filozofiji*, 249.

⁴² Isto.

⁴³ Bergson, *Materija i pamćenje: ogled o odnosu tela i duha*, 261.

može da upotpuni, razjasni ili usmeri trenutnu situaciju.⁴⁴ Svest time dobija praktičnu funkciju, jer prošlost filtrira prema zahtevima aktuelnog delovanja. Bergson ovaj odnos formuliše slikovito kada kaže:

*Od sadašnjosti polazi poziv na koji sećanje odgovara, a od senzomotornih elemenata sadašnjeg delovanja sećanje pozajmljuje životodavnu toplinu.*⁴⁵

Sećanje se tako pokazuje kao odgovor na situaciju. Aktuelni trenutak pokreće onaj sloj prošlosti koji može postati relevantan, delatan i prisutan u svesti. Svest zato funkcioniše kao aktivni mehanizam selekcije i osvetljavanja, a pamćenje kao dinamična dubina iz koje se pojedini tragovi izdvajaju prema potrebama sadašnjosti. Takvo shvatanje menja i razumevanje prisećanja. Bergson naglašava da se pamćenje odvija kao napredovanje prošlosti u sadašnjost.⁴⁶ Čisto sećanje polazi od virtuelnog stanja i postepeno se vodi kroz različite ravni svesti, sve dok se ne materijalizuje u aktuelno opažanje i postane sadašnje i delujuće.⁴⁷ Prisećanje je, prema tome, proces aktualizacije: prošlost se prevodi u novu situaciju, u novi poredak i u novu upotrebljivost. Onog trenutka kada sećanje postane delatno, ono ponovo postaje opažaj.⁴⁸ U tom prelazu se otkriva njegova stvaralačka dimenzija. Sećanje se pojavljuje kao aktivna komponenta sadašnjosti: ono izdvaja, zgušnjava, preuređuje i prelama iskustvo. Zato se prisećanje može razumeti kao jedan od osnovnih mehanizama stvaranja, jer prošlost ne ostaje mirna pozadina iskustva, već ulazi u sadašnjost kao snaga preoblikovanja.

Na ovom mestu postaje jasnije zbog čega se kreativni čin zasniva na oscilaciji između sećanja i imaginacije. Bergsonov pojam života kao tendencije da se deluje na materiju posebno je važan za takvo razumevanje. Život otvara mogućnost izbora, a izbor pretpostavlja anticipiranu predstavu više mogućih akcija.⁴⁹ Svest je upravo polje u kome se te mogućnosti pojavljuju, porede i zadržavaju otvorenim. Kreativni čin zato nastaje u trenutku u kome se prošlo i buduće istovremeno napinju kroz sadašnjost. Sećanje daje gustinu iskustva, ono što je već proživljeno,

⁴⁴ Isto, 195

⁴⁵ Isto, 168.

⁴⁶ Isto, 260.

⁴⁷ Isto.

⁴⁸ Isto, 261.

⁴⁹ Bergson, *Stvaralačka evolucija*, 107.

afektivno i opažajno sedimentirano. Imaginacija otvara prostor još neostvarenog, projektovanog i neizvesnog. Njihov odnos gradi mogućnost da prošlost iz svog virtuelnog viška krene prema novom obliku. Kreativnost se tada pokazuje kao način na koji trajanje svesti proizvodi razliku. Zato Bergson može da tvrdi da je svako naše stanje, posmatrano kao momenat jedne istorije koja se odigrava, istovremeno prosto i nepredvidljivo: ono koncentriše sve opaženo, ali mu sadašnjost dodaje nešto što ranije nije bilo opaženo.⁵⁰ Svaki trenutak postaje originalan momenat jedne originalne istorije. Novo se pojavljuje iz susreta akumuliranog iskustva, afektivne tenzije i anticipacije mogućeg. Lošonc ovu logiku dodatno razrađuje kroz pojam pamćenja kao histerezisa, odnosno svojstva sistema da zavisi od sopstvene istorije, pa njegovi procesi postaju ireverzibilni.⁵¹ Ta zavisnost od prošlog omogućava stvaranje kreativnog viška. Pamćenje se povećava poput lavine, njegovi virtuelni slojevi se samodiferenciraju, a složena kretanja prošlosti vode ka novom.⁵² Svest tako ne nosi samo prethodne sadržaje, već ih reorganizuje, raslojava i prevodi u drugačije aktualnosti. Upravo se u tom višku nalazi jedna od osnova kreativnosti. Lošonc primećuje da funkcionalnost virtuelne svesti leži u njenoj prividnoj disfunkcionalnosti, jer ona prevazilazi neposrednu pragmatičku situaciju i čuva mnogo više nego što je trenutno potrebno.⁵³ Taj višak omogućava da se iskustvo ne iscrpi u korisnom odgovoru, već da iz njega izraste neočekivana veza, nova konfiguracija smisla ili drugačiji oblik delovanja.

Sličan pravac mišljenja razvija i Majkl Pirs, koji, oslanjajući se na neuronaučnika Semira Zekija (*Semir Zeki*), povezuje svest sa formiranjem koncepata. Emergentna iskustva opisuje kao trenutke u kojima naše konceptualne generalizacije o svetu nalaze potvrdu, a um prelazi u drugačije stanje bivanja.⁵⁴ Takvi trenuci mogu biti gotovo neprimetni, ali se u snažnijim oblicima javljaju kao epifanije, otkrovenja ili iskustva ispunjenosti.⁵⁵ Njihova važnost leži u tome što pokazuju da se svest menja kroz sopstvena emergentna iskustva. Otuda kreativni čin pripada širem načinu na koji svest obrađuje iskustvo. Rik Rubin to formuliše tvrdnjom da

⁵⁰ Isto.

⁵¹ Lošonc, *Vreme, svest i kompleksnost: temporalnost u Bergsonovoj i Huserlovoj filozofiji*, 250–251.

⁵² Isto.

⁵³ Isto.

⁵⁴ Michael J. Pearce, *Art in the Age of Emergence* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 17.

⁵⁵ Pearce, *Art in the Age of Emergence*, 17.

smo već samim postojanjem tvorci na najsušastveniji način, jer neprestano stvaramo sopstveni doživljaj stvarnosti i sazidavamo svet koji opažamo.⁵⁶ Čovek stvara dok opaža, povezuje, izdvaja ono što mu je važno i na osnovu toga organizuje vlastito iskustvo. Živeti kao umetnik, u tom smislu, znači usvojiti način postojanja zasnovan na pojačanoj pažnji, senzibilnosti i otvorenosti za ono što se iz iskustva izdvaja kao značajno.⁵⁷ Cumtorova misao može se u tom kontekstu pokazati posebno podsticajnom, jer kreativni čin vezuje za dijalog sa pitanjima sopstvenog vremena.

Kreativni čin u kojem nastaje arhitektonsko delo prevazilazi sva istorijska i tehnička znanja. Njegov fokus je na dijalogu sa pitanjima našeg vremena. U trenutku svog nastajanja, arhitektura je na poseban način vezana za sadašnjost. Ona odražava duh svog izumitelja i daje sopstvene odgovore na pitanja našeg vremena kroz svoj funkcionalni oblik i izgled, svoj odnos sa drugim arhitektonskim delima i sa mestom na kojem stoji.⁵⁸

Još preciznije, Cumtor opisuje sopstveni postupak kroz rad na crtežima:

Nastavljam da radim na svojim crtežima dok ne dosegnu delikatnu tačku reprezentacije kada se pojavi prevladavajuće raspoloženje koje tražim, i prestajem pre nego što nebitnosti počnu da umanjuju njegov uticaj. Sam crtež mora poprimiti kvalitet traženog objekta.⁵⁹

U tom uvidu umetnički rad se pokazuje kao proces postepenog usklađivanja materijalne, prostorne i izražajne logike dela. Tako posmatran, kreativni čin može se razumeti kao zgusnuta forma opšteg rada svesti. U njemu se jasno ispoljava ono što svest neprestano čini: prikuplja fragmente, povezuje ih sa ranijim slojevima iskustva, filtrira ih kroz afektivne i senzomotorne potrebe sadašnjosti, a zatim ih prevodi u oblik odgovora. Umetničko stvaranje zato nastaje kao zaoštavanje svakodnevne dinamike svesti, kao mesto na kome selektivni rad pamćenja, anticipacija mogućeg i afektivna tenzija proizvode novu konfiguraciju smisla. Emergentna svest, prema tome, jeste svest kao događaj izranjanja. Njena posebnost leži u

⁵⁶ Rik Rubin, *Kreativni čin: način postojanja*, prev. Ksenija Vlatković (Beograd: Laguna, 2024), 13.

⁵⁷ Isto, 13.

⁵⁸ Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, prev. Maureen Oberli-Turner (Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1999), 22.

⁵⁹ Isto, 13.

sposobnosti da iz složenih odnosa između prošlog, aktuelnog i mogućeg izvede nova stanja, nove uvide, nove oblike reagovanja i nove strukture značenja. Kreativni čin predstavlja jedan od najizraženijih oblika tog procesa. U njemu se najjasnije vidi da sećanje i imaginacija deluju kao napet i plodan odnos, a svest kao aktivno polje u kome iz njihovog dodira nastaje novo.

3.2. O PROSTORIMA SEĆANJA

Sećanja... sadrže najdublje arhitektonsko iskustvo koje poznajem. Ona su rezervoari arhitektonskih atmosfera i slika koje istražujem u svom radu kao arhitekta.

Kada projektujem zgradu, često se zateknem kako tonem u stara, poluzaboravljena sećanja, i tada pokušavam da se prisetim kakva je zapravo bila arhitektonska situacija koje se sećam, šta je tada značila za mene i kako mi sada može pomoći da oživim tu živopisnu atmosferu prožetu jednostavnom prisutnošću stvari, u kojoj je sve imalo svoje specifično mesto i oblik. I iako ne mogu da pronađem posebne oblike, postoji nagoveštaj punoće i bogatstva koji me tera da pomislim: ovo sam već video. Ipak, istovremeno, znam da je sve to novo i drugačije, i da nema direktne reference na neko prethodno arhitektonsko delo koje bi moglo otkriti tajnu raspoloženja opterećenog sećanjem.⁶⁰

3.2.1. Sećanje u prostoru kreacije umetničkog dela

Prostor sećanja može se razumeti kao jedan od ključnih mentalnih prostora kreacije: kao složeno unutrašnje polje u kome se nagomilano iskustvo čuva, preobražava i otvara prema mogućnosti umetničkog oblika. Pojam prostora ovde označava unutrašnju topografiju tragova, odnosa i potencijala koji se u svesti povezuju i postaju delatni. Zbog toga se prostor sećanja neposredno nadovezuje na kategoriju unutrašnjeg vremena, jer upravo ono određuje način na koji se to polje konstituiše, traje i ulazi u proces stvaranja. U tom smislu posebno je važna Uzelčeva misao:

Unutrašnje vreme je mesto konstitucije dela, tlo sa kojeg se ovo ustremiljuje svom vanvremenom važenju. Na tlu svesti delo se ostvaruje, pa vreme svedoči kako činu

⁶⁰ Peter Zumthor, *Thinking Architecture* (Baden: Lars Müller Publishers, 1998), 10.

*stvaranja, tako i činjenici vanvremenog trajanja umetničkog dela. Pitanje konstituisanja dela u ravni subjektivnosti ostaje i dalje otvoreno.*⁶¹

Ova formulacija pokazuje da se delo najpre obrazuje u ravni subjektivnosti, u vremenski složenom polju svesti, pre nego što dobije spoljašnji oblik. Umetničko stvaranje zato polazi od unutrašnjeg rada vremena: od načina na koji se prethodno iskustvo zadržava, menja i iznova pojavljuje kao mogućnost forme.

U stvaralačkom procesu prošlost se javlja kroz fragmente: atmosfere, odnose, napetosti, afektivne tonove, prostorne slutnje, delimično sačuvane prizore i unutrašnje slike. Ti elementi ulaze u rad različitim intenzitetom. Neki ostaju gotovo neprepoznatljivi, ali nastavljaju da deluju; drugi se izdvajaju sa posebnom snagom i počinju da organizuju tok oblikovanja. Prostor sećanja je upravo prostor takvih unutrašnjih izdvajanja, približavanja i povezivanja. Cumtorovo svedočenje o projektantskom procesu precizno osvetljava ovu dinamiku. On piše da sećanja sadrže najdublje arhitektonsko iskustvo koje poznaje i da predstavljaju rezervoare arhitektonskih atmosfera i slika koje istražuje u svom radu.⁶² Kada projektuje, on se vraća starim, poluzaboravljenim sećanjima, pokušavajući da dozove kakva je neka arhitektonska situacija zaista bila i šta je za njega značila.⁶³ Iz prostora sećanja tada se izdvaja kvalitet iskustva koji može postati produktivan u novom radu: atmosfera, osećaj, prostorni odnos ili unutrašnja tenzija koja u sadašnjosti dobija drugačiji oblik. Zato se u umetničkom činu sećanje ponaša kao pokretljiva unutrašnja građa. Ono što je nekada bilo vezano za određeni događaj, prostor ili doživljaj, u procesu stvaranja menja status i ulazi u nove odnose. U novom poretku ti izdvojeni elementi postaju deo logike dela koje nastaje. Oni se prevode, transformišu i organizuju prema novoj formalnoj i značenjskoj celini.

Uzelac, pozivajući se na Holgera van den Boma (*Holger van den Boom*), kreativnost pronalazi u preradi, ponovnom oblikovanju i usavršavanju, pri čemu novo nastaje iz gomilanja.⁶⁴ Stvaralački proces tako polazi od već proživljenog, ali ga uvodi u stanje promene. Novi kvalitet proizlazi iz načina na koji se tragovi iskustva tokom rada preobražavaju i dovode u drugačiji

⁶¹ Milan Uzelac, *Fenomenologija sveta umetnosti: Uvod u transcendentalnu kosmologiju* (Novi Sad: Studio Veris, 2008), 78.

⁶² Zumthor, *Thinking Architecture*, 10.

⁶³ Isto.

⁶⁴ Uzelac, *Fenomenologija sveta umetnosti: Uvod u transcendentalnu kosmologiju*, 83–84.

međusobni odnos. Prostor sećanja zato postaje istovremeno prostor kontinuiteta i prostor promene: ono što je bilo ostaje delatno upravo kroz svoje preoblikovanje. U tim preobražajima može se pratiti logika emergentnog. Kada se jedan afektivni ton spoji sa prostornim odnosom iz drugog iskustva, kada se nejasna unutrašnja slika prevede u novi medij, kada se ritam nekadašnjeg doživljaja premesti u drugačiju formalnu situaciju, nastaje celina koja prevazilazi svoje izvore. Delo se tada pojavljuje kao nova struktura u kojoj su tragovi prethodnog iskustva i dalje prisutni, ali u promenjenom stanju. Emergentni kvalitet nastaje iz pomeranja, prevoda i novih veza koje unutrašnji materijal rada uvode u sopstvenu logiku. Uzelčeva misao da mogućnost umetničkog stvaranja leži u nastojanju da se opredmeti ono što se u jednom času osetilo, a zatim stalnim oprisućnjavanjem priziva u sadašnjost kako bi zadobilo intersubjektivno dokućivu formu, ovde dobija posebnu težinu.⁶⁵ Ono što se na početku javlja kao osećaj, slutnja ili unutrašnja slika mora proći kroz niz transformacija da bi postalo deljivo kao forma. Stvaranje se zato može razumeti kao rad prevođenja: kao nastojanje da se unutrašnje iskustvo saćuva u svojoj gustini, a istovremeno oblikuje u formu koja može izaći iz privatnosti svog izvora. Zbog toga Uzelac insistira da se bit dela nalazi u njegovom nastajanju i dovršavanju, kao i u ispravkama i preobražajima kroz koje ono prolazi.⁶⁶ Ispravke ovde imaju dublji znaćaj od tehnićkog usavršavanja, jer pokazuju da se i početna unutrašnja slika menja tokom rada. Ono što je u prvom impulsu delovalo kao jezgro budućeg dela tek kroz naknadna pomeranja postaje preciznije, složenije i formalno artikulisanije. Umetnik u samom procesu rada otkriva šta početna zamisao može postati. Prostor sećanja je zato složen mentalni prostor kreacije, jer omogućava izdvajanje, prevođenje i novo povezivanje tragova iskustva. Prethodno proživljeno u njemu ulazi u stanje produktivne nestabilnosti iz koje delo može da izraste. Ono što nastaje iz tog procesa jeste forma koja iz sećanja crpi unutrašnju energiju, a zatim je organizuje u novu celinu.

3.2.2. Sećanje u prostoru percepcije i recepcije umetnićkog dela

Ako je u prostoru kreacije sećanje unutrašnja materija iz koje delo nastaje, u prostoru percepcije i recepcije ono postaje jedan od osnovnih uslova njegovog razumevanja. Umetnićko delo se aktivira u susretu sa posmatračem, njegovim iskustvom, njegovom

⁶⁵ Isto, 84–85.

⁶⁶ Isto.

prošlošću i njegovom sposobnošću da ono što mu je delimično dato dovede u prisustvo. Recepcija umetničkog dela zato podrazumeva rad osadašnjenja, prizivanja, povezivanja i tumačenja. Uzelac, oslanjajući se na Huserla (*Edmund Husserl*), pokazuje da upravo osadašnjenje omogućava razumevanje drugoga. Huserl govori o tome da je sud drugog njegov sadašnji doživljaj, ali da je postavljen u medijumu sadašnjosti osadašnjenja.⁶⁷ Ono što pripada drugome postaje razumljivo kroz posebnu sadašnjost u kojoj opažanje, fantazija i reprezentativna sposobnost uspostavljaju vezu sa stranim iskustvom. U tom smislu i umetničko delo može se misliti kao polje susreta: ono posreduje drugu subjektivnost, drugi pogled i unutrašnju logiku kojoj se pristupa kroz osadašnjenje. Zato opažanje dela prevazilazi njegovu aktuelnu datost. Lošonc, tumačeći Huserla, naglašava da je opažanje ujedno i osadašnjenje, kao i da se iskustvo sveta daje osadašnjavajućoj sintezi.⁶⁸ Delo se, prema tome, pojavljuje kroz ono što je neposredno prisutno i kroz ono što ostaje odsutno, neispunjeno, naslućeno i delatno u iskustvu.⁶⁹ Recepcija se tako oblikuje kao poseban modus iskustva u kome prisutno i odsutno zajedno učestvuju u formiranju smisla. Lošonc dalje pokazuje da osadašnjenje ima sopstvenu sferu pojavljivanja: ono je kvazisadašnjost koja koegzistira sa sadašnjošću i dovodi u pitanje njenu privilegovanu poziciju.⁷⁰ Ova misao je važna za razumevanje umetničkog dela, jer njegov smisao nastaje i iz onoga što se pojavljuje kao prizvano, naslućeno ili nedovršeno u opažanju. Delo se tako razume kroz unutrašnji rad kojim se oko vidljivog polja obrazuju dodatni horizonti značenja.

Čin recepcije uvek uključuje i određenu mentalnu topografiju. Milica Božić Marojević, pozivajući se na Alaidu Asman (*Aleida Assmann*) i Pjera Noru (*Pierre Nora*), pravi razliku između prostora i mesta, pri čemu mesto dobija značenjsku punoću zahvaljujući vezanosti za prošlost, ljudske sudbine, iskustva i sećanja.⁷¹ Mesta sećanja, materijalna ili nematerijalna, postaju simbolički elementi memorijalnog nasleđa onda kada se ponovo aktualizuju delovanjem pojedinaca i grupa.⁷² Kristof Pomian (*Krzysztof Pomian*) ih zato naziva

⁶⁷ Milan Uzelac, „Intersubjektivitet i svet”, *Filozofska istraživanja*, br. 27 (1988): 1243–1250, 5–6,

⁶⁸ Lošonc, *Vreme, svest i kompleksnost: temporalnost u Bergsonovoj i Huserlovoj filozofiji*, 360–361.

⁶⁹ Isto.

⁷⁰ Isto, 357–358; 362.

⁷¹ Milica Božić Marojević, *(Ne)željeno nasleđe u prostorima pamćenja: Slobodne zone bolnih uspomena* (Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 2015), 45.

⁷² Isto.

evokatorima: oni postaju delatni u ponovnom susretu koji pokreće procese evociranja.⁷³ Ova logika može se preneti i na umetničko delo. Delo deluje kao evokator onda kada u posmatraču pokrene veze, sećanja, asocijacije i prepoznavanja. Njegovo značenje ne iscrpljuje se u materijalnoj prisutnosti, jer puno recepcijsko dejstvo nastaje kroz odnos koji se sa njim uspostavlja. Božić Marojević naglašava da obeleženi prostor postaje mesto sećanja kada se unutar grupe uspostavi svest o tome da se upravo tu dogodilo nešto značajno, dok se povezivanje sadašnjosti sa prošlošću ostvaruje kroz praksu prisećanja.⁷⁴ Isto važi i za umetničko delo: ono ulazi u praksu interpretacije, sećanja i ponovnog osmišljavanja. Izložbeni kontekst dodatno oblikuje taj proces. Božić Marojević primećuje da u insceniranim mestima sećanja, kakvi su muzeji, sećanje postaje umetnički oblikovano, a živa istorija dobija posredovanu formu.⁷⁵ U takvim prostorima iskustvo se organizuje kroz konstrukcije koje kod posetilaca pokreću osećanja, tumačenja i veze sa ranijim slikama. Recepcija umetničkog dela zato zavisi od sposobnosti da se istovremeno primi ono što je neposredno prisutno i ono što dolazi kroz posredovanje: kroz sećanje, kulturne kodove, istorijsku svest i prethodna iskustva.

Na ovom mestu posebno je važno Pirsovo zapažanje da se emergentno iskustvo lepog objekta razlikuje od elemenata koji taj objekat čine.⁷⁶ Lepota se pojavljuje kao iskustvo koje proizlazi iz kombinacije posmatrača i posmatranog.⁷⁷ Time se recepcija pokazuje kao mesto na kome se jedan od važnih kvaliteta dela uspostavlja kroz susret. Estetsko iskustvo izrasta iz odnosa između dela i opažajno-interpretativnog angažmana posmatrača. Marsel Dišan (*Marcel Duchamp*) ovu logiku formuliše još direktnije kada tvrdi da kreativni čin izvode i umetnik i posmatrač. Posmatrač dovodi delo u kontakt sa spoljnim svetom dekodiranjem i interpretacijom njegovih unutrašnjih kvalifikacija i time dodaje svoj doprinos kreativnom činu.⁷⁸ Delo se nastavlja u recepciji, u tumačenju i u različitim istorijskim horizontima u kojima može biti drugačije pročitano.⁷⁹ Posmatrač zato postaje saučesnik u uspostavljanju smisla: njegova sećanja, prethodna znanja, afektivna dispozicija i kulturna pozicija ulaze u proces u

⁷³ Isto.

⁷⁴ Isto, 46.

⁷⁵ Isto.

⁷⁶ Pearce, *Art in the Age of Emergence*, 32.

⁷⁷ Isto.

⁷⁸ Marcel Duchamp, „The Creative Act”, u *The New Art: A Critical Anthology*, ur. Gregory Battcock (New York: E. P. Dutton & Co., 1966), 25–26.

⁷⁹ Isto.

kome delo zadobija svoje puno vađenje. U tom smislu, razumevanje umetničkog dela uvek je višeslojno, a pošto su naši osećaji i razumevanje ukorenjeni u prošlosti, čulne veze sa delom treba da poštuju proces sećanja.⁸⁰ Prostor percepcije i recepcije zato treba razumeti kao prostor susreta između dela i već formiranog, ali otvorenog unutrašnjeg sveta posmatrača. Njegova prošlost postaje jedan od medijuma razumevanja. Lično iskustvo, kulturne reference, emocionalni talozi i imaginarne projekcije ulaze u recepciju dela i menjaju njen tok. Ono što se razume jeste ono što delo uspeva da pokrene, organizuje i osadašnji u onome ko ga prima. Sećanje u prostoru percepcije i recepcije umetničkog dela zato predstavlja jedan od osnovnih uslova razumevanja. Ono omogućava da odsutno postane delatno, da tuđe postane pristupačno i da ono što je delimično dato počne da se povezuje u smisao. Delo se u tom procesu ostvaruje kao polje susreta između posmatranog i onoga ko posmatra.

3.3. O UMETNIČKOM DELU SCENSKOG DIZAJNA

*Sve u svemu, kreativni čin ne izvodi samo umetnik; posmatrač dovodi delo u kontakt sa spoljnim svetom dekodiranjem i interpretacijom njegovih unutrašnjih kvalifikacija i tako dodaje svoj doprinos kreativnom činu. Ovo postaje još očiglednije kada potomstvo da konačan sud i ponekad rehabilituje zaboravljene umetnike.*⁸¹

3.3.1. Scenski dizajn kao prostorno-vremenski čin

Kada je reč o scenskom dizajnu, bilo u užem okviru pozorišne prakse, bilo u njegovom proširenom disciplinarnom polju, uvek je posredi postavljanje događaja u prostor. Prostor je osnovni činilac tog odnosa, dok se događaj u njega uvodi, oblikuje i razvija kroz različita scenska sredstva: od konkretnog performativnog čina do apstraktnijih umetničkih narativa, vizija i ideja. Scenski dizajn se zato može razumeti kao proces integracije događaja u prostor, usmeren ka uspostavljanju neposrednog odnosa između autora, dela i publike. Scena u tom smislu postaje rezultat procesa u kome prostor preuzima ulogu nosioca iskustva. Ona može imati oblik prizora, situacije, ambijenta ili atmosfere, ali njena vrednost proizlazi iz sposobnosti da publici omogući doživljaj. Zato scenski dizajn podrazumeva uspostavljanje složenog sistema odnosa između prostora, svetla, zvuka, tela i drugih elemenata koji zajedno

⁸⁰ Zumthor, *Thinking Architecture*, 18.

⁸¹ Duchamp, „The Creative Act”, 25–26.

grade događaj.⁸² Svaki element u tom sistemu dobija svoje puno značenje tek kroz ukupnu organizaciju iskustva.

Uzelac iz odnosa ravni realnog i ravni umetničkog otvara mogućnost da se umetničko proizvođenje razume kao oblikovanje jedne posebne ravni iskustva.⁸³ Kao element razgraničenja pritom istupa vreme: čulni opažaj odvija se u objektivnom vremenu, dok objekti fantazije konstituišu sopstveno unutrašnje vreme.⁸⁴ Na toj osnovi scenski dizajn može se razumeti kao praksa koja materijalnim i prostornim sredstvima uspostavlja ravan umetničkog događaja. Ta ravan je povezana sa stvarnošću, ali se razvija kroz sopstvenu unutrašnju logiku. Ona nastaje kada fizički prostor počne da nosi više od svoje neposredne datosti: kada postane mesto ukrštanja opažaja, fantazije, anticipacije i iskustva. Scenski dizajn tada oblikuje prostor koji se doživljava kroz trajanje, kroz promenu odnosa i kroz prisustvo publike koja u njemu uspostavlja sopstveni ritam kretanja, gledanja i razumevanja. Zbog toga je za scenski dizajn događaj važniji od statične slike. Tomi Janežič precizno ukazuje na to da je pozorišni događaj nerazdvojitiv od prostora u kome se odvija, jer promenom prostora nastaje drugačiji događaj.⁸⁵ Ova misao ima značaj i izvan pozorišta, jer pokazuje da scenski rad uvek zavisi od prostorne i vremenske situiranosti. Delo scenskog dizajna može trajati kao predstava, instalacija, ambijent ili prostorna situacija, ali uvek mora sadržati tok: ritam boravka, kretanja, interakcije i promene percepcije.

Delo scenskog dizajna, bez obzira na medij realizacije, ostvaruje se onda kada prostor u kome se nalazi počne da deluje kao njegov suštinski deo. Istovremeno, delo uspostavlja aktivan odnos prema publici. U tom smislu posebno je važna formulacija da kao rezultat procesa nastaje događaj, odnosno razmena između dela i publike koja može dovesti do doživljaja i ostvarivanja emocionalnog odnosa sa prostorom.⁸⁶ Prostor tada postaje pokretač iskustva i okvir u kome se događaj formira. Scenski dizajn se zato može razumeti kao stvaralački proces upravljanja scenskim i pomoćnim sredstvima, tokom kojeg se među njima uspostavljaju novi

⁸² Tatjana Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost* (Novi Sad: SCEN – Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju, 2017), 75.

⁸³ Uzelac, *Fenomenologija sveta umetnosti: Uvod u transcendentalnu kosmologiju*, 81–82.

⁸⁴ Isto.

⁸⁵ Tomi Janežič, cit. u: Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost*, 67.

⁸⁶ Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost*, 79.

odnosi radi oblikovanja jedinstvenog narativa, prizora ili iskustvene celine pred publikom.⁸⁷ Njegova suština leži u sadejstvu prostora, vremena i događaja. Upravo zato scenski dizajn jeste prostorno-vremenski čin: postupak kojim se ideja sprovodi i otelotvoruje u prostoru koji traje, i u vremenu koje se može doživeti.

3.3.2. Umetničko delo kao relacioni sklop

Umetničko delo scenskog dizajna uspostavlja se kroz međusobni odnos pojedinačnih elemenata. Njegova celina nastaje iz sadejstva, zbog čega se scenski dizajn može razumeti kao izrazito relaciona umetnička praksa. Pamela Hauard (*Pamela Howard*) pojam scenografije (*scenography*) određuje kao stvaranje scenskog prostora, naglašavajući da scenografija obuhvata celovit pristup prostoru, svetlu, zvuku i vremenu, kao i odnosu između izvođača i publike.⁸⁸ Delo scenskog dizajna zato prevazilazi jedan medij i razvija se kao organizacija više slojeva iskustva. To potvrđuje i podela tehnika scenskog dizajna Miška Šuvakovića na audiovizuelnu artikulaciju događaja, ambijentalnu artikulaciju prostora, virtuelne prostore i multimedijalnu komunikaciju.⁸⁹ Ključna je činjenica da ta sredstva deluju zajedno. Aleksandar Brkić zato scenski dizajn određuje kao način mišljenja o prostoru u kome svaki deo fizičkog i mentalnog prostora može postati potencijal za stvaranje značenja kroz reakciju na taj prostor.⁹⁰ Prostor se time pokazuje kao jedan od činilaca unutrašnje organizacije dela. Tatjana Dadić Dinulović dodatno precizira ovaj odnos kada kaže da kao rezultat procesa nastaje događaj, odnosno razmena između dela i publike koja može dovesti do doživljaja i emocionalnog odnosa sa prostorom.⁹¹ Umetničko delo scenskog dizajna tada se potvrđuje kao relacioni sklop u punom smislu: kao celina koja se ostvaruje kroz veze između prostora, scenskih sredstava, tela, percepcije i recepcije.

O sličnom principu govori iz ugla procesa nastajanja govori i Cumtor. U procesu rada vode ga slike i raspoloženja kojih se seća; kada uspe da njihove kvalitete smisleno uklopi i preklopi, objekat dobija dubinu i bogatstvo, a oblik, konstrukcija, izgled i funkcija počinju da deluju kao

⁸⁷ Isto.

⁸⁸ Pamela Howard, cit. u: Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost*, 69.

⁸⁹ Miško Šuvaković, cit. u: Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost*, 66.

⁹⁰ Aleksandar Brkić, cit. u: Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost*, 79.

⁹¹ Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost*, 79.

jedinstvena celina.⁹² U takvom procesu pojedinačni elementi dobijaju snagu kroz način na koji se međusobno podržavaju, usklađuju i pojačavaju. Zato Cumtor može da kaže da se sve odnosi na sve.⁹³ Ova misao može biti posebno važna i za razumevanje scenskog dizajna, jer upućuje na rad celine u kojoj nijedan element ne ostaje samodovoljan. Svetlo menja prostor, zvuk menja ritam opažanja, telo aktivira scensku situaciju, a prisustvo publike dovodi delo u stanje događaja. Relacioni karakter scenskog dizajna proizlazi upravo iz te međuzavisnosti. I Bergsonova misao da izrađeno delo ocrta oblik izrađivačkog rada dodatno rasvetljava ovakvu poziciju.⁹⁴ U delu se prepoznaje način njegovog nastajanja: trag procesa, ritam odluka, logika povezivanja i unutrašnja organizacija materijala. Umetničko delo scenskog dizajna zato ne deluje samo kroz ono što je vidljivo u završnom obliku, već i kroz odnose koji svedoče o procesu njegovog oblikovanja. Pirs s pravom piše da je emergentno iskustvo složenije od zbira svojih delova, jer u susretu sa onim što posmatramo u njega unosimo i elemente sopstvenog iskustva.⁹⁵ Ova misao neposredno se nadovezuje na razumevanje scenskog dizajna kao relacionog sklopa. Njegov kvalitet nastaje iz sadejstva elemenata dela i iskustva posmatrača, iz susreta oblikovane prostorne situacije i unutrašnjeg sveta onoga ko je prima.

Umetničko delo scenskog dizajna upravo zato deluje kroz odnose. Njegova snaga počiva u kvalitetu povezivanja prostora i scenskih sredstava sa publikom. Iz tog povezivanja nastaje iskustvena celina koja prevazilazi pojedinačne sastavnice i uspostavlja sopstvenu logiku. Relacioni sklop scenskog dizajna tako postaje i mesto emergencije: prostor u kome se iz uzajamnog dejstva elemenata pojavljuje novi kvalitet događaja, doživljaja i značenja.

3.3.3. Emergentna priroda scenskog dizajna

Emergentna priroda scenskog dizajna pokazuje se u tome što njegovo delo nastaje kao iskustvena celina nastala iz sadejstva različitih činilaca. Takva celina bliža je organskom sklopu nego mehaničkom rasporedu. Lošonc, tumačeći Bergsona, ukazuje na razliku između neorganskih i organskih sistema, pri čemu se život pojavljuje kao linija razvoja sa sopstvenom logikom.⁹⁶ Ova analogija je važna za scenski dizajn, jer njegovo delo funkcioniše upravo kao

⁹² Zumthor, *Thinking Architecture*, 25.

⁹³ Isto.

⁹⁴ Bergson, *Stvaralačka evolucija*, 104.

⁹⁵ Pearce, *Art in the Age of Emergence*, 19.

⁹⁶ Lošonc, *Vreme, svest i kompleksnost*, 246.

dinamična struktura koja se uspostavlja kroz odnose, trajanje i događaj. Umetnički status scenskog dizajna proizlazi iz sposobnosti da proizvede iskustvo koje prevazilazi pojedinačne sastavnice rada. Pirs umetničke objekte razlikuje od drugih predmeta načinjenih ljudskom rukom upravo po tome što su stvoreni radi pružanja emergentnog iskustva, odnosno kao prilike za evoluciju svesti.⁹⁷ U tom smislu scenski dizajn deluje kao umetnost onda kada različita sredstva organizuje u iskustvenu celinu koja menja način na koji publika opaža, povezuje i razumeva ono što joj je postavljeno pred nju.

Zato scenski dizajn danas prevazilazi granice jedne profesije i jedne umetničke oblasti. Dadić Dinulović naglašava da on ima ishode u različitim profesijama i praksama i da, kao oblik mišljenja, otvara pitanja o tome šta umetnost jeste, čemu služi i u kakvom je odnosu sa profesijom i obrazovanjem.⁹⁸ Ta proširivost potvrđuje njegovu emergentnu prirodu: scenski dizajn se može javiti svuda gde prostor, vreme, sredstva i publika ulaze u međusobno produktivan odnos. Posebno je važna upotreba sredstava koja po poreklu mogu pripadati drugim oblastima, ali u novom sklopu zadobijaju scenski karakter.⁹⁹ Tada se menja i status elemenata i karakter prostora u koji su uvedeni. Romana Bošković zato govori o događaju, realnom ili imaginarnom, kroz koji se uspostavlja emocionalni odnos sa prostorom, dok sam prostor postaje pokretač priče i okvir njenog nastajanja.¹⁰⁰ Miljana Zeković dodatno naglašava uzajamnost graničnog prostora i umetničkog događaja: granični prostor omogućava događaj, a događaj konstituiše prostor kao umetnički relevantan.¹⁰¹ Emergentnost se ovde pokazuje već u samom procesu prostornog i iskustvenog uspostavljanja dela, a i sama istorija discipline potvrđuje takvu logiku. Dadić Dinulović piše da je Bijenale scenskog dizajna bio revolucionaran događaj jer su scene oživljavane u prostoru, bez oslanjanja na skice i fotografije i bez upotrebe velikih sredstava, čime su bile približene i grupama koje inače ne pripadaju publici scenskih događaja.¹⁰² Ova promena pokazuje da scenski dizajn može da proizvede umetnički događaj i izvan uobičajenih okvira, jer njegova suština leži u odnosima koje uspostavlja. Emergentna priroda scenskog dizajna zato se može prepoznati kao sposobnost da se iz prostorno-

⁹⁷ Pearce, *Art in the Age of Emergence*, 20.

⁹⁸ Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost*, 29.

⁹⁹ Romana Bošković, cit. u: Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost*, 79.

¹⁰⁰ Isto.

¹⁰¹ Miljana Zeković, cit. u: Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost*, 87.

¹⁰² Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost*, 18.

vremenskog, materijalnog i recepcijskog sklopa pojavi novi kvalitet. Delo scenskog dizajna nastaje kao događaj koji prevazilazi svoje elemente, aktivira prostor, uključuje publiku i proizvodi iskustvo koje se razvija kroz sam čin susreta.

3.4. SCENSKI DIZAJN KAO POLJE INTERDISCIPLINARNOSTI

Interdisciplinarnost scenskog dizajna počiva na delovanju između različitih umetničkih, teorijskih i profesionalnih logika. Ona se ostvaruje u prostoru u kome se susreću jezici arhitekture, scenskih umetnosti, vizuelnih umetnosti, teorije, tehnologije i produkcije, pri čemu svaka od ovih oblasti unosi sopstvene metode, ali ih u novom sklopu izlaže promeni. U tom smislu, scenski dizajn se može razumeti kao praksa graničnih pozicija: kao polje u kome se discipline međusobno prevode, preispituju i iznova organizuju. Takvo razumevanje blisko je promišljanju kulture Homija Babhe (*Homi Bhabha*) kao prostora prevođenja i pregovaranja, u kome se značenja ne uspostavljaju iz jedne stabilne pozicije, već kroz pomeranja između različitih diskursa.¹⁰³ Scenski dizajn upravo u tom međuprostoru pronalazi svoju produktivnost. Njegova interdisciplinarnost ne označava dodavanje različitih sredstava jednoj već utvrđenoj formi, već način rada u kome se projektuju novi odnosi. Koreni takve pozicije nalaze se u pozorištu, koje je i samo oblikovano kao složena umetnička celina zasnovana na sadejstvu. Zato proširenje pojma scenografije u pojam scenskog dizajna označava šire razumevanje prakse koja obuhvata promišljanje, artikulaciju, opremanje i upotrebu prostora scenskih događaja u različitim kulturnim kontekstima.¹⁰⁴ Kao umetnička oblast, scenski dizajn jeste izveden iz pozorišta, ali se razvija i kroz izložbene, galerijske, arhitektonske, urbanističke, medijske i druge prostore javnog predstavljanja. Upravo zbog toga scenski dizajn funkcioniše kao otvoreno polje. Od arhitekture preuzima mišljenje prostora kao aktivnog činioca, rad sa konstrukcijom, materijalom, atmosferom, kretanjem i odnosom tela prema okruženju. Od vizuelnih umetnosti preuzima rad sa slikom, kompozicijom, kadrom, fragmentom, simboličkim slojem i afektivnom snagom opažaja. Od scenskih umetnosti zadržava usmerenost ka događaju, prisustvu, izvođenju, trajanju, promeni i odnosu sa publikom.

¹⁰³ W. J. T. Mitchell, "Translator Translated: Interview with Cultural Theorist Homi Bhabha", *Artforum* 33, no. 7 (March 1995): 80–84.

¹⁰⁴ Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost*, 17, 22.

Njegova posebnost leži u načinu na koji ove oslonce prevodi u jedinstvenu prostorno-vremensku i iskustvenu celinu.

Interdisciplinarnost scenskog dizajna obuhvata i način na koji se delo uspostavlja pred publikom. Posmatrač sve češće postaje učesnik čije prisustvo, kretanje, trajanje boravka i perceptivna angažovanost ulaze u funkcionisanje rada. U galerijskom, izložbenom ili javnom prostoru nasleđeni pozorišni mehanizmi prelaze u drugačiji režim susreta: frontalno gledanje ustupa mesto kretanju kroz prostor, promeni distance, fragmentarnom opažanju, individualnom tempu i otvorenijim oblicima recepcije. Zbog toga scenski dizajn treba razumeti kao polje prevođenja između disciplina, ali i između različitih režima iskustva. On prevodi arhitektonsko u događajno, vizuelno u prostorno, prostorno u afektivno, a scensko u izložbeno ili javno. Njegova snaga proizlazi iz sposobnosti da različite logike dovede u produktivne odnose i da zatim iz tih odnosa oblikuje nove iskustvene celine.

4. KRITIČKA ANALIZA REFERENTNIH UMETNIČKIH DELA I AUTORA

U ovom poglavlju sprovodi se kritička analiza referentnih umetničkih dela i autora značajnih za razumevanje prostora sećanja kao umetničkog, prostornog i perceptivnog fenomena. Poglavlje obuhvata izabrane primere kroz koje se ispituju različiti načini na koje se sećanje artikuliše u umetničkom radu i učestvuje u formiranju njegovih značenjskih i doživljenih slojeva. Analiza je usmerena na razumevanje složenih odnosa unutar umetničkog dela, pri čemu se emergentnost razmatra kao jedno od njegovih nezaobilaznih svojstava.

4.1. SEĆANJE KAO UMETNIČKI KONCEPT (STUDIJE SLUČAJA)

U izabranim studijama slučaja analiziraju se primeri iz neposrednog kulturnog i umetničkog okruženja, koji pripadaju oblastima arhitekture, scenskih i vizuelnih umetnosti, a u kojima se sećanje pojavljuje u različitim registrima: kao kolektivno i istorijski posredovano iskustvo, kao sećanje drugoga koje postaje predmet umetničke interpretacije ili kao intimno sećanje vezano za prostore porekla, ličnu biografiju i individualni doživljaj. Posebna pažnja posvećena je načinima na koje se u svakom od radova uspostavljaju odnosi između prostora, medija, narativa i percepcije, kao i specifičnostima autorskih postupaka kroz koje se složeni slojevi sećanja prevode u umetnički oblik.

4.1.1. U arhitekturi: *Kula Nebojša* – rekonstrukcija, 2011

Projekat rekonstrukcije, konzervacije i ponovne upotrebe Kule Nebojša realizovan 2011. godine prevazilazi okvire restauratorskog zahvata u užem smislu, jer se njegov značaj osim u zaštiti jednog istorijskog objekta, ogleda i u promeni načina na koji se on čita, koristi i simbolički aktivira. Kao jedino bolje očuvano srednjovekovno zdanje unutar Beogradske tvrđave, podignuto oko 1460. godine kao ranoartiljerijska kula za odbranu grada, Kula Nebojša je tokom vekova izgubila prvobitnu vojnu funkciju i postala tamnica, odnosno jedan od najupečatljivijih simbola osmanske represije u Beogradu.¹⁰⁵ U novoj nameni taj mračni istorijski postaje temelj novog muzejskog i kulturnog programa posvećenog istoriji same kule, Rigi od Fere (*Rigas Feraios / Ρήγας Φεραίος*) i oslobodilačkim borbama balkanskih naroda, čime je objekat preveden iz statusa fortifikacije i mesta stradanja u status mesta sećanja.¹⁰⁶



Ilustracija 1: *Instalacija na prizemnom nivou Kule Nebojša*, 2013.

Arhitektonska strategija autora rekonstrukcije arhitekata Dejana Miljkovića i Jovana Mitrovića i grafičara Branka Pavića zasnovana je na pažljivom odnosu između konzervatorske uzdržanosti i savremene prostorne adaptacije. Revitalizacija je pored preostale srednjovekovne kule obuhvatila i priobalni bedem, a novodobijeni prostorni kapacitet je reorganizovan, kako bi se formirali ulazni aneks i prostor otvoren ka različitim kulturnim

¹⁰⁵ "Nebojsa Tower", *Kula Nebojša*, pristupljeno 3. aprila 2026, <https://kulanebojsa.rs/историјат-куле-небојше/>

¹⁰⁶ "The Project", *Kula Nebojša*, pristupljeno 3. aprila 2026, <https://kulanebojsa.rs/проекат/>

programima. Najznačajniji doprinos projekta u kontekstu ovog istraživanja se, međutim, nalazi u unutrašnjoj postavci, gde umetničke intervencije i prostorne instalacije funkcionišu kao osnovni mehanizmi prevođenja istorijskog sadržaja u iskustvo publike. Prizemlje kule koncipirano je kao umetničko-dokumentarna instalacija, omaž svim zatočenicima iz vremena kada je kula služila kao tamnica; ona uvodi posetioce u prostor zatvora i vizuelno rekreira dokumentarne likove zatočenika iz prošlih vremena (Ilustracija 1).¹⁰⁷ Narativ se tako, umesto zasnivanja na rekonstrukciji istorijskog ambijenta u doslovnom smislu, uspostavlja kao svojevrsna perceptivni i afektivni prizor u kome se trauma mesta saopštava prostorno i atmosferski. Posebno je važno i zapažanje da u postavci nema originalnih predmeta iz perioda o kojima svedoči, već je materijal uglavnom prezentovan virtuelno, dok umetničko-dokumentarni elementi u prostoru preuzimaju ulogu dokaznog materijala prvog reda i pojačavanja određenog narativnog toka.¹⁰⁸ Time se istorijska istina ne prenosi isključivo preko artefakta, nego preko pažljivo projektovanog prostornog iskustva koje se dalje razvija po vertikali. Na prvom nivou dominira velika Rigina karta Balkana, praćena auditivno prenošenim porukama iz speva *Turio* na više jezika, čime se istorijska figura Rige od Fere prezentuje nego kao idejni i zvučni centar čitavog memorijalnog sklopa.¹⁰⁹ Na drugom nivou, u topovskim otvorima postavljene su velike staklene prizme kroz koje se preklapaju originalni grafički prikazi bitaka na Dunavu i osvajanja Beograda sa pogledima na njihov savremeni izgled, pa se upravo kroz optičku intervenciju otvara odnos između istorijskog prizora i sadašnjeg pejzaža (Ilustracija 2).¹¹⁰ Na poslednjem nivou dominira velika instalacija postavljena visoko na stubu – metalna tepsija sa vodom, iz koje se na sfernom plafonu reflektuju odrazi Dunava, dok se istovremeno projektuje scena sastanka Dahija iz filma *Život i dela besmrtnog vožda Karađorđa* iz 1911. godine.¹¹¹ Ovakva postavka komponuje slojevit prostornu dramaturgiju u kojoj se istovremeno prepliću različite sekvence istorije jednog mesta, čime se arhitektonski prostor pretvara u aktivnog nosioca memorijalnog iskustva.

¹⁰⁷ Ivana Lučić-Todosić, "Proizvodnja zajedničkog kulturnog nasleđa: Kula Nebojša. Beograd – novi simboli u srednjovekovnoj kuli", *Antropologija* 20, br. 1–2 (2020): 309.

¹⁰⁸ Isto, 310.

¹⁰⁹ Isto.

¹¹⁰ Isto.

¹¹¹ Isto.



Ilustracija 2: Instalacija na drugom nivou Kule Nebojša, 2013.

Upravo zato Kula Nebojša predstavlja izuzetno relevantan primer sinteze arhitektonske rekonstrukcije, muzeološke interpretacije i umetničke prostorne artikulacije. Prezentacija postavke u aneksu i u samoj kuli predstavlja novu integraciju zapisa i tragova iz prošlosti, dok se zahvaljujući umetničkim, vizuelnim i tehničkim elementima otvara simbolička i metaforička priča u kojoj se kula pojavljuje kao katalizator promena, metafora društvenog posrtanja i oslobođenja.¹¹² U tom smislu, umetničke intervencije imaju ulogu da istorijski spomenik prevedu u aktivan prostor doživljaja, u kome arhitektura postaje ključni nosilac postavke i njenog memorijalnog značenja. Prostor sećanja ovde se gradi kroz postupno kretanje posetioca, smenjivanje prostornih sekvenci i preplitanje istorijskog traga sa čulnim iskustvom. Memorijalni slojevi zato se otkrivaju kao učinak celine, u odnosu između zatečenog arhitektonskog tela, umetničke intervencije i načina na koji se prostor doživljava.

4.1.2. U scenskoj umetnosti: *Deca* – opera u 17 pesama, 2022

Opera u 17 pesama *Deca*, nastala po istoimenom romanu u stihu Milene Marković, premijerno je izvedena 8. oktobra 2022. godine na Velikoj sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, na muziku i u režiji Irene Popović, sa libretom Dimitrija Kokanova, muzičkom dramaturgijom Jelene Novak, koreografijom Igora Koruge, kostimografijom Selene Orb i

¹¹² Isto, 311.

scenografijom Miraša Vuksanovića.¹¹³ U kontekstu ovog istraživanja, rad je značajan kao primer scenskog prevođenja izrazito ličnog i poetski fragmentiranog iskustva u kolektivni izvođački događaj. Muzičko-scenski oblik zadržava ritam, gustinu i fragmentarnost književnog predloška, pa se narativ ne razvija kroz linearan dramski tok, već kroz smenjivanje glasova, pevanih i govornih deonica, pokreta, zvuka i scenske slike. U širem kontekstu savremene srpske postopere, *Deca* se mogu razumeti kao rad koji proširuje pojam operskog glasa i pomera ga ka složenom odnosu pevanja, govora, tela i scenskog prisustva.¹¹⁴

Posebna važnost ovog rada uočava se u načinu na koji se tuđe sećanje uvodi u prostor izvođenja. Polazište dramaturškog postupka zasnovano je na čitanju ženskog glasa autorke i na glasu koji je u književnom tekstu već upisan kao lična, autofikcionalna pozicija. Scenski postupak se razvija iz tog glasa, a zatim se razlaže kroz izvođačku strukturu, čime se izbegava njegovo vezivanje za jednu stabilnu dramsku figuru.¹¹⁵ Lično iskustvo se na taj način prenosi kroz višeglasje, kroz podelu među različitim izvođačima i kroz promenu odnosa između individualnog i zajedničkog. Sećanje koje pripada drugome postaje materijal zajedničkog izvođenja, a njegova scenska forma nastaje kroz glasovne, muzičke i telesne transformacije. U tom procesu posebno mesto ima prostorna organizacija predstave na čiji se scenski okvir može gledati kao na potpuno otvorenu pozornicu, sa aktiviranom zadnjom binom, orkestrom u zadnjem planu, izvođačima raspoređenim u srednjem i prvom planu, kao i dečjim horom *Nade* koji nastupa iz prostora lože.¹¹⁶ Scenski prostor funkcioniše kao otvoreno polje izvođenja, u kojem se atmosfera gradi rasporedom tela, svetlom, zvukom i odnosom izvođača prema publici. Takva prostorna disciplina usmerava pažnju na izvođačko prisustvo i omogućava da se značenje oblikuje kroz promenu intenziteta, ritma i pozicije u prostoru. Scena se zato uspostavlja kao prostor sabiranja različitih glasova i iskustava, a praznina postaje aktivan okvir njihove artikulacije. Zvučnu sliku predstave čine neposredno izvođenje instrumentalne muzike, opersko i glumačko pevanje, kao i govor, pri čemu ritam ima važnost

¹¹³ *Deca: program predstave*, prir. Dimitrije Kokanov, Molina Udovički Fotez i Jovan Tarbuk (Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 2022), 3.

¹¹⁴ Jelena Novak, "S Is for Singing, Scene, Serbia: Tendencies in the World of 21st Century (Post)Opera", *New Sound* 62 (II/2023): 20–23.

¹¹⁵ Dimitrije Kokanov, "Dramaturška beleška", u: *Deca: program predstave*, 14–15.

¹¹⁶ Tatjana Dadić Dinulović, "Doživljaj u sekvencama: O *Deci* Milene Marković", *Scena* 59, br. 2 (2023): 102.

uporedivu sa ritmom samog literarnog teksta.¹¹⁷ Uz zvuk, i telo se određuje kao ravnopravno sredstvo interpretacije, u stalnom dijalogu sa muzikom, kroz kompoziciju koja povezuje pojedinačno i kolektivno.¹¹⁸ Opersko pevanje problematizuje se mešanjem školovanih operskih glasova i netreniranih glasova glumaca, uz širenje vokalnog registra ka folklornom pevanju, popularnoj muzici, navijačkom skandiranju, pravoslavnom pojanju i dečjim glasovima.¹¹⁹ Tako glas postaje afektivni i značenjski materijal, a izvođenje se razvija kao slojevita vokalna, telesna i prostorna kompozicija.



Ilustracija 3: Završnica predstave *Deca*, 2023.

Svako scensko izvođenje *Dece* uspostavlja se kao unikatan prostor sećanja u kome se jedan lični iskaz prenosi publici kroz višeglasje, telesno izvođenje i kretanje u prostoru. Autobiografski, pesnički, muzički i izvođački slojevi međusobno se povezuju i proizvode scensko iskustvo koje prevazilazi pojedinačne elemente rada i početno određenje opere kao muzičko-scenskog žanra. Složenost koja nastaje u tom višeglasju može se razmatrati kao jedno od emergentnih svojstava predstave, jer značenje proizlazi iz zajedničkog delovanja glasova, tela, otvorene scene i prisustva publike. Istovremeno prisustvo velikog broja izvođača koji svi tumače glavnu junakinju otvara i posebno vremensko čitanje rada: udruženi glasovi i gotovo renesansne kompozicije tela u određenim sekvencama mogu se posmatrati kao

¹¹⁷ Isto.

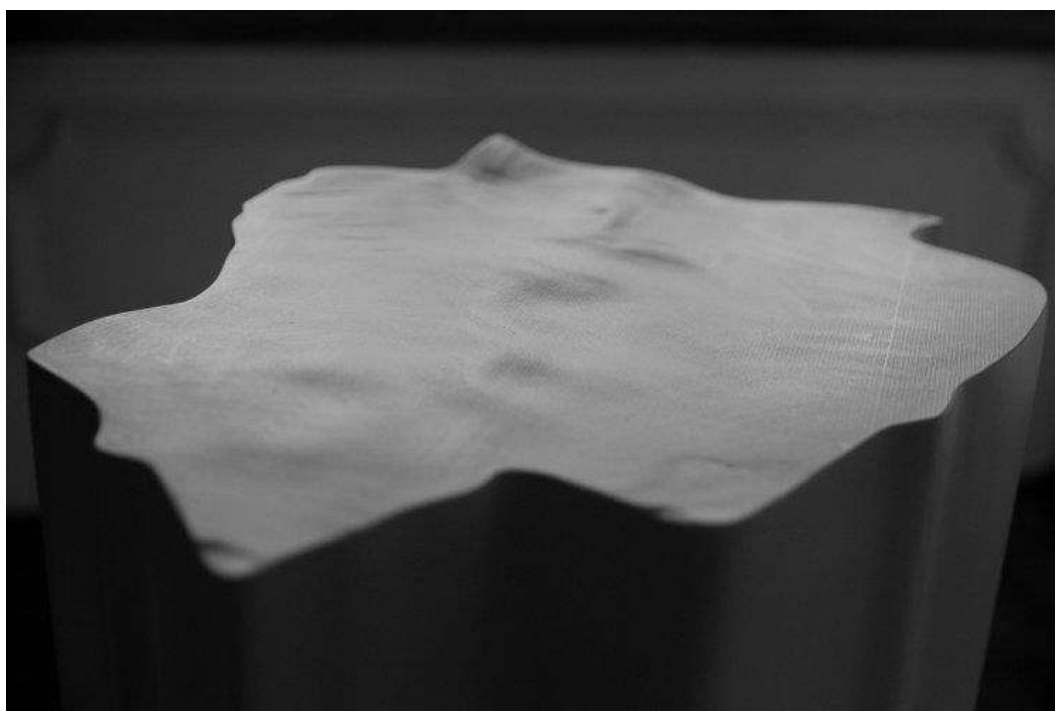
¹¹⁸ Igor Koruga, „Koreografska beleška”, u *Deca: program predstave*, 30.

¹¹⁹ Novak, “S Is for Singing, Scene, Serbia”, 20–23.

istovremeno prisustvo više vremenskih ravni, u kojima se zapisano sećanje pred publikom istovremeno razlaže i iznova oblikuje tokom trajanja predstave (Ilustracija 3).

4.1.3. U vizuelnoj umetnosti: *Sladak limun* – samostalna izložba, 2021

Samostalna izložba *Sladak limun* Ivana Šukovića, realizovana 2021. godine u Galeriji Manifesto u Beogradu, može se razmatrati kao primer vizuelno-prostornog oblikovanja ličnog sećanja, u kojem se odnos prema prostoru porekla, porodičnoj bliskosti i iskustvu distance prevodi u galerijsku situaciju.¹²⁰ Polazište rada nalazi se u intimnim i afektivno opterećenim fragmentima memorije, bliskim pojmu malog pamćenja, odnosno oblicima sećanja koji pripadaju ličnim, porodičnim i svakodnevnim iskustvima. U tom okviru, Šukovićev rad polazi od prostora odrastanja, predmeta, pejzaža i emocionalnih tragova kroz koje se gradi odnos prema sopstvenom poreklu. Ovakav pristup nadovezuje se i na njegov doktorski umetnički projekat *Zapisi iz autobiografske bašte*, u kojem se autobiografsko iskustvo razvija kroz porodični album, fotografiju, botaniku i narative prisustva i odsustva.¹²¹



Ilustracija 4: Skulptura teritorije na izložbi *Sladak limun*, 2021.

¹²⁰ Marko Stamenković, „Ivan Šuković: Sladak limun”, tekst uz izložbu *Sladak limun* (Beograd: Galerija Manifesto, 2021), 1.

¹²¹ Ivan Šuković, *Zapisi iz autobiografske bašte: višemedijska prostorna instalacija* (doktorski umetnički projekat, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Interdisciplinarne studije – Višemedijska umetnost, 2019), 8.

U *Slatkom limunu* sećanje se pokreće iskustvom fizičke distance i prekida neposredne bliskosti. Izložba se može razumeti kao svojevrstan mehanizam odbrane, nastao iz potrebe da se udaljenost od najbližih prevede u umetnički oblik.¹²² Taj postupak posebno je važan jer lično sećanje u ovom radu dobija prostornu i materijalnu formu: ono se vezuje za kvart, porodično okruženje, obrise poznatog terena i slike koje opstaju kao tragovi ranog iskustva. Prostor porekla funkcioniše kao aktivni nosilac afektivnog značenja, zbog čega se izložba razvija kao emocionalna geografija detinjstva, bliskosti i gubitka.¹²³ Bliskost sa udaljenim mestom i ljudima uspostavlja se posredno, kroz materijal, formu, meru, površinu i odnos posmatrača prema radu. Prva celina postavke zasniva se na monolitnoj skulpturi oblikovanoj prema teritoriji jednog podgoričkog kvarta, prethodno snimljenog dronom, digitalno markiranog i materijalizovanog CNC postupkom.¹²⁴ Teritorija u ovom slučaju dobija status prostornog zapisa: realni predeo prevodi se u objekat, a geografska forma postaje kondenzovana slika detinjstva, pripadanja i porodičnog kontinuiteta (Ilustracija 4).



Ilustracija 5: Ambijent izložbe *Sladak limun* u galeriji *Manifesto*, 2021.

Druga celina razvija isti odnos kroz reljefe, u kojima se karakteristike terena i prizori iz ranijeg života pojavljuju na granici između površine i volumena. Reljef ostaje blag, zadržan na granici pojavljivanja, zbog čega od posmatrača zahteva približavanje, angažman i istraživanje

¹²² Stamenković, „Ivan Šuković: Sladak limun”, 1.

¹²³ Isto.

¹²⁴ Isto, 2.

(Ilustracija 5).¹²⁵ Takva formalna odluka odgovara prirodi sećanja, jer ono opstaje kao delimično čitljiv trag čija se punoća uspostavlja kroz pažnju posmatrača. Treća celina izložbe usmerena je ka figuri pozlaćenog limuna, postavljenog kao mali, ali simbolički naglašen objekat u simuliranoj sakralnoj niši.¹²⁶ Ovaj predmet sabira osnovnu logiku rada: iskustvo gubitka, nostalgiju i pokušaj simboličke nadoknade onoga što je udaljeno, prekinuto ili sačuvano samo kao fragment.

Izložba *Sladak limun* uspostavlja prostor sećanja kao završni sloj u kojem se intimna memorija može čitati kroz tragove i simbole. Prostor porekla dobija ulogu medija kroz koji se lično iskustvo ponovo uspostavlja u promenjenom, posredovanom i materijalno osetljivom obliku. Konkretni simbolički elementi postavke otvaraju polje pažljivog povezivanja između mesta, predmeta i afekta, a emotivni registar rada posmatrač čita uspostavljanjem relacija među fragmentima ponuđenim u romantičnom, gotovo scenografskom galerijskom prostoru, čija materijalnost dodatno doprinosi osećaju krhkosti, distance i privremenog zadržavanja bliskosti. Upravo u tom tihom povezivanju javlja se emergentni sloj rada: značenje se širi izvan pojedinačnih elemenata postavke i pojavljuje se kao učinak njihovog zajedničkog delovanja. Lično sećanje zato postaje promenljiva prostorna situacija, oblikovana između materijalnog traga, simboličkog predmeta i pažnje posmatrača.

4.2. IMANENTNOST EMERGENTNIH SVOJSTAVA U PROSTORIMA SEĆANJA

Analizirani radovi ukazuju na to da se prostori sećanja u umetničkim praksama mogu razumeti kao osnova iz koje se delo gradi. Sećanje se u sva tri prikazana slučaja razmatra kao složena struktura odnosa koja se posmatraču posreduje prostornim, audiovizuelnim i performativnim sredstvima. Značenje i iskustvena punoća rada tako nastaju isključivo u sadejstvu elemenata, medija i disciplina.

Ovaj princip naročito je vidljiv u načinu na koji svaki od prikazanih primera svoje matično polje proširuje postupcima pozajmljenim iz drugih srodnih umetničkih oblasti. Projekat *Kula Nebojša* pripada arhitekturi, a njegov memorijalni narativ razvija se kroz dramaturgiju muzeološkog scenarija, niz prostornih sekvenci, umetničke intervencije i scenske postupke.

¹²⁵ Isto.

¹²⁶ Isto, 3.

Predstava *Deca* pripada scenskoj umetnosti, a svoju snagu gradi kroz ogoljenu prostornu organizaciju, likovnu disciplinu prazne scene, odnos tela, glasa i svetla, kao i kroz režim prisustva koji ima izrazitu vizuelnu i performativnu logiku. *Sladak limun* pripada vizuelnoj umetnosti, pri čemu se njegovo značenje razvija kroz istraživanje teritorijalnih motiva, prostornu organizaciju, artikulaciju odnosa posmatrača prema radu i gotovo performativnu aktivaciju ličnog sećanja u izložbenom prostoru. U sva tri primera delo se oblikuje na mestu dodira disciplina i oživljava kroz njihove susrete i preklapanja, čime se umetnička celina otvara izvan granica zatvorenih disciplinarnih obrazaca. Razlikuju se i tipovi sećanja koje ovi radovi aktiviraju. U projektu Kula Nebojša u središtu je istorijski i kolektivno posredovan memorijalni sloj; u predstavi *Deca* reč je o sećanju koje pripada drugome i scenskim postupkom postaje zajednički izvođački i recepcijski prostor; u radu *Sladak limun* u prvom planu su intimno sećanje, porodična bliskost i prostor porekla. Razlika u obimu i poreklu sećanja potvrđuje isti osnovni princip: sećanje se umetnički oblikuje posredno, kroz postupke koji ga prevode u čulno, prostorno i iskustveno dostupnu formu.

Analizirane radove najčvršće povezuje način na koji se narativ o sećanju formira tek kroz unutrašnju organizaciju dela. Sećanje se u njima prepoznaje kao proces oblikovan odnosima umetničkih sredstava, prostorne postavke i iskustva posmatrača. Kako se ti odnosi uspostavljaju kroz celinu rada, značenje se javlja kao učinak njihovog zajedničkog delovanja, na ravni koja prevazilazi pojedinačne elemente i početno disciplinarno određenje rada. Iz toga proizlazi da se emergentnost vezuje za način na koji značenje prostora sećanja nastaje kroz međuzavisnost njegovih delova. Pojedinačna sredstva učestvuju u oblikovanju rada, a celina proizvodi novo iskustvo koje se formira kroz njihove odnose, prostornu organizaciju i prisustvo posmatrača. Sećanje se u tom procesu postepeno aktivira i iz tematskog sadržaja prelazi u umetničko iskustvo koje se odvija u susretu sa delom.

5. UMETNIČKO ISTRAŽIVANJE

U ovom poglavlju razvija se umetničko istraživanje doktorskog umetničkog projekta. Poglavlje se zasniva na refleksiji sopstvenog stvaralačkog iskustva i razmatranju prethodnih autorskih radova kroz koje se prepoznaju ključni postupci, interesovanja i tematski kontinuiteti u autorskoj praksi. U tom smislu, ono posreduje između teorijskog-istraživačkog i praktično-

umetničkog segmenta rada, sa posebnom pažnjom posvećenom oblikovanju koncepta doktorskog umetničkog projekta.

5.1. REFLEKSIJA NA PRETHODNE UMETNIČKE RADOVE

Umetničko istraživanje započinje refleksijom na izabrane prethodne autorske radove kao procese značajne u oblikovanju sopstvene stvaralačke poetike. U ovom segmentu rada razmatraju se projekti iz različitih umetničkih oblasti, kroz čiju se analizu sagledava način na koji se postepeno razvijao autorski pristup i uspostavljala osnova za dalji tok istraživanja.

5.1.1. U arhitekturi: *Würth Srbija trening i test centar* – enterijer, 2019

Projekat rekonstrukcije i enterijera *Würth Srbija trening i test centra* podrazumeva prenamenu nekadašnjeg industrijskog skladišta u Beogradu u savremeni edukativni i demonstracioni korporativni prostor.¹²⁷



Ilustracija 6: *Transformacija strukture prostora Würth Srbija trening i test centra*, 2019.

Zatečena industrijska utilitarna struktura iskorišćena je kao prostorni resurs čiji se konstruktivni karakter, uvođenjem novog programa, aktivira novom organizacijom, logikom i režimima upotrebe. Osnovna arhitektonska koncepcija podrazumeva podelu prostora na dve

¹²⁷ Projekat *Würth Srbija trening i test centar* prepoznat je nagradama i priznanjima na četiri međunarodne arhitektonske izložbe: *BIG SEE Interior Design Award* u kategoriji *Interior / Workplace*, *7th International Exhibition On Architecture: Challenges in Architecture, Urban Design and Art* u kategoriji *Architecture and Interior Design – Projects and Realizations*, 42. Salon arhitekture u Beogradu u kategoriji Enterijer i 22. Salon arhitekture Novi Sad u kategoriji Enterijer.

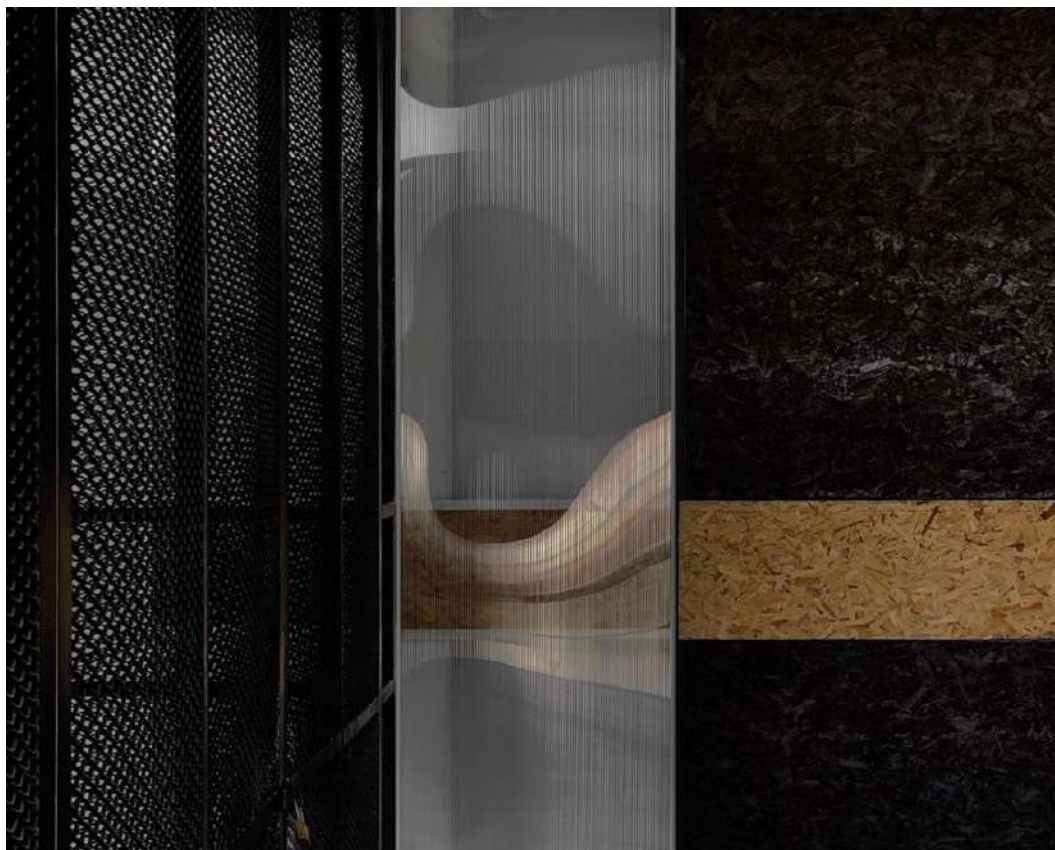
međusobno povezane celine jednakih površina: demonstracioni prostor namenjen prezentovanju i testiranju proizvoda, i višenamenski prostor koji se pomeranjem fleksibilnih pregradnih panela prilagođava različitim namenama, od učionica i kancelarija do konferencijske sale, izložbene galerije ili prostora za korporativne događaje (Ilustracija 6). Transformabilnost se u ovom projektu uspostavlja kao jedno od osnovnih arhitektonskih načela jer prostor funkcioniše kao sistem sposoban da odgovori na različite zahteve korisnika. Transparentni pregradni zid od polikarbonata i čelični kavez u demonstracionoj celini uvode odnos između tehničke preciznosti i vizuelne propustljivosti dok ritmični raspored mlečnobelih i prozirnih polikarbonatnih ploča omogućava da svetlo prodiranjem, refleksijom i refrakcijom, menja atmosferu celokupnog enterijera (Ilustracija 7). Izbor materijala, koji su zadržani u svojim sirovim, gotovo izvornim stanjima, među kojima su najdominantniji beton, čelik, reciklirano drvo i polikarbonat, oslanja se na industrijsku logiku postojećeg objekta njihove materijalne karakteristike omogućavaju da čitav prostor postane reaktivan na promene u okruženju (Ilustracija 8).



Ilustracija 7: Vizuelni ambijent prostora *Würth Srbija trening i test centra*, 2019.

U kontekstu istraživanja, projekat *Würth Srbija trening i test centra* značajan je kao iskustvo projektovanja arhitektonskog prostora koji se oblikuje tek prilagođavanjem konkretnim potrebama korisnika. Njegov potencijal za transformaciju omogućava da se prostor uvek iznova uspostavlja u odnosu na aktuelni trenutak, dok primenjeni materijali proizvode prostorne, svetlosne i perceptivne efekte koji menjaju karakter ambijenta. Potencijal transformacije prostora sagledava se dvojako: kroz kontrolisane promene koje korisnik

ostvaruje podešavanjem veštačkog osvetljenja i reorganizacijom prostora, kao i kroz spontane prostorne, i perceptivne efekte koji su rezultat reakcije odnosa primenjenih materijala. Pročišćena estetika ostavlja ovaj prostor otvorenim za različite upotrebe, rasterećujući ga od unapred određenih značenja ili ambijenata, čime se on uspostavlja kao promenljiv, relacioni i aktivan okvir, a njegov karakter koji se oblikuje u odnosu na aktuelni trenutak formira individualna iskustva onih koji u njemu borave.



Ilustracija 8: Efekti primenjenih materijala u Würth Srbija trening i test centru, 2019.

5.1.2. U scenskoj umetnosti: *Sitnice koje život znače* – scenografija, 2022

Predstava *Sitnice koje život znače*, prema romanu Lorenca Maronea (*Lorenzo Marone*), u dramatisaciji Đorđa Kosića i režiji Andreja Nosova, nastala je kao koprodukcija Narodnog pozorišta u Beogradu, produkcije *Beo Art* i Centra za kulturu Tivat.¹²⁸ Tema predstave može

¹²⁸ Predstava *Sitnice koje život znače*, premijerno je izvedena 12. avgusta 2022. godine na 18. festivalu *Purgatorije* u Tivtu, dok je beogradska premijera održana 23. oktobra 2022. godine na Sceni Raša Plaović Narodnog pozorišta u Beogradu. Autorski tim predstave čine: Đorđe Kosić (dramatisacija i dramaturgija), Andrej Nosov (režija), Selena Orb (kostimografija), Dejan Todorović (scenografija), Draško Adžić (muzika) Marija Milenković (scenski pokret) Marija Kovačević (izvršna produkcija) Aleksandra Lozanović (pomoć reditelju) Sanja Ugrinić Mimica (inspicijent) i Gordana Perovski (sufler).

se sagledati kroz naizgled običan život, porodične odnose, propuštene bliskosti, starost i zakasnelu potrebu za promenom, pri čemu rediteljska i dramaturška beleška posebno ističu običnost svakodnevnih izbora, ambivalentnost glavnog junaka i pokušaj uspostavljanja iskrenijih odnosa sa porodicom, komšilukom i sopstvenim životom.^{129, 130} Scenografija je koncipirana kao sveden i promenljiv prostorni sistem, sposoban da primi različite odnose među likovima, njihove međusobne distance, približavanja, mimoilaženja i krhke oblike bliskosti.¹³¹ Osnovu scenografskog rešenja čine pokretni, rotirajući zidovi koji se tokom predstave neprestano premeštaju, otvarajući i zatvarajući vizure, razdvajajući i spajajući planove, usmeravajući pogled publike i menjajući prostorne odnose između izvođača (Ilustracija 9). Publika tako prostor predstave ne doživljava kao stabilnu sliku jednog enterijera, već kao aktivan scenski mehanizam koji prati unutrašnju dinamiku odnosa na sceni.



Ilustracija 9: Prostorne konfiguracije scene predstave *Sitnice koje život znače*, 2022.

Svedena estetika osnovnih elemenata scenografije usmerava pažnju na mnogobrojne detalje u izboru materijalizacije, motiva i rekvizita (Ilustracija 10). Deljeni zidovi, elementi nameštaja i dekoracije prelaze granice pojedinačnih prostora i uspostavljaju kontinuitet između različitih scenskih situacija, čime prostorni elementi postaju svedoci dubokih porodičnih veza. Na taj način oni se iz scenografskih sredstava razvijaju u važne elemente značenja, kroz koje se i prostorno artikulišu odnosi među likovima.

Iskustvo rada na ovoj pozorišnoj scenografiji dragoceno je zbog neposrednog upoznavanja pozorišnog procesa i usklađivanja sa različitim autorskom, izvođačkim i zanatskim pozicijama unutar složenog scenskog konteksta. U tom procesu, prostor se može razmatrati kao proizvod

¹²⁹ Andrej Nosov, „Reč reditelja”, u *Sitnice koje život znače: program predstave*, prir. Đorđe Kosić, Molina Udovički Fotez i Jovan Tarbuk (Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 2022), 10.

¹³⁰ Đorđe Kosić, „Reč dramaturga”, Isto, 14.

¹³¹ Projekat scenografije za predstavu *Sitnice koje život znače*, predstavljen je pod nazivom *Tracing the Intricate in Scene Design: The Temptation to be Happy*, na 11. međunarodnoj izložbi *On Architecture: Challenges in Design*, na kojoj je dobio priznanje u kategoriji *Art and Architecture*.

odnosa prema tekstu, režiji, glumačkoj igri ili ukupnoj dramaturgiji predstave. Za razliku od arhitektonskog prostora koji je direktno uslovljen konkretnim režimima upotrebe, scenski prostor nema uslov da bude dugotrajno trajan i zato ima slobodu da neposrednije artikuliše simboličke, emotivne i relacione slojeve radnje. U tom smislu, scenografija omogućava da se unutrašnja složenost dramskog sveta ne artikuliše samo kroz tekst i glumačku igru, već i kroz prostorne odnose koji nose emotivne, simboličke i perceptivne slojeve predstave.



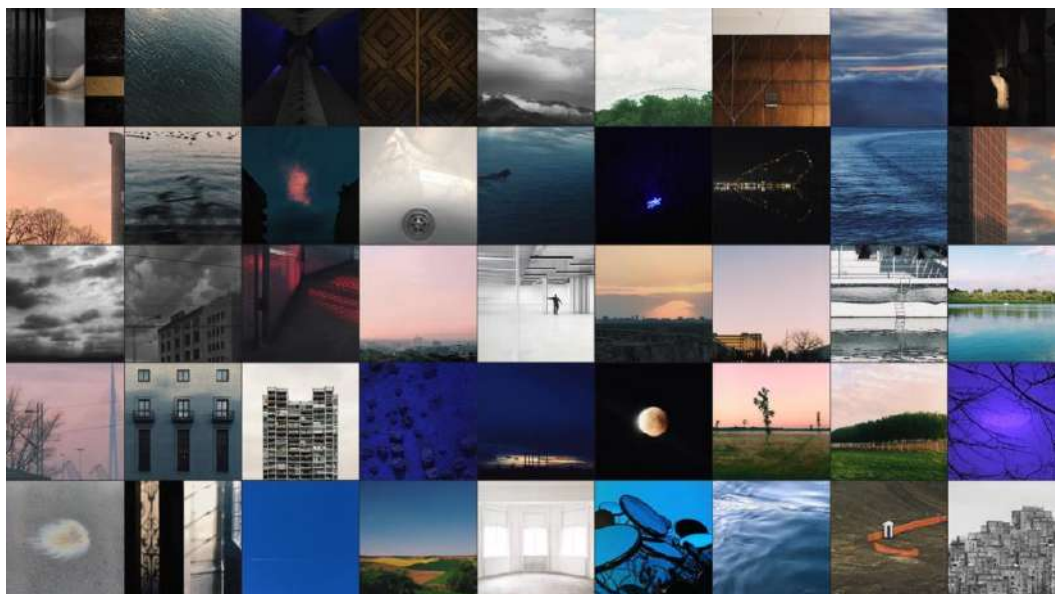
Ilustracija 10: Ambijent scenskog prostora predstave *Sitnice koje život znače*, 2022.

5.1.3. U vizuelnoj umetnosti: *Tren* – serija fotografija, 2013 –

Foto serija *Tren: fotografske zabeleške slučajnih opažanja* lični je vizuelni dnevnik u nastajanju od 2013. godine, koji obuhvata veliki broj fotografija zabeleženih kamerom mobilnog telefona, nastalih kao odgovor na potrebu da se od prolaznosti sačuvaju efemerni prizori svakodnevice.¹³² Reč je o pažljivo kadriranim trenucima zaustavljenim u vremenu, o

¹³² Fotografije iz serije *Tren: fotografske zabeleške slučajnih opažanja* prikazivane su, kao celina ili kao pojedinačni radovi, u različitim izlagačkim, festivalskim i konkursnim kontekstima. Prvi javni prikaz serije vezuje se za izložbu *Koliko snage imam ja, koliko sna... Afirmacija kreativnih praksi*, održane u Galeriji Štab u Beogradu 2016. godine, u okviru programa obeležavanja 170 godina visokoškolskog arhitektonskog obrazovanja u Srbiji. Pojedinačne fotografije iz serije kasnije su selektovane za nekoliko izdanja programa PDP konferencije kreativnih medija u Novom Sadu, kao i za više izdanja Salona arhitekture u Beogradu, u kategorijama fotografije i arhitektonske fotografije. Međunarodni kontekst predstavljanja obuhvata učešće na *IFAU 2019 – Photography Competition* u Tirani, u okviru *3rd International Forum for Architecture and Urbanism*, kao i kuriranu grupnu izložbu *Material* u *PH21 Gallery* u Budimpešti, na kojoj je fotografija *Glitch* dobila pohvalu stručnog žirija. Različiti oblici prikazivanja ukazuju na otvorenu prirodu serije, koja se može čitati istovremeno kao kontinuirana lična arhiva opažaja i kao skup samostalnih vizuelnih zapisa sposobnih da funkcionišu u različitim tematskim i izlagačkim okvirima.

prizorima koji se pojavljuju usputno, često nenajavljeno i kratkotrajno, ali u sebi nose snažan atmosferski, prostorni ili emotivni naboj. Serija nastaje postepeno i proizvod je kontinuirane pažnje usmerene ka prizorima koji se u neposrednom iskustvu ističu kao vizuelno, ambijentalno ili afektivno značajni, gradeći arhivu opažaja, suprotnu pukom dokumentarnom pregledu određenih mesta ili događaja. Tematski, fotografije obuhvataju širok raspon motiva – od arhitekture, urbanih fragmenata i pejzaža, do sasvim običnih prizora svakodnevnog života, slučajnih svetlosnih refleksija, tragova ljudskog prisustva i odnosa među predmetima, telima i prostorima (Ilustracija 11). Neke od njih nastaju tokom putovanja, u susretu sa nepoznatim sredinama i novim prostornim iskustvima, dok druge beleže najuobičajenije trenutke i mesta svakodnevnog kretanja. Smena udaljenog i bliskog, izuzetnog i sasvim običnog, oblikuje karakter ove serije ne insistirajući na hijerarhiji motiva, već na mogućnosti da svaki prizor, ukoliko je pažljivo opažen, postane deo lične vizuelne memorije. U tom smislu, na ovu seriju fotografija može se gledati kao na dugotrajnu praksu posmatranja i beleženja unutrašnjih reakcija na svet koji neprestano prolazi.

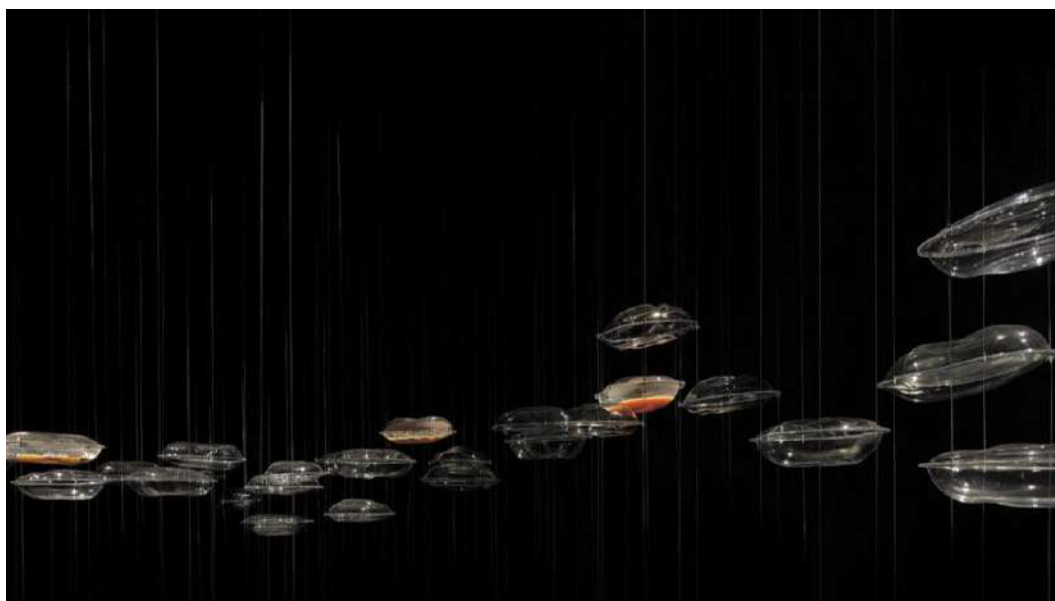


Ilustracija 11: Izbor fotografija iz serije *Tren*, 2013 –

Za ovo istraživanje, *Tren* je prepoznat kao dugogodišnji metod prikupljanja vizuelnog materijala, iz kojeg se kasnije mogu izdvajati motivi za dalju umetničku obradu. U tom smislu, serija je istovremeno dragocena kao arhiv materijala i kao radni rezervoar, iz kojeg se pojedinačni prizori mogu izolovati i prevoditi u druga sredstva umetničkog izražavanja.

5.1.4. *Terram Intelligere: Interstitium* – prostorna instalacija, 2025

Interdisciplinarni projekat *Terram Intelligere: Interstitium* (Razumeti zemlju: Intersticijum) predstavlja nacionalni nastup Crne Gore na 19. Međunarodnoj izložbi arhitekture u Veneciji – *La Biennale di Venezia*, realizovan od 8. maja do 23. novembra 2025. godine u galeriji *ArteNova*.¹³³ Na čelu sa Mirjanom Đurišić u ulozi komesarke, Miljanom Zeković kao kustoskinjom i autorskim timom koji čine Ivan Šuković, Dejan Todorović i Emir Šehanović, u saradnji sa naučnom savetnicom Jasminom Nikodinović Runić.



Ilustracija 12: Segment prostorne instalacije *Terram Intelligere: Interstitium*, 2025.

Projekat je nastojao da istovremeno odgovori na dva kustoska koncepta, od kojih se prvi odnosio na širi okvir izložbe *Intelligens. Natural. Artificial. Collective.* (Inteligencija. Prirodna. Veštačka. Kolektivna.), kojim je kustos Karlo Rati (*Carlo Ratti*) pozvao različite discipline da se udruže u razmatranju inteligencije kao prirodnog, veštačkog i kolektivnog fenomena. Nacionalni kustoski koncept *Razumeti zemlju*, kojim se ukazuje na zemlju kao sistem u kome se artikulišu složeni odnosi unutar specifičnog teritorijalnog i materijalnog konteksta Crne

¹³³ Projekat *Terram Intelligere – Interstitium* nakon nastupa Crne Gore na 19. Međunarodnoj izložbi arhitekture u Veneciji – *La Biennale di Venezia 2025* predstavljen je na međunarodnoj izložbi *On Architecture: Crosscutting and Fusion of Disciplines*, u okviru koje je dobio *MicroMacro Award* u kategoriji *Science, Technology and Architecture*. Projekat je zatim, pod naslovom *Razumeti zemlju: Intersticijum*, prikazan na 48. *Salonu arhitekture: Pokrenuti prostor* u Beogradu, gde je dobio *Nagradu za istraživanje u arhitekturi – doprinos povezivanju nauke, ekologije, arhitekture i kulture*. U izmenjenom izlagačkom formatu predstavljen je i u Nikšiću, pod naslovom *Terram Intelligere: INTERSTITIUM, Restaged*, u okviru projekta *Nikšić 2030 – Evropska prestonica kulture*.

Gore.¹³⁴ U širem okviru, crnogorski paviljon uspostavljen je kao prostor u kojem se arhitektura razmatra kao disciplina sposobna da organizuje susret različitih registara znanja i iskustva. Uže polazište rada zasnovano je na odnosu prema fenomenu međe, fizičke kamene granice u pejzažu, značajne kao deo kulturnog, teritorijalnog i simboličkog obrasca duboko ukorenjenog u prostoru Crne Gore. Međa je prepoznata kao struktura koja istovremeno razdvaja i povezuje, određuje i pregovara, ostavljajući u prostoru trag dugotrajnog odnosa između čoveka, tla, zajednice i prirodnih procesa. Iz tog polazišta razvija se instalacija koja pojam granice prevodi između različitih razmera: od pejzaža ka galerijskom prostoru, od mikrobiološkog procesa ka arhitektonskom gestu i od naučnog postupka ka umetničkom izrazu.¹³⁵

Instalacija *Interstitium* koncipirana je kao tihi ambijent u čijem se središtu nalazi lebdeća konstelacija transparentnih polikarbonatnih elemenata, čija kontinualna kompozicija referiše na prostornu logiku međe rasute u pokrenutom pejzažu (Ilustracija 12).

Unutar nje fragmentarno se pojavljuju različiti slojevi rada: žive mikrobiološke kulture i bio-materijali, crteži mikro struktura, mape makro teritorija i vizuelnih tragova pejzaža, tekstualni faktički zapisi i poetički fragmenti. Lokalno specifične bakterijske kulture, razvijane iz uzoraka zemlje u saradnji sa naučnim timom, proizvode bio-pigmente, nanocelulozu i bio-plastiku, otkrivajući materijalnim promenama na licu mesta inače nevidljive prirodne procese. Ukupnom doživljaju prostora dodatno doprinose odjeci koraka na čeličnom podu, kao i zvuk posebno priređene zvučne instalacije. Različiti fragmenti rada funkcionišu kao međuzavisan i otvoren sklop, usmeren ka višeslojnom čitanju, a ne ka jednoj određenoj poruci ili unapred definisanom narativu. Njihovo značenje oblikovano je individualno, kroz međusobni odnos, ritam kretanja, zadržavanja i približavanja, kao i kroz način na koji posmatrač povezuje ono što vidi, čuje i čita. Posetilac paviljona pozvan je da sopstveni odnos prema radu izgradi upravo kroz sistem veza, stvaranjem relacionih sinapsi koje se uspostavljaju asocijativno između

¹³⁴ Miljana Zeković, „*Terram Intelligere* iliti značenje granice“, u *Terram Intelligere: Interstitium. Exhibition Catalogue Pavilion of Montenegro at the 19th International Architecture Exhibition*, ur. M. Đurišić i M. Zeković (Podgorica: Ministry of Spatial Planning, Urbanism and State Property of Montenegro, 2025), 26–27.

¹³⁵ Dejan Todorović, Ivan Šuković, Emir Šehanović, Miljana Zeković, Jasmina Nikodinović-Runić i Mirjana Đurišić, „*Interstitium In-Between Scales: Translating Microbial Intelligence into Architectural Thinking*“, u *On Architecture – Crosscutting and Fusion of Disciplines, Proceedings*, ur. R. Bogdanović (Beograd: STRAND, 2025), 104–110.

izloženih elemenata i njegovog neposrednog iskustva.¹³⁶ Recepcija rada time se izmešta iz zatvorenog pasivnog iskaza ka otvorenom procesu aktivnog iščitavanja značenja iz odnosa.

Značaj iskustva rada na projektu *Terram Intelligere – Interstitium* za ovo istraživanje ogleda se u sagledavanju arhitekture kao prostora disciplinarne razmene, u kojem se umetnički, naučni i arhitektonski slojevi dovode u međusobno produktivan odnos. Posebnu važnost imalo je neposredno iskustvo saradnje sa umetnicima i naučnicima, jer je omogućilo razmenu stvaralačkih postupaka, načina mišljenja i metodologija rada. Interdisciplinarnost se tako pokazala kao okvir stvaralačkog procesa i istovremeno kao princip oblikovanja umetničkog dela. Iz tog iskustva proizašlo je razumevanje prostorne situacije kao mesta na kojem materijalnost instalacije, njena atmosfera i kretanje publike u sadejstvu oblikuju emergentne slojeve rada. Značenje projekta uspostavlja se kroz povezivanje njegovih različitih elemenata, postupaka i sredstava u celovito iskustvo, pri čemu arhitektura postaje medij zajedničkog delovanja umetnosti i nauke. Konkretni fizički prostor tako se uspostavlja kao mesto u kojem složenost teritorijalnih, istorijskih, kulturnih i prirodnih odnosa postaje čulno dostupna, misaono aktivna i interpretativno otvorena.

5.2. U SCENSKOM DIZAJNU

U ovom segmentu rada nastavlja se refleksija na autorske radove, ali pažnja se usmerava na realizacije iz oblasti scenskog dizajna kao umetničke prakse, koncipirane i realizovane tokom trajanja doktorskih umetničkih studija. Ovi radovi predstavljaju značajne etape umetničkog istraživanja i početne korake u razvoju dokorskog umetničkog projekta, upućujući na postupke koji se u procesu rada na njemu dalje razvijaju.

5.2.1. *vidljivo ništa. – prostorna instalacija, 2017*

Umetnički rad *vidljivo ništa.* priređen je i prvi put prikazan u okviru kolektivne izložbe *Suočavanje*, realizovane u Galeriji Šok zadruge u Novom Sadu od 27. maja do 2. juna 2017. godine, a kustoski okvir postavile su Tatjana Dadić Dinulović i Jelena Atanacković Jeličić.¹³⁷ Rad

¹³⁶ Dejan Todorović, „Reč autora“, u *Terram Intelligere: Interstitium. Exhibition Catalogue Pavilion of Montenegro at the 19th International Architecture Exhibition*, 34.

¹³⁷ Izložba je nastala kao sintezni projekat studenata druge godine Doktorskih umetničkih studija Scenskog dizajna na Univerzitetu u Novom Sadu – Fakultetu Tehničkih nauka, kroz rad na nastavnim predmetima *Nove prakse u*

je koncipiran kao prostorna instalacija formirana nizom od četiri lebdeća dupla ogledala, postavljena naspramno, u paralelnim prostornim sekvencama (Ilustracija 13).



Ilustracija 13: *Instalacija vidljivo ništa. u prostoru Galerije Šok zadruga, 2017.*

Posmatrač radu pristupa kroz zadržavanje i zavirivanje u međuprostore ogledala, čime se pogledom uvodi u sistem odraza, prelamanja i vizuelnih umnožavanja. Na ogledalskim površinama ugravirane su mape ključnih mesta početaka i završetaka pojedinih značajnih životnih sekvenci. Njihovim reflektovanjem i međusobnim preplitanjem formiraju se

dizajnu prostora, Nove prakse u dizajnu vremena, Nove prakse u dizajnu vizuelne slike i Nove prakse u dizajnu zvučne slike. Kustoski koncept ove izložbe zasnivao se na šest pojedinačnih autorskih iskaza objedinjenih u višemedijsku, sajt-specifičnu prostornu instalaciju. Polazište zajedničkog narativa činile su individualne teme inspirisane bajkom *Olovni vojnik* Hansa Kristijana Andersena, dok se pojam suočavanja odnosio na proces uspostavljanja novog stava prema ključnim odrednicama sopstvenog života. Izložba je realizovana u okviru programa 62. Sterijinog pozorja, a njeni autori-učesnici su: Darinka Mihajlović, Dejan Todorović, Dragana Pilipović, Marija Lipkovski Barna, Sofija Mitrović i Vladimir Savić.

kompleksni prostori iluzije koji postoje kao optički i memorijski tragovi. Koncept rada polazi od razumevanja života kao niza manjih epizoda koje nastaju, traju i završavaju se ostavljajući za sobom trag. Te epizode mogu imati oblik iskustva, osećaja, sećanja ili sna, dok njihova snaga proizlazi iz sposobnosti da se izdvoje kao samostalne unutrašnje celine. Rad je zato usmeren ka identifikaciji i prostornom razvrstavanju takvih *malih života*, odnosno ka pokušaju da se lično iskustvo sagleda kroz njegove početke, krajeve, prelome i međusobne odnose.¹³⁸ Ogledalo se u tom procesu uspostavlja kao sredstvo posredovanog uvida: frontalni pogled vraća neposredni odraz, dok pomeranje tela, raslojavanje slike i umnožavanje refleksija otvaraju dublja pitanja o složenosti sopstvenog iskustva.



Ilustracija 14: *Refleksija jednog od segmenata rada vidljivo ništa. na zid, negativ 2017.*

¹³⁸ Dejan Todorović, „vidljivo ništa.“, u *Suočavanje: katalog izložbe*, ur. Dejan Todorović (Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, 2018), 14.

U ovom radu identifikovana je pojava analogne refleksije nastale u susretu gravirane površine ogledala i usmerene galerijske rasvete (Ilustracija 14). Crtež, izveden kao mapa ličnog iskustva, neočekivano postaje spolja dostupan memorijski trag, a ogledalo medijum kroz koji se unutrašnji sadržaj prevodi u promenljivu prostornu pojavu. Ovo iskustvo značajno je polazište za kasnije istraživanje svojstava reflektivnih materijala, analognih svetlosnih projekcija i mogućnosti izmeštanja crteža iz dvodimenzionalne ravni i njegovog uspostavljanja u prostoru.

5.2.2. *v0: oscillator. – prostorna instalacija, 2019*

Umetnički rad *v0: oscillator.* predstavljen je u Galeriji Kolektiv u Beogradu od 5. do 15. februara 2019. godine, u okviru programa *3M3*, tokom izlagačke sezone 2018/19, pod tematskim okvirom *Tracing the Milieu – What Were You Thinking?*, koji je postavila kustoskinja Marija Bjelić.¹³⁹ Rad se nastavlja na istraživanje načeto instalacijom *vidljivo ništa.* i razvija se kao prostorna postavka zasnovana na ideji nultog stanja kao privremene tačke ravnoteže, odnosno kao metafore početne stvaralačke zamisli koja se u susretu sa spoljašnjim uslovima konstantno preispituje. Polazeći od matematičkog i grafičkog značenja nule kao praznine unutar zaokruženog prostora, instalacija ispituje stabilnost projektovanog prizora izloženog promenama ambijenta. On funkcioniše kao efemerni spomenik ništici (nuli) – prostorni model u kojem se praznina, ravnoteža i pomeraj dovode u odnos sa promenljivim uslovima okruženja.¹⁴⁰ Kao optička instalacija, rad je sačinjen od kompozicije ogledala različitih fokusa: uveličavajućih, udaljavajućih i neutralnih, postavljenih u međusobni prostorni odnos (Ilustracija 15). Takva struktura omogućava da se prizor stalno pomera između stabilnog odraza, deformacije i optičkog izmeštanja. Svetlo, senka, zrak sunca, odsjaj, prolazni bljesak ili kretanje u okruženju menjaju karakter prizora i uvode ga u konstantno stanje oscilacije. Osnovna namera rada usmerena je ka promišljanju odnosa između promene i konstante, mirovanja i pokreta, okosnice i oscilacije. Pitanje *šta bi bilo kad ne bi bilo ništa?* razvija se kroz pokušaj dokučivanja fizičkih, prostornih i ambijentalnih karakteristika ništice,

¹³⁹ Program *3M3* bio je namenjen istraživačkim i eksperimentalnim radovima mladih arhitekata, realizovanim u specifičnom izložbenom prostoru izloga Galerije Kolektiv. Tematski okvir izlagačke sezone 2018/19, *Tracing the Milieu – What Were You Thinking?*, bio je usmeren ka temporalnoj komponenti arhitekture, promenljivosti konteksta i pitanju prostora u kojem se stvara, živi i misli. Pojam *milieu*, shvaćen kao okruženje, kontekst i stanište, postavljen je kao osnova za razumevanje odnosa između ideje, materije, tela, i sredine u kojoj se oni razvijaju.

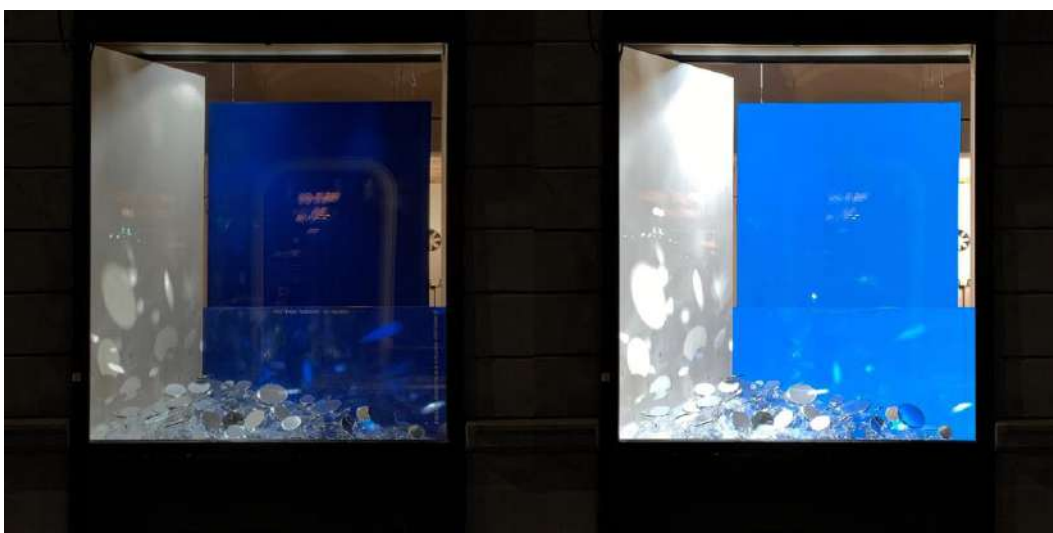
¹⁴⁰ Dejan Todorović, „v0: oscillator.“, *Kolektiv arhitekata*, 3M3, pristupljeno 15. aprila 2026, <https://kolektivarhitekata.rs/3m3/v0-oscillator/>

odnosno nule. To ništa, razmatra se kao iskustveni talog proživljenih i još uvek otvorenih sekvenci koje ostavljaju trag, zadržavaju afektivnu snagu i traže prostorni oblik.



Ilustracija 15: *Detalj instalacije v0: oscilator u izlogu Galerje Kolektiv, 2019.*

Ovim radom dalje se razvija potencijale analogne refleksije, a instalacija se uspostavlja kao prostorni aparat otvoren prema spoljašnjim uslovima, koji prikuplja svetlosne, ambijentalne i kontekstualne promene i prevodi ih u prizor promenljivog karaktera, nestabilne slike i titravog odraza (Ilustracija 16). Ključna vrednost prepoznaje se upravo u sposobnosti da iz tih nestabilnih odnosa proizvede dodatni, emergentni sloj prostornog iskustva.



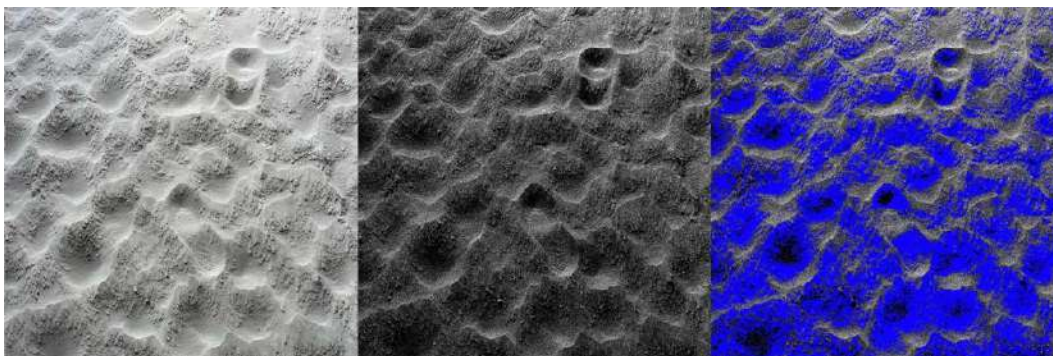
Ilustracija 16: *Instalacija v0: oscilator u izlogu Galerje Kolektiv u različitom osvetljaju, 2019.*

5.3. TRAGANJE ZA KONCEPTOM UMETNIČKOG PROJEKTA *v0: OSADAŠNjENjE*

Nakon kritičkog osvrta na sopstveno stvaralačko iskustvo, uz izdvajanje ključnih stvaralačkih uporišta, koncept umetničkog projekta razvija se dalje kroz niz povezanih praktičnih faza umetničkog istraživanja. Polazeći od ličnog iskustva i opažaja, ovaj segment rada prati njihovo prevođenje kroz fotografiju, crtež i prostor, konačno ka iskustvu publike. Razmatranje ovih faza usmereno je ka koncipiranju iskustva osadašnjjenja kao prostorno-perceptivnog okvira završnog praktično-umetničkog rada.

5.3.1. Projektovanje iskustva u fotografiju

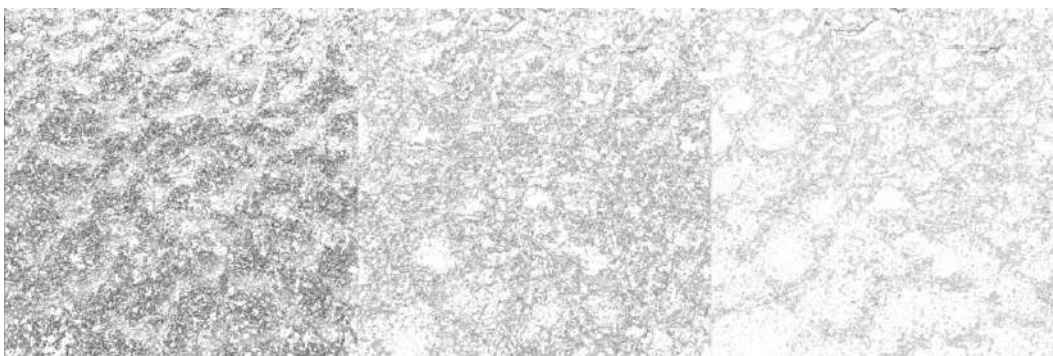
Prvi korak u razvoju koncepta odnosi se na prevođenje neposrednog iskustva u fotografsku sliku. Ono što je u stvarnosti postojalo kao prolazan prizor, kratka situacija ili afektivni trenutak opažaja, fotografijom se zaustavlja i zadržava u jednom izdvojenom kadru. Fotografija funkcioniše kao svedočanstvo nekadašnje male sadašnjosti – trenutka koji je zauvek prošao, ali koji u slici ostaje trajno sačuvan. Njen poseban značaj prepoznaje se i u mogućnosti zamrzavanja prolaznog: doživljaj, koji je po svojoj prirodi vezan za tok vremena i neposredno prisustvo, izdvaja se iz tog toka i pretvara u vizuelni trag dostupan razmatranju, analizi i daljoj transformaciji. Iz prethodno analizirane serije *Tren: fotografske zabeleške slučajnih opažanja* izdvojen je probni korpus od približno deset fotografija. Odabrani su prizori koji su, po svojoj atmosferi, kompoziciji, svetlosnim odnosima i stepenu čitljivosti, delovali pogodno za dalje ispitivanje mogućnosti prevođenja u crtež. U ovoj fazi fotografije su posmatrane kao probni materijal na kojem se proveravalo na koji način zabeleženi trenutak može promeniti medijum a zadržati osnovni intenzitet prvobitnog opažaja. Nad izabranim fotografijama sprovedena su osnovna digitalna podešavanja, usmerena ka pojačavanju kontrasta, redukciji kolorističkih informacija, jasnijem izdvajanju tonskih odnosa i naglašavanju linijskih potencijala slike (Ilustracija 17). Izdvojene su tri fotografije koje najjasnije sažimaju karakter celokupne serije, autorovog interesovanja za prolaznost trenutka, i u kojima je prepoznat najizraženiji poetički, estetski i vizuelni potencijal.



Ilustracija 17: *Faze digitalne obrade fotografija*, 2025.

5.3.2. Projektovanje fotografije u crtež

Prevođenje fotografske slike u linijski crtež zapis trenutka postaje polazište za proces apstrahovanja i redukcije. Linijski crtež uspostavlja se kao sredstvo kojim se trasiraju i izdvajaju suštinski prostorni i kompozicioni odnosi iz fotografskog predloška. Takav postupak omogućava da se zabeleženi prizor udalji od doslovnosti i svede na minimum vizuelnih činilaca sa kojima je moguće dalje raditi, otvarajući mogućnost da ono što je prvobitno bilo opaženo kao prizor postane fleksibilna vizuelna osnova za dalju transformaciju u prostor. Nakon digitalnog trasiranja, dobijeni crteži zadržali su izrazito slojevit karakter fotografskih predložaka. U njima su se prepoznavali različiti nivoi vizuelnih informacija: konture prizora, tragovi svetlosti, površinske teksture i senke. Zbog toga je naredni korak podrazumevao selekciju i dodatnu redukciju linijskih slojeva usmerenu ka izoštravanju i pripremanju crteža za dalji rad. Ovaj postupak za cilj je imao traženje odgovarajuće mere između složenosti početnog prizora i čitljivosti budućeg artefakta. Redukcijom su izdvajani linijski slojevi koji nose osnovnu kompozicionu i atmosfersku vrednost fotografije, a crtež je oblikovan kao samostalna struktura pogodna za prenošenje na materijal i u prostor (Ilustracija 18).



Ilustracija 18: *Faze digitalnog raslojavanja crteža*, 2025.

5.3.3. Projektovanje crteža u prostor

Crtež se analognim postupkom projektuje u prostor, čime dolazi do promene načina njegove percepcije. Ono što je do tada postojalo kao dvodimenzionalni zapis odjednom postaje prostorna pojava koja se odvaja iz dvodimenzionalnog plošnog okruženja, zahvata realan ambijent i postavlja se u drugačiji odnos naspram posmatrača. Prethodna autorska iskustva omogućila su da se analogna refleksija najpre identifikuje kao spontani efekat odnosa materijala i svetlosti, a zatim razvije kao polje ispitivanja promenljivosti, titravosti i nestabilnosti reflektovane slike. Ovo iskustvo dalje se produbljivalo serijom materijalnih eksperimenata u kojima se linijski crtež različitim tehnikama prenosio na podloge među kojima su staklo, klirit, ogledalo, metal i reflektivne folije (Ilustracija 19). Svaki od ovih materijala ispitivan je u odnosu na stepen reflektivnosti, optičku dubinu, elastičnost površine, preciznost prenosa crteža i sposobnost da proizvede prostornu projekciju. Testirana je sposobnost crteža da postepeno napusti ravan slike i pređe u polje svetlosnog događaja, pri čemu je izbor materijala presudan za oblikovanje njegove prostorne pojavnosti. Kao najadekvatnija pokazala se plastična reflektivna folija čija je površina pri najblažoj deformaciji omogućavala da projektovana slika postane promenljiva i zavisna od uslova prostora, jer se upravo kroz tu nestabilnost otvarala mogućnost daljeg aktiviranja u iskustvu posmatrača.



Ilustracija 19: *Probe prenosa crteža na različite materijale (gumu, čelični lim i inoks), 2026.*

5.3.4. Projektovanje prostora u iskustvo

Kada crtež preraste u prostornu razmeru, pažnja se usmerava ka ispitivanju načina na koje se analogne projekcije mogu dovesti u odnos sa posmatračem. Ispitivanjem karakteristika i mogućnosti uzorka reflektivne folije, uočeno je da njena refleksija pri promenama iz konveksnog u konkavni položaj proizvodi dodatne optičke efekte, čime projektovani crtež

dobija pokretljivost, titravost i vremenski karakter (Ilustracija 20). Prostorna slika na taj način nastaje, povlači se i iznova uspostavlja, stvarajući uvek utisak nove – emergentne prostorne situacije. Dalji razvoj rada zahtevao je koncipiranje i razradu mehaničkog sistema koji registruje promene u prostoru i prevodi ih u trenutni pokret reflektivne površine. Upravo u toj neposrednoj vezi između osećaja i pokreta prepoznaje se senzomotorni karakter instalacije, kao ključni uslov projektovanja iskustva osadašnjjenja.



Ilustracija 20: *Proba oživljavanja refleksije u prostoru, negativ kadrova iz videa 2023.*

5.4. PROJEKTOVANJE ISKUSTVA OSADAŠNjENjA

Projektovanje iskustva osadašnjjenja završni je korak umetničkog istraživanja, u kojem se prethodno sprovedene faze sabiraju u jedinstvenu umetničku nameru. U završnoj fazi istraživanja fokus se usmerava ka oblikovanju nove iskustvene situacije, u kojoj rad ostvaruje svoj puni smisao tek u susretu sa publikom. Kao najneposredniji sažetak konceptualnih namera projekta i osnova za dalje čitanje rada kroz njegovu izvedenu formu, u nastavku je priložen izvod iz teksta priređenog za štampani program izložbe *v0: OSADAŠNjENjE*.

Za Bergsona, ništa ne postoji manje od sadašnjeg trenutka: kada sadašnjost promišljamo kao ono što tek treba da bude, ona to još nije, a kada je promišljamo kao ono

što postoji, ona je već prošla.¹⁴¹ Doživljena sadašnjost zato nije tačka, već trajanje — sekvenca zadebljana neposrednom prošlošću i u istom mahu nagnuta ka neposrednoj budućnosti. Otuda Bergsonov zaključak da je sadašnjost senzomotorna: ona je istovremeno osećaj i pokret, percepcija koja se odmah produžava u gest i prelama u stav prema onome što dolazi.¹⁴² U tom prelazu iz opažaja u gest događa se osadašnjenje: ono što je upravo bilo ne ostaje iza, već se sada i ovde prelama u stvaralački impuls.

Senzomotorna prostorna instalacija v0: OSADAŠNjENjE. koncipirana je kao sistem odnosa fragmenata sećanja koji u prostoru zauzimaju autonomne pozicije, a transformišu se u dijalogu sa publikom. U ovom prostoru ne postoji stabilan prizor niti određen narativ — već samim boravkom, kretanjem i (ne)namernim ulaskom u odnos sa strukturom, celina treperi i preoblikuje se, dok se iskustvo publike istovremeno gradi i kao uvid u ukupni prizor i kao intimno zadržavanje nad fragmentom. Publika na taj način postaje okidač za oživljavanje rada: njen tempo kretanja, trajanje zadržavanja i izbor putanja uvode novi, emergentni sloj i otvaraju osećaj istovremenog prisustva više vremenskih tokova. Iz tog promenljivog sklopa, svaki posetilac — oslanjajući se na sopstveni iskustveni aparat — iščitava lične narative: iz fragmenata, odnosa među njima i njihove stalne reorganizacije gradi sliku koja nije unapred zadata, već nastaje u samom susretu. Na taj način, zatvara se ciklus umetničkog istraživanja: projektovanja iskustva u fotografiju → fotografije u crtež → crteža u prostor → prostora u iskustvo.

U pozadini ovog istraživanja stoji lični motiv: dugogodišnja potreba da se kratki, efemerni prizori svakodnevne ne puste da nestanu u prolazu, već da se zabeleže i sačuvaju kao baza za potencijalnu ponovnu umetničku upotrebu. Ti trenuci, najčešće uhvaćeni kamerom mobilnog telefona i sakupljani kao privatni vizuelni dnevnik, nisu važni kao dokument o trenutku, već kao resurs — polazište za ispitivanje njihovih slojeva i potencijala. U fokusu je pitanje šta se dešava kada se subjektivni, poetski registri takvih opažaja rastave na fragmente i prevedu u scenska sredstva, tako da se u susretu sa publikom ponovo sklope, ali svaki put drugačije. Iz te potrebe proistekao je i okvir rada: uspostaviti odnos prema sopstvenom sećanju, prepoznati njegove ključne tačke i otvoriti prostor u kome će drugi, oslanjajući se na svoje iskustvo, iz istih fragmenata graditi sopstvene slike i narative.

¹⁴¹ Bergson, *Materija i pamćenje: Ogled o odnosu tela i duha*, 165.

¹⁴² Isto, 153.

6. SENZOMOTORNA PROSTORNA INSTALACIJA v0: OSADAŠNJENJE.

U ovom poglavlju analizira se senzomotorna prostorna instalacija v0: OSADAŠNJENJE. kao ishod praktično-umetničke faze doktorskog umetničkog projekta, razmatrajući načine na koje se istraživanje materijalizuje kroz prostorno uspostavljanje rada. Realizacija projekta ilustruje se i fotodokumentacijom, uz osvrt na percepciju i recepciju od strane publike.

6.1. PROCES PRODUKCIJE UMETNIČKOG PROJEKTA

Proces produkcije umetničkog projekta podrazumeva koncipiranje, pripremu i izradu elemenata koji učestvuju u oblikovanju prostorne instalacije. U ovom segmentu rada prati se proces njihovog promišljanja, fabrikacije i prostorne artikulacije.

6.1.1. Priprema i fabrikacija vizuelnih artefakata

Priprema vizuelnih artefakata obuhvatala je rad na fotografijama, njihovo prevođenje u crtež i izbor materijala kroz koje se taj odnos mogao prostorno i perceptivno razviti. Ovaj segment produkcije odnosio se na dve osnovne grupe elemenata: zidne artefakte i reflektujuće folije sa graviranim crtežima.

U oba slučaja polazište su predstavljale fotografije iz serije *Tren: fotografske zabeleške slučajnih opažanja*, iz kojih su izabrana tri motiva kao predlošci za dalju transformaciju, razradu i prevođenje u linijski zapis. Prva faza pripreme odnosila se na digitalno trasiranje kojim su iz odabranih fotografija izdvajani fragmenti nosioci kompozicione napetosti izvornog kadra. Oni su zatim prevođeni u linijske crteže, odnosno vektorske zapise pogodne za dalju digitalnu fabrikaciju. Paralelno sa tim, fotografije namenjene štampi obrađivane su tonskim ujednačavanjem, podešavanjem kontrasta i prevođenjem u crno-beli registar.

Zidni artefakti izvedeni su u posebno izrađenim ramovima od inoksa, pripremljenim za potrebe izložbe. Ramovi su formirani od isečenih komada inoks lima sa podignutim ivicama, čime je dobijen plitak prostorni okvir za postavljanje kliritne ploče. Izvedena su tri rama: dva formata 42 × 42 cm i jedan formata 42 × 52 cm. U ramove su šrafljenjem fiksirane kliritne ploče debljine 8 mm, na čijoj su zadnjoj strani odštampane fotografije i izvedene gravure njima komplementarnih crteža. Kod dva artefakta fotografije i gravure izvedene su u formatu 12 × 12 cm, dok je kod trećeg, zbog izdužene proporcije, korišćen format 12 × 21 cm. Zbog

dubine graviranja i gustine linija, crtež je dobio blagu reljefnu strukturu, čime je izašao iz ravni površine i u malom formatu dobio prostorni karakter.

Druga grupa vizuelnih artefakata odnosila se na ogledalske folije namenjene kasnijoj montaži unutar performativnih mehanizama. Korišćeni su veći formati plastične folije debljine 1 mm, potpuno reflektivnom prednjom površinom. Folije su izvedene u tri dimenzije: 1000 × 980 mm, 1000 × 560 mm i 350 × 250 mm, a za svaki format izrađene su i odgovarajuće poledine, bez gravure, koje su pratile isti sistem montaže unutar mehanizma. Crteži su laserski gravirani na reflektivnoj strani materijala. Njihova pozicija na folijama određena je u odnosu na način kasnijeg učvršćivanja u konstrukciji mehanizma. Od gornje i donje ivice bili su odvojeni marginom od 15 mm, dok je bočno ostavljena margina od 45 mm, koja je zbog aluminijumskih profila koji preklapaju leve i desne ivice folije dodatno i perforirana. Time će nakon montaže biti uspostavljen ujednačen vidljivi odmak crteža od ivica rama koji ga nosi. Gravura je na reflektivnoj površini stvarala utisak urezanog, gotovo izrezbarenog zapisa. Linija se ponašala kao trag koji menja intenzitet u odnosu na svetlost, ugao posmatranja i pokret, a ne samo kao grafički trag otisnut na površini.

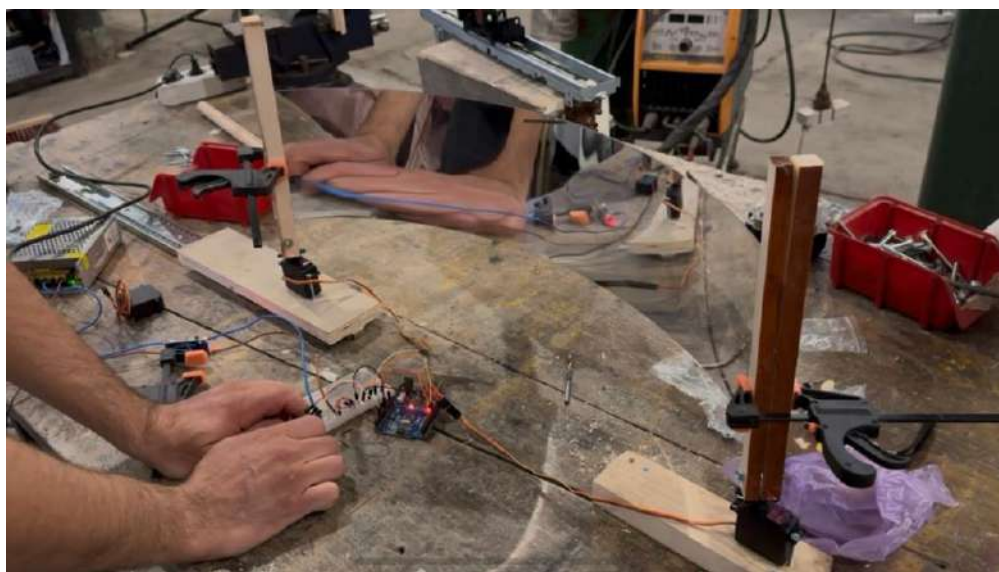


Ilustracija 21: *Probe različitih načina prenosa crteža na materijal*, 2026.

Priprema i izvođenje ovih elemenata realizovani su u konsultaciji i saradnji sa Ivanom Banzićem iz radionice *ProElite*, koji je izveo završnu obradu i fabrikaciju artefakata. Proces je zahtevao stalno usklađivanje između tehničkih mogućnosti materijala i željenog perceptivnog efekta. Tokom pripreme, osim navedenih, ispitivane su različite potencijalne metode izrade elemenata i obrade materijala, među kojima su bile štampa na metalu, lasersko graviranje i ecovanje, odnosno jetkanje metala feri-hloridom – FeCl_3 . Kroz niz eksperimenata (Ilustracija 21), proveravani su intenzitet refleksije, čitljivost linije, dubina gravure i odnos između fotografskog otiska, crteža i površine, a svi završni artefakti nastali su kao rezultat tog procesa.

6.1.2. Priprema i realizacija performativnih mehanizama

Priprema i realizacija performativnih mehanizama odvijale su se u bliskoj saradnji sa Aleksandrom Popovićem, članom umetničkog kolektiva *Karkatag*, koji je u projektu učestvovao kao autor tehničkog rešenja i izvođač mehaničkog sistema instalacije. Rad na mehanizmima odvijao se u prostoru *Praksa Makerspace*, koji je kolektiv *Karkatag* pokrenuo 2015. godine u *Kulturnom centru Magacin*, u Ulici Kraljevića Marka broj 4 u Beogradu. U ovoj fazi rada razmatrani su načini na koje reflektujuće folije sa graviranim crtežima mogu da se pokreću, zatežu, opuštaju i dovode u odnos sa prisustvom publike. Tehnički sistem zamišljen je kao sredstvo kojim se vizuelni artefakti prevode iz statičnog materijala u pokretnu, reaktivnu i vremenski promenljivu prostornu konfiguraciju.



Ilustracija 22: Prvi prototip senzomotornog mehanizma u *Praksa Makerspace-u*, 2026.

Proces razvoja odvijao se kroz razgovore, skice, razmenu tehničkih predloga i izradu prototipa (Ilustracija 22). U komunikaciji sa Popovićem ispitivano je kako mehanizam može da ostane funkcionalan, stabilan za galerijsku postavku, ali i dovoljno osetljiv da proizvede željenu promenu reflektivne površine u odnosu na spoljni impuls. Elektronska prepiska, tehnički komentari, probni modeli i fotografije čine važan deo dokumentacije ovog procesa, jer pokazuju kako se umetnička ideja postepeno prevodila u konkretan mehanički sistem.

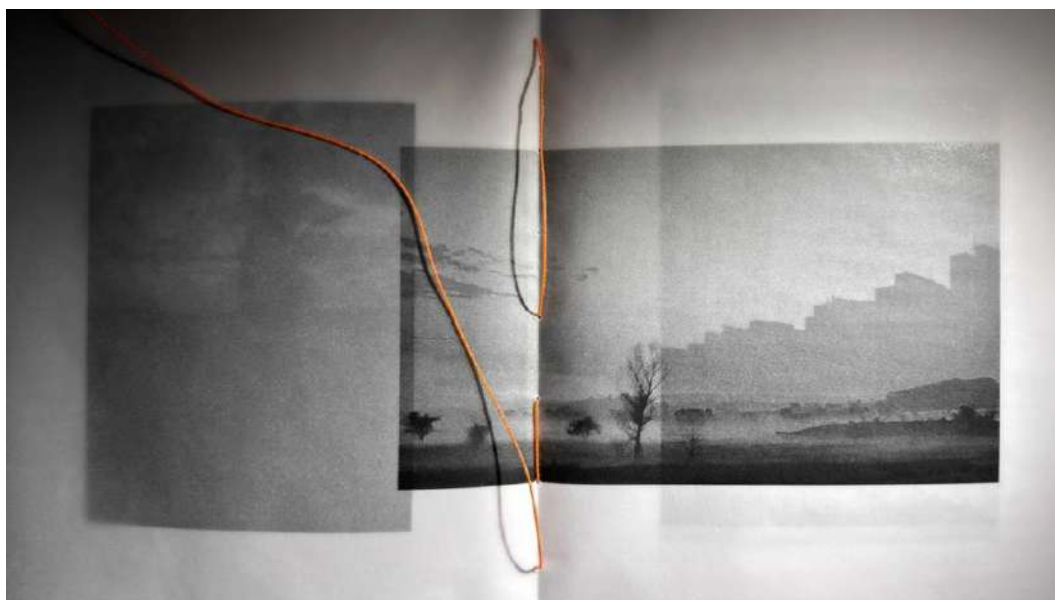


Ilustracija 23: Prvi izrađen senzomotorni mehanizam u Praksa Makerspace-u, 2026.

Osnovu svakog performativnog mehanizma činio je čelični ram koji se pomoću stolarskih stega fiksirao za postament. Unutar rama razvijen je sistem međusobno povezanih klizača, elektromotora i aluminijumskih profila, na koje su fiksirane reflektujuće folije sa graviranim crtežima. Sistem je povezan sa izvorom električne energije putem kablova i pripadajućih električnih instalacija, kao i sa senzorima pokreta koji su registrovali prisustvo i kretanje u neposrednom okruženju. Aktiviranjem senzora pokretani su elektromotori, čime se menjao položaj klizača i stepen zategnutosti folije (Ilustracija 23). Promenom tog položaja folija je prelazila iz konkavnog u konveksni oblik i obrnuto, stvarajući deformacije slike prostora u kome se nalazi, kao i transformacije analognih projekcija crteža u okolnom prostoru.

6.1.3. Priprema i oblikovanje umetničke knjige

Priprema i oblikovanje umetničke knjige odnosili su se na izbor, obradu i materijalizaciju šireg fotografskog materijala iz serije *Tren: fotografske zabeleške slučajnih opažanja*. Za razliku od vizuelnih artefakata u kojima su tri odabrane fotografije povezane sa graviranim crtežima, umetnička knjiga okupila je veći broj fotografskih zapisa, organizovanih u sekvencu namenjenu listanju. U ovoj fazi izabrano je 135 fotografija, koje su zatim, na isti način kao i u slučaju zidnih artefakata, pripremljene za štampu tonskim ujednačavanjem, podešavanjem kontrasta i prevođenjem u crno-beli registar.



Ilustracija 24: *Proces izrade umetničke knjige*, 2026.

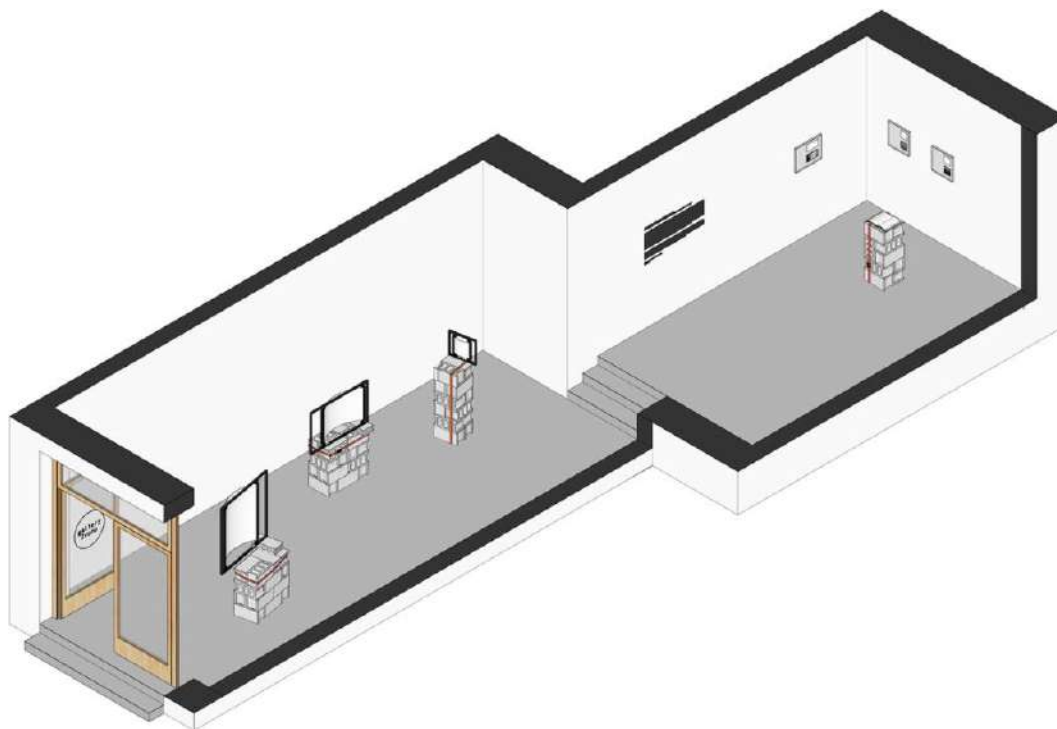
Knjiga je oblikovana u A4 formatu, ručnim uvezivanjem A3 tabaka paus papira u knjižni blok, pri čemu je paus izabran zbog svoje prozirnosti, lakoće i mogućnosti slojevitog preklapanja slika (Ilustracija 24). Tabaci A3 formata savijanjem su formirali A4 stranice, koje su zatim ručno povezane u knjižni blok. Pojedine fotografije postavljene su tako da se ne zadržavaju uvek unutar granica jedne stranice, već izviru preko pregiba i nastavljaju se ka drugoj strani knjižnog bloka. Kvadratne fotografije izvedene su u formatu 12 × 12 cm, vertikalne u širini od 12 cm, a horizontalne u visini od 12 cm, pri čemu su svi kadrovi poravnati po desnoj ivici. Tokom pripreme posebna pažnja posvećena je redosledu fotografija, ritmu smenjivanja kadrova, poziciji slike na listu i odnosu između susednih stranica. Za povezivanje stranica korišćen je fluorescentni narandžasti brazilski voskirani konac za knjigovez, dok su korice oblikovane kao reflektujući omotač koji materijalno povezuje knjigu sa drugim detaljima postavke.

6.1.4. Priprema i artikulacija prostornog okvira

Priprema i artikulacija prostornog okvira podrazumevale su merenje galerije, sagledavanje postojećih uslova prostora, definisanje pozicija pojedinačnih elemenata postavke, kao i realizaciju. U okviru ovog procesa izrađeni su tehnički crteži i 3D model prostora, kroz koje su ispitivani potencijali organizacije i odnosi izložbenih celina. U odnosu na strukturu Galerije Zvono, postavka je razvijana kroz dva povezana prostora: prvi, namenjen performativnim mehanizmima sa reflektujućim folijama, i drugi, u kome su postavljeni zidni artefakti, umetnička knjiga i zidni citat (Ilustracija 25).

U prvom prostoru dva mehanizma instalacije postavljena su duž dijagonalnog pravca koji se pruža od prednjeg desnog ka zadnjem levom uglu prostora, posmatrano od ulaza. Za jedan od njih korišćen je postament dimenzija 80 × 40 × 80 cm, dok je za drugi izveden už i viši postament dimenzija 40 × 40 × 120 cm. Treći mehanizam postavljen je između njih, bliže levom zidu, po podužnoj osi prostora, na postamentu dimenzija 80 × 40 × 80 cm. Postamenti su konstruisani od betonskih blokova, a mehanizmi su montirani na njihove gornje površine. Radi dodatne stabilizacije korišćene su fluorescentne narandžaste zatezne gurtne, koje su stabilizovale blokove, a istovremeno funkcionisale i kao vidljivi prostorni markeri u zatamnjenom ambijentu, doprinoseći jasnijem sagledavanju granica kretanja oko mehanizama. Za svaki mehanizam obezbeđeni su napajanje, veza sa senzorima pokreta i

usmereno LED osvetljenje postavljeno ispred mehanizma, prema reflektujućoj foliji.¹⁴³ Kablovi su vođeni duž ivica prostora i fiksirani aluminijumskom lepljivom trakom.



Ilustracija 25: Aksonometrijski prikaz izložbe v0: OSADAŠNjENjE u Galeriji Zvono, 2026.

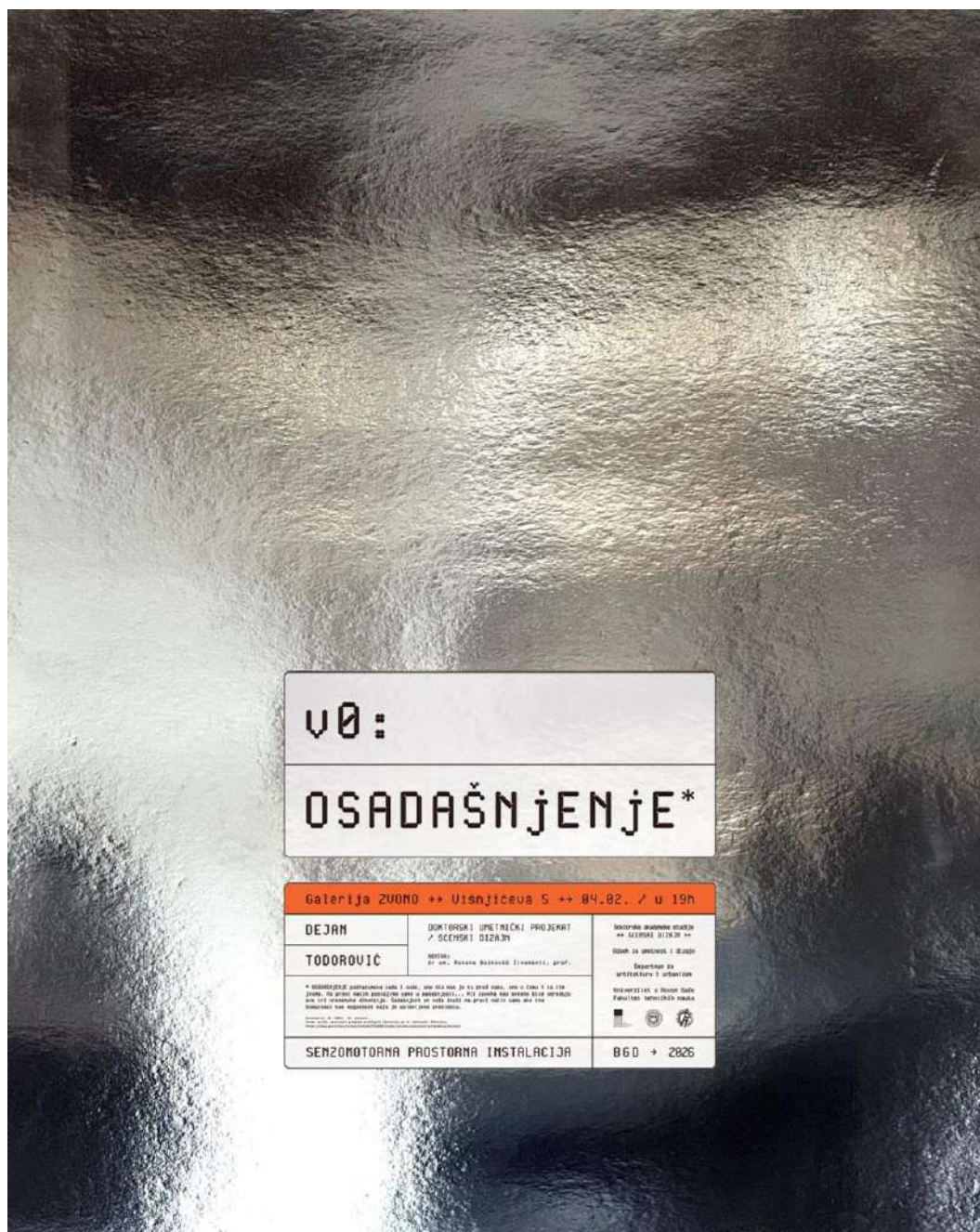
U drugom prostoru, umetnička knjiga je postavljena na postament od betonskih blokova ukupnih učvršćen zateznom gurtinom, ukupnih dimenzija $40 \times 40 \times 100$ cm, dok su zidni artefakti u ramovima od inoksa raspoređeni i okačeni na dvema susednim zidnim površinama. U okviru ove celine apliciran je i zidni citat iz Bergsonove knjige *Materija i pamćenje: ogled o odnosu tela i duha*. I u ovom delu galerije korišćeno je usmereno LED svetlo, određeno u odnosu na poziciju knjige, zidnih artefakata i čitljivost zidnog citata.

6.2. REALIZACIJA UMETNIČKOG PROJEKTA

U ovom segmentu rada razmatra se umetnički projekat v0: OSADAŠNjENjE. u svom izvedenom prostornom obliku. Izložba je realizovana u Galeriji Zvono u Višnjićevoj ulici broj 5 u Beogradu, sa otvaranjem održanim 4. februara 2026. godine u 19 časova. Za posetioce je bila otvorena

¹⁴³ Tokom pripreme razmatrana je i mogućnost dodatnog zamračivanja galerije, kako bi se pojačala vidljivost analognih projekcija, ali ta intervencija nije izvedena kao zaseban prostorni zahvat.

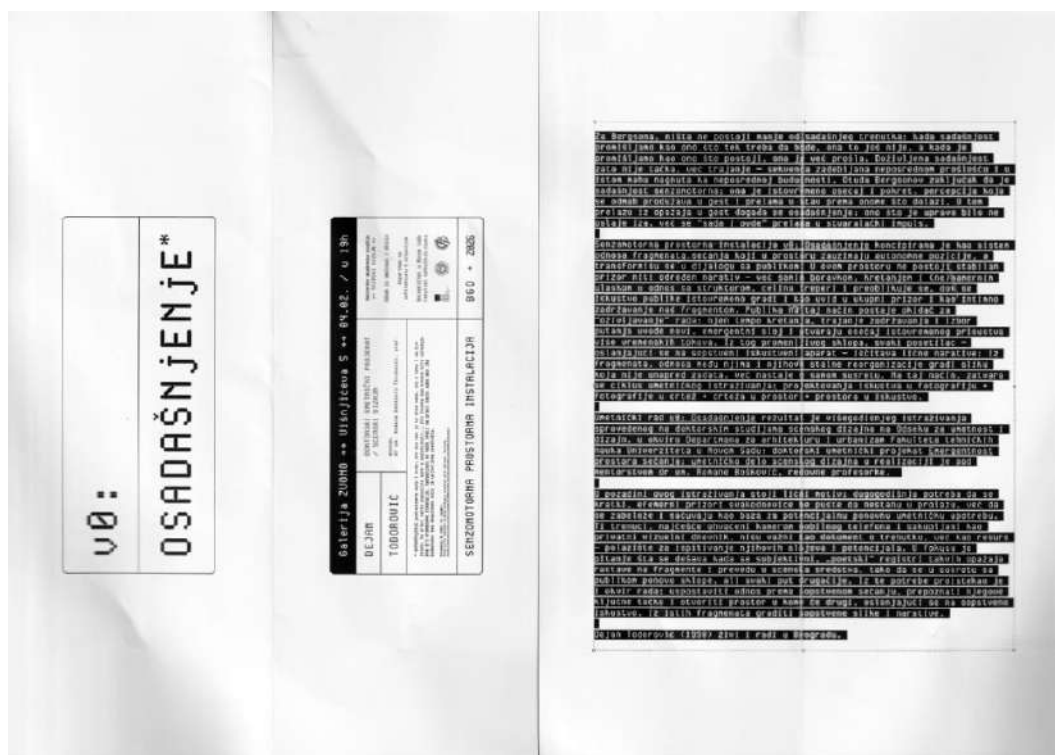
do 14. februara 2026. godine, a tokom dva dana njenog trajanja autor je celodnevno boravio u galeriji, što je omogućilo neposrednu komunikaciju sa posetiocima.



Ilustracija 26: Najavni plakat izložbe v0: OSADAŠNJENJE, 2026.

Javnom izvođenju umetničkog projekta prethodila je najava u formi digitalne pozivnice, distribuirane putem društvenih mreža Galerije Zvono, SCEN-a i autora, kao i putem drugih oblika neposredne i mrežne komunikacije sa potencijalno zainteresovanom publikom. Pozivnica je sadržala osnovne informacije o izložbi, uz svedenu grafičku strukturu koja je upućivala i na vizuelni jezik projekta. Uz digitalnu najavu, na izlogu Galerije Zvono bio je

postavljen najavni plakat koji je preuzeo osnovnu grafičku strukturu pozivnice, ali je bio izveden na reflektujućem papiru. Izbor ovog materijala imao je posebnu ulogu u javnoj najavi rada, jer je reflektujuća površina plakata već u prostoru ulice, pre ulaska u galeriju, upućivala na promenljivost slike, zavisnost od ugla posmatranja i prisustvo posmatrača u vizuelnom polju rada, kao značajne parametre za čitanje sadržaja (Ilustracija 26). Posetiocima je na licu mesta bio dostupan i štampani prateći materijal, odnosno program izložbe, sa osnovnim podacima o projektu i kratkom tekstualnom eksplikacijom koncepta (Ilustracija 27).



Ilustracija 27: Štampani program izložbe v0: OSADAŠNJENJE, 2026.

Otvaranje izložbe trajalo je gotovo tri sata, uz prisustvo između 150 i 200 posetilaca.¹⁴⁴ Tokom večeri galerijski prostor funkcionisao je kao mesto susreta, zadržavanja i neposrednog ulaska publike u odnos sa radom. Atmosfera otvaranja bila je određena smenjivanjem razgovora, kretanja kroz prostor i individualnih susreta sa radom čime je umetnički projekat već u prvim časovima javnog izvođenja uspostavljen kao prostorno i socijalno iskustvo.

¹⁴⁴ Procena broja posetilaca na otvaranju izložbe data je okvirno, budući da nije vršeno formalno evidentiranje prisustva. Broj je rekonstruisan na osnovu kapaciteta galerijskog prostora i prostora ispred galerije, trajanja otvaranja, dinamike smenjivanja posetilaca tokom večeri, kao i razlikovanja onih koji su se u prostoru zadržavali duže od onih koji su dolazili i odlazili u kraćim intervalima.

Izložbena postavka koncipirana je kao prostorno-vremenska celina artikulisana kroz odnos dva povezana segmenta: prostor senzomotorne instalacije i prostor serije fotografija.

6.2.1. Prostor senzomotorne instalacije

Ulaskom u galeriju, posetilac nailazi na prigušeni prostor u kojem je postavljena senzomotorna instalacija koja se, iako je sačinjena od tri autonomna mehanizma, čita kao jedinstven aparat. Ona produkuje ambijent, oblikovan naizgled spontanim pokretima, refleksijama svetlosti i suptilnim zvukom. Senzori registruju kretanje publike i aktiviraju motore koji pokreću reflektujuće folije sa graviranim crtežima.

Pri prvom susretu sa radom, način aktivacije mehanizama ostaje delimično nejasan. Pokreti se pojavljuju kao neočekivane promene u prostoru, bez jasno uočljive pravilnosti i neposredno čitljivog uzroka. Posmatrač se može kretati oko segmenata instalacije i kroz prostor između njih, zauzimajući sopstvenu poziciju u odnosu na rad. On im se slobodno približava, od njih se udaljava, zastaje i menja ugao posmatranja. U tom kretanju posmatra crteže gravirane na reflektivnim folijama, odraze prostora u njihovim površinama i promene koje nastaju usled zatezanja i opuštanja materijala. Crteži deluju kao da lebde u prostoru koji se neprestano preoblikuje. Deformacija folije utiče na njihovu čitljivost, menja odraz galerije i tela posmatrača i uvodi nestabilnost kao osnovno svojstvo odnosa prema publici. Precizno usmereno svetlo u dodiru sa treperavom graviranom folijom proizvodi analogne projekcije na zidovima galerije. Tri projekcije formiraju zasebne ambijentalne zone, povezane u jedinstvenu celinu. U njima se crteži pojavljuju kao svetlosni zapisi, proširene senke ili kao nestabilne slike koje vibriraju na površini zida. Intenzitet ovih projekcija, njihova veličina i karakter menjaju se u percepciji u odnosu na kretanje, položaj tela, broj ljudi u prostoru i trenutnu napetost folije. Projekcije se šire, skupljaju, gube oštrinu i iznova se izoštravaju, delujući kao žive apstraktne forme. Sadržaj i motivi nisu odmah prepoznatljivi, oni se pojavljuju fragmentarno, kao linije koje menjaju oblik, prelomi i tek nagoveštaji prizora čije se poreklo tek kasnije može povezati sa fotografskim zapisom. Na zidovima se javljaju projekcije koje podsećaju na reljefe, mape, teksture ili prizore udaljenih, nepoznatih, a ipak donekle bliskih predela. Umesto jednoznačnog čitanja motiva, rad posetioca uvodi u prostor ličnog tumačenja, u kojem se značenje slike gradi u odnosu na individualno iskustvo, asocijacije i čulnu pažnju u aktuelnom trenutku. Percipirana slika stalno menja svoje mesto, oblik i intenzitet, javljajući se

istovremeno u fizičkom i u mentalnom prostoru posmatrača. Složena kompozicija svih njenih vizuelnih tragova prolazi kroz više pojava stanja, pri čemu svaka promena položaja tela, svetla i materijala proizvodi novi odnos između onoga što je zabeleženo, onoga što se odražava i onoga što se u tom trenutku opaža i tumači.

Vizuelnom nivou sloju rada pridružuje se i spontano nastali zvučni karakter instalacije. U prostoru se tiho, ali jasno čuje zujanje rada motora, vibracija materijala i sudaranja slojeva folije fiksiranih u mehanizmima, a moguće je osetiti i blago talasanje vazduha. Tek usmeravanjem pažnje na elemente mehanizma i njihovo ponašanje postepeno se naslućuje veza između prisustva tela i promene vizuelne slike. Tehnički sistem, koji senzorima prikuplja, a zatim elektromotorima fiksiranim na klizače realizuje vizuelne promene, postaje prisutan kao dodatno svojstvo rada. Budući da posetilac istovremeno čulno doživljava instalaciju i sopstvenim prisustvom pokreće njene promene, koje ga zatim vraćaju sopstvenom opažanju i neposrednom iskustvu prostora, odnos između tela i mehanizma uspostavlja se kao jasna osnova njenog senzomotornog karaktera.

Fotografski zapisi, kao pozlazni predlošci za tri crteža, u ovom prostoru dobijaju novo trajanje – oni se pojavljuju kao niz prostornih i čulnih prevoda. Svaka od njihovih pojava vraća isti memorijski trag u aktuelni trenutak i menja ga u odnosu na okolnosti koje zatiče u njemu. Na taj način uspostavlja se iskustvo osadašnjjenja. Jedan trenutak iz prošlosti ponovo se aktivira u prostoru instalacije i produžava kroz neposredno iskustvo publike. On se širi, zadržava i preobražava kroz kretanje posmatrača, rad mehanizma, transformaciju refleksije i pojavljivanje projekcije. Osadašnjjenje se u doživljava kao produženi trenutak u kojem se zabeleženi trag prethodnog sećanja pretvara u prostorni događaj i novo iskustvo. U tom procesu postaje vidljiv i emergentni karakter rada. Značenje instalacije formira se kroz promenljive odnose između njenih elemenata, a celina rada pojavljuje se kao novo iskustveno stanje, nastalo iz njihovog međusobnog delovanja i subjektivnog prisustva posmatrača.

6.2.2. Prostor serije fotografija

Prelaskom preko nekoliko stepenika, iz dinamičnog prostora usmerenog ka čulnom i intuitivnom doživljaju ulazi se u potpuno nov ritam izložbene postavke. Vremenska komponenta doživljaja rada prelazi u sasvim drugačiju dinamiku: kretanje postaje smirenije,

pogled se duže zadržava, a izvedeni prostor otvara mogućnost postepenijeg čitanja i razumevanja rada u odnosima između teksta, fotografije, crteža i materijala.

Prvi sadržaj sa kojim se posetilac susreće jeste zidni citat iz Bergsonove knjige *Materija i pamćenje: ogled o odnosu tela i duha*. Postavljen kao uvod u ovu prostornu celinu, citat uspostavlja pojmovni, teorijski i fenomenološki okvir umetničkog projekta, zaustavlja kretanje i usmerava pažnju ka drugačijem načinu čitanja rada. Kao misaoni prag, ovaj tekst inicira da se prethodno doživljeno iskustvo instalacije preispita kroz pitanja sadašnjeg trenutka, opažanja, trajanja i pamćenja, polazeći od Bergsonove tvrdnje da svako opažanje u sebi već sadrži mnoštvo zapamćenih elemenata.

U središtu prostora postavljena je umetnička knjiga, koja predstavlja širi izvod iz vizuelnog dnevnika *Tren: fotografske zabeleške slučajnih opažanja*, odnosno fotografskog fundusa iz kojeg se razvio celokupan umetnički projekat. Ona posetioca poziva da joj pristupi, da je dodirne i lista. Sopstvenim ritmom kretanja kroz stranice posetilac uspostavlja odnos sa nizom zabeleženih trenutaka, dok knjiga pruža uvid u širi kontinuitet fotografskog materijala. Prozirnost paus papira omogućava prosijavanje odštampanih slika, njihovo međusobno preklapanje i oblikovanje novih sekvenci. Fotografije deluju kao međusobno prožeti tragovi opažanja, zbog čega se knjiga može doživeti i kao prostor vremena koje se istovremeno zgušnjava i raslojava. Na taj način ona materijalizuje ideju složene sadašnjosti, u kojoj prethodni trenuci ostaju prisutni kao slojevi, odjeci i fragmenti koji učestvuju u oblikovanju novog iskustva. U tom smislu, umetnička knjiga funkcioniše kao koncentrisani prostor sećanja i taktilni oblik osadašnjjenja. U njoj su, među ostalim fotografskim zapisima, ponovo prisutne i tri fotografije koje se u različitim delovima postavke pojavljuju kao zidni artefakti, crteži, refleksije i svetlosne projekcije, čime se isti fotografski predložak sagledava kroz različite pojavne oblike i prostorna iskustva.

Tri fotografije se, kao sadržaj zidnih artefakata, pojavljuju i u ramovima sa paspartuom od inoksa, čija tekstura u sebe upija karakter okruženja. Zbog toga se čitaju promenljivo, u zavisnosti od ugla posmatranja, usmerenog svetla, i prostornog ambijenta koji se u njima odražava. Fotografija tako zadržava vezu sa konkretnim zabeleženim prizorom, ali se istovremeno otvara prema prostoru u kojem je izložena. Uz fotografski otisak pojavljuje se i gravirani crtež, izveden kao komplementarni linijski zapis. Zbog dubine graviranja i odnosa

prema prozirnosti kliritne ploče, crtež dobija blagu prostornu prisutnost, kao da izlazi iz ravni slike i, poput plitkog reljefa, uspostavlja sopstveni materijalni i optički efekat.

Nakon intuitivnog iskustva senzomotorne instalacije, ovaj prostor otvara mogućnost usmerenijeg sagledavanja konceptualnog polazišta rada. U njemu se posetilac vraća konkretnom fotografskom opažanju i susreće sa vizuelnim dnevnikom iz kojeg su se razvili ostali elementi umetničkog projekta. Prostor serije fotografija zato deluje kao ključ za čitanje celine: u njemu se ono što je u prvom prostoru bilo doživljeno kroz pokret, svetlost i refleksiju ponovo prepoznaje kao fotografski izvor, materijalni trag i poetički osnov rada.

6.3. FOTODOKUMENTACIJA O REALIZACIJI UMETNIČKOG PROJEKTA

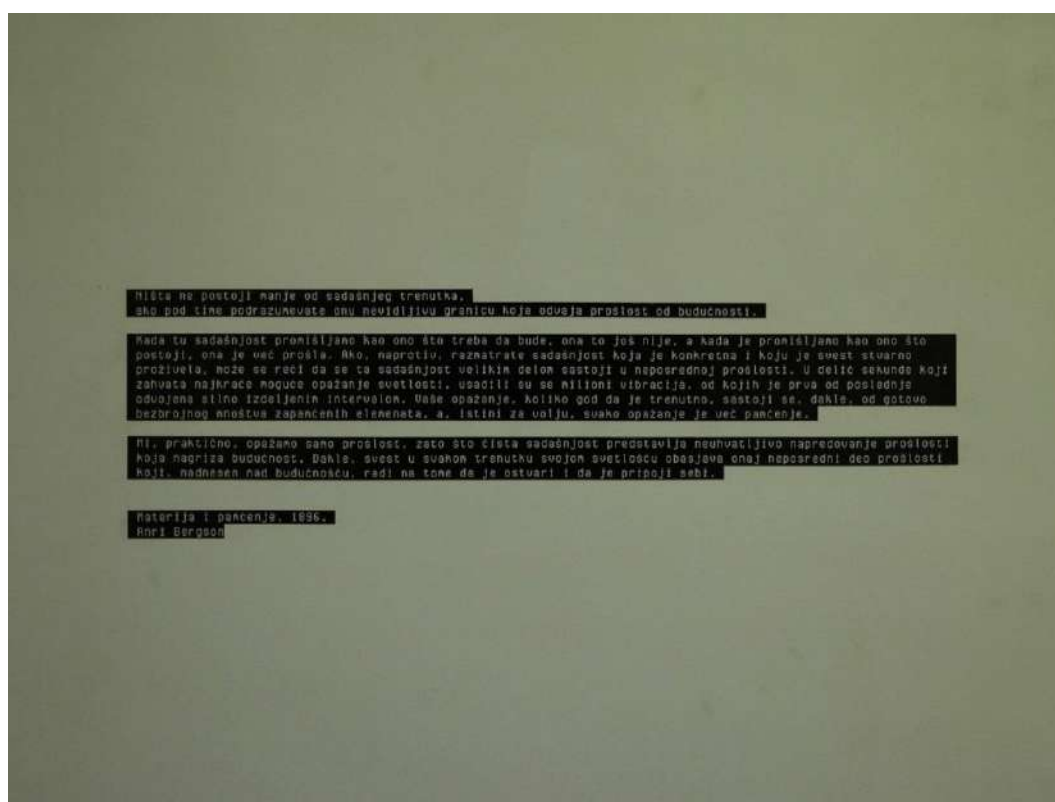
Fotodokumentacija o realizaciji umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*. prikupljena je iz tri različita izvora i organizovana kroz tri fotografska pristupa. Ovakva struktura omogućava da se izvedeni projekat sagleda iz više perspektiva: kao javni događaj, kao prostorna izložbena situacija i kao uvid u autorsko čitanje sopstvenog rada.

Prvi nivo fotodokumentacije (Ilustracije 28 do 37) odnosi se na fotografije Matije Tošovića, fotografa koji se bavi beleženjem atmosfere događaja i bekstejdž fotografijom. Fotografije nastale su nastale 4. februara 2026. godine, na dan otvaranja izložbe, odnosno javnog izvođenja doktorskog umetničkog projekta. Ova fotografska reportaža beleži prisustvo publike, atmosferu galerijskog prostora, dinamiku okupljanja i način na koji je rad funkcionisao u trenutku javnog predstavljanja. U tom smislu, Tošovićeve fotografije dokumentuje postavku kao izložbeni događaj, ističući njen socijalni i performativni karakter.

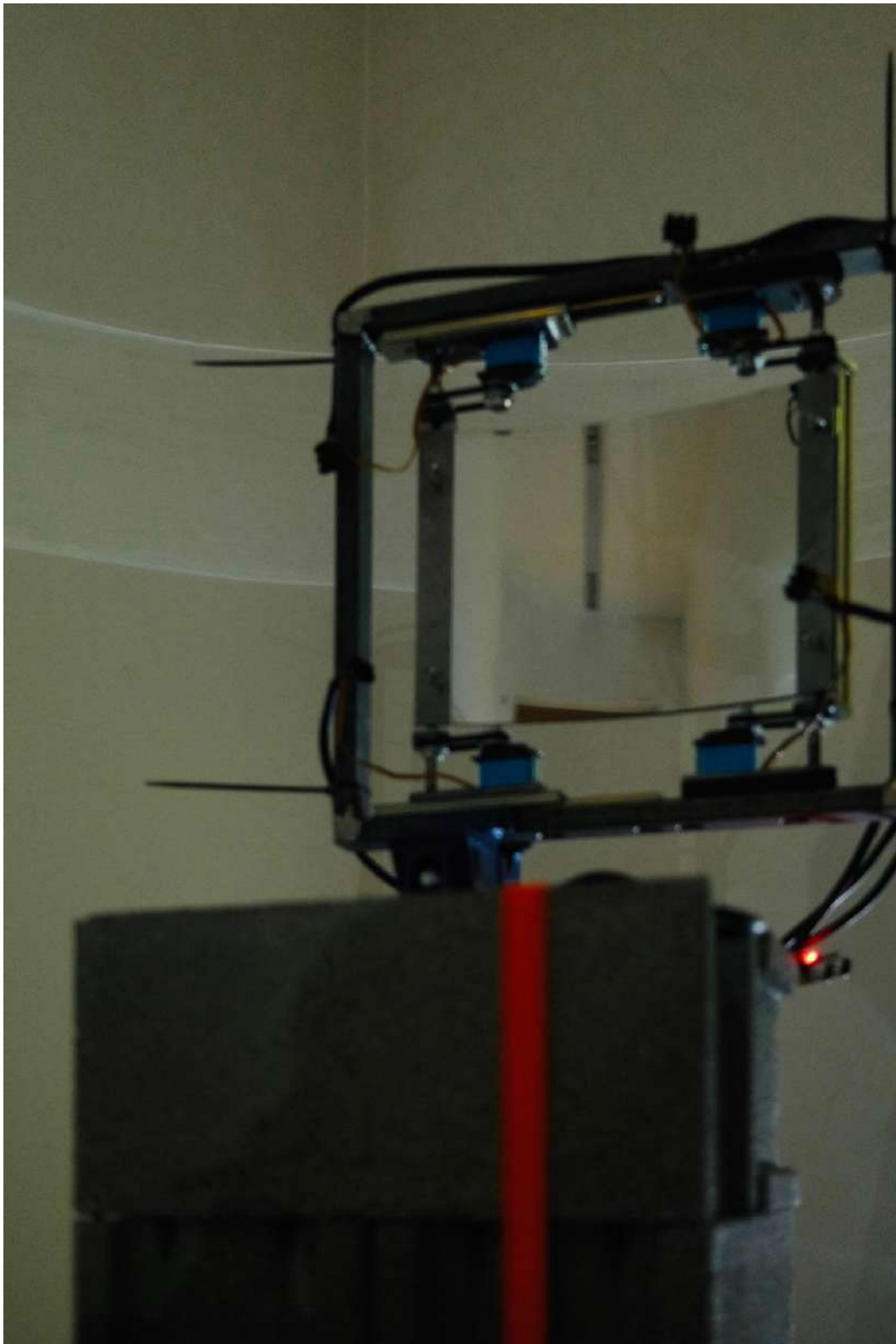
Drugi nivo fotodokumentacije (Ilustracije 38 do 45) čine fotografije Ilje Ivanova (*Илья Иванов*), fotografa arhitekture i enterijera, nastale 12. februara 2026. godine. Ovaj segment usmeren je ka izložbi kao prostornoj kompoziciji. Ivanov beleži odnose između izložbenih elemenata, galerijskog prostora, svetla, refleksija, materijala i kretanja kroz postavku. Njegove fotografije imaju karakter prostornog dokumenta i preciznog vizuelnog svedočanstva o tome kako je umetnički projekat funkcionisao kao celina. Ovaj fotografski pristup omogućava čitanje izložbe kroz njenu arhitektonsku, scenografsku i ambijentalnu dimenziju.

Treći nivo dokumentacije (Ilustracije 46 do 54) čine fotografije i video zapisi autora izložbe, snimljeni kamerom mobilnog telefona, nastale između 1. i 16. februara 2026. godine, tokom različitih faza postavke, trajanja i demontaže izložbe. Ovaj deo dokumentacije odnosi se na sagledavanje pojedinih aspekata sopstvene izložbe iz unutrašnje, autorske perspektive. Autorski zapisi usmeravaju pažnju na fragmente, detalje, odnose materijala, svetlosne efekte i prizore koji su u neposrednoj vezi sa procesom nastanka rada. Oni su obojeni ličnom percepcijom izvedene instalacije i funkcionišu kao produžetak vizuelnog mišljenja, odnosno kao način da se unutar realizovane izložbe ponovo prepoznaju teme koje su vodile proces njenog nastanka. Time se dokumentacija nastavlja na isti neposredni metod i alat beleženja iz kojeg je proistekao i početni vizuelni materijal rada.

Pored navedenih nivoa fotodokumentacije, tokom trajanja izložbe nastao je i niz spontanvih vizuelnih zapisa publike, objavljenih u formi *Instagram story* sadržaja. Ovaj materijal se u radu razmatra u okviru poglavlja posvećenog percepciji i recepciji umetničkog projekta, budući da predstavlja specifičan oblik vizuelnog odgovora publike na izložbu.



Ilustracija 28: Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta v0: OSADAŠNJENjE, 2026.



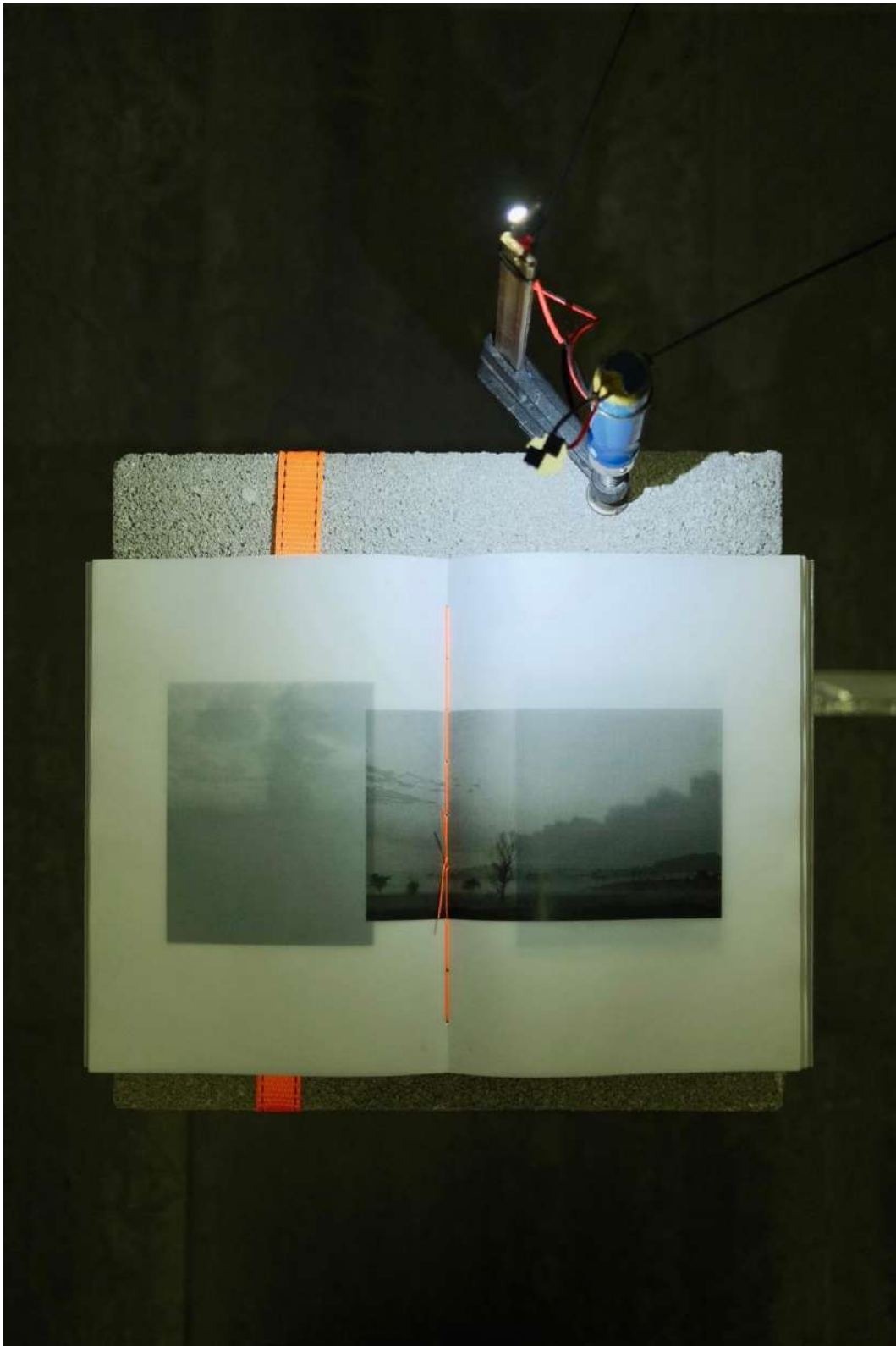
Ilustracija 29: *Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta v0: OSADAŠNjENjE*, 2026.



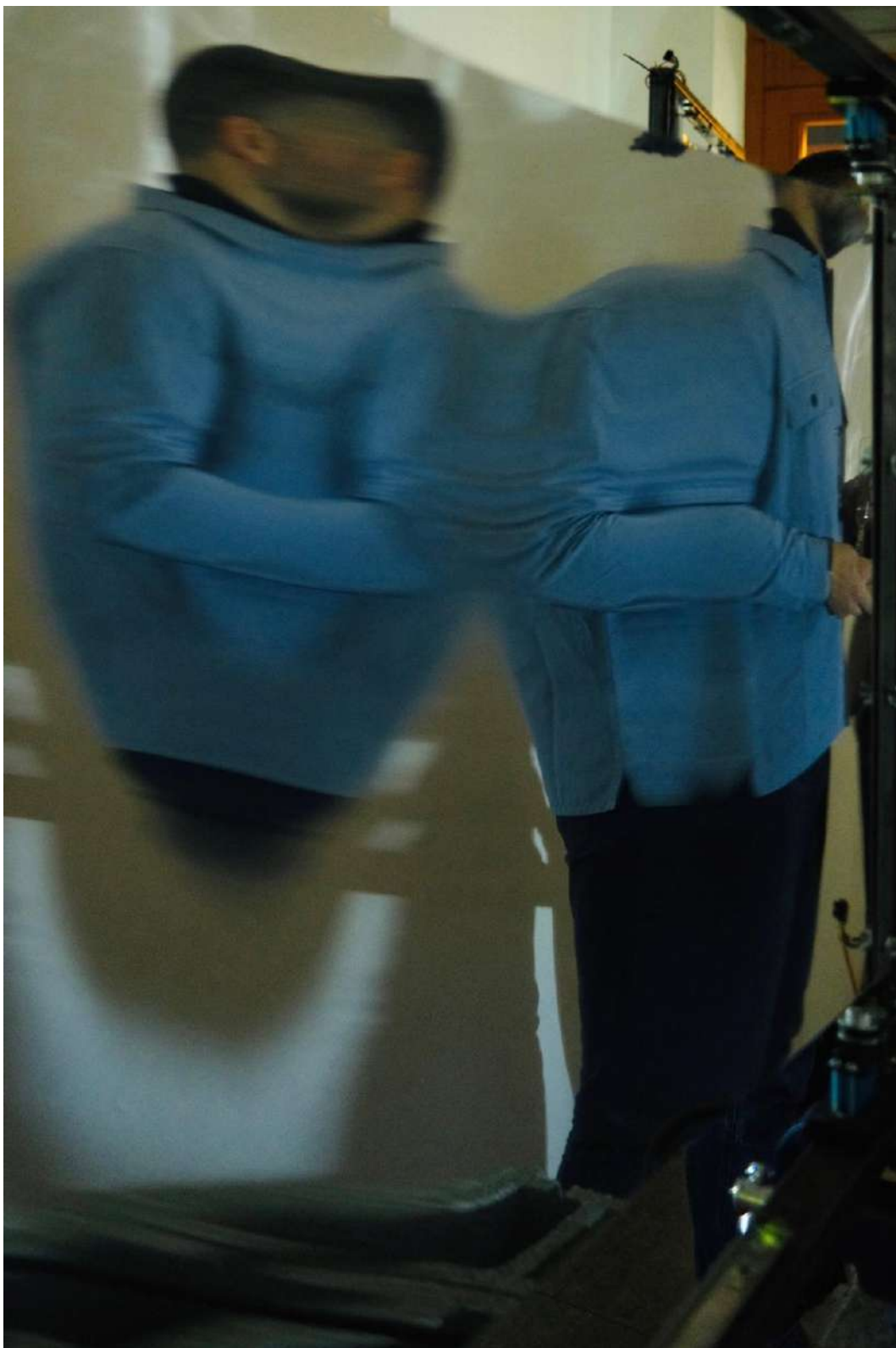
Ilustracija 30: *Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta v0: OSADAŠNjENjE*, 2026.



Ilustracija 31: *Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta v0: OSADAŠNjENjE*, 2026.



Ilustracija 32: *Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta v0: OSADAŠNjENjE*, 2026.



Ilustracija 33: *Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta v0: OSADAŠNjENjE*, 2026.



Ilustracija 34: Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta v0: OSADAŠNjENjE, 2026.



Ilustracija 35: *Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta v0: OSADAŠNjENjE*, 2026.



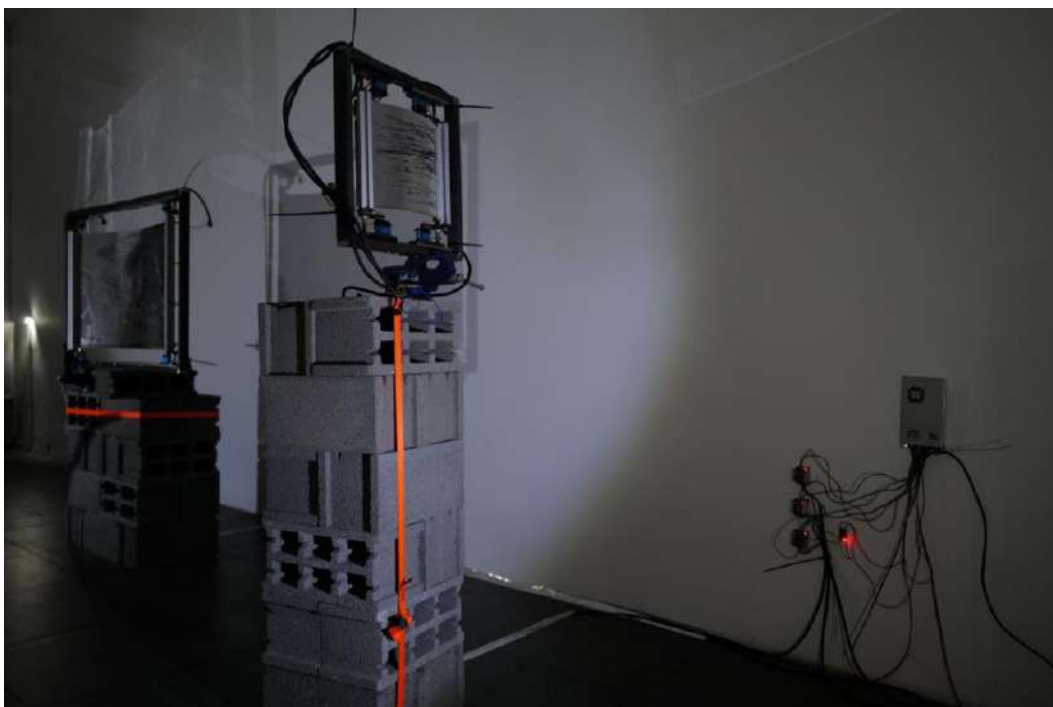
Ilustracija 36: Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta v0: OSADAŠNjENjE, 2026.



Ilustracija 37: Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta v0: OSADAŠNjENjE, 2026.



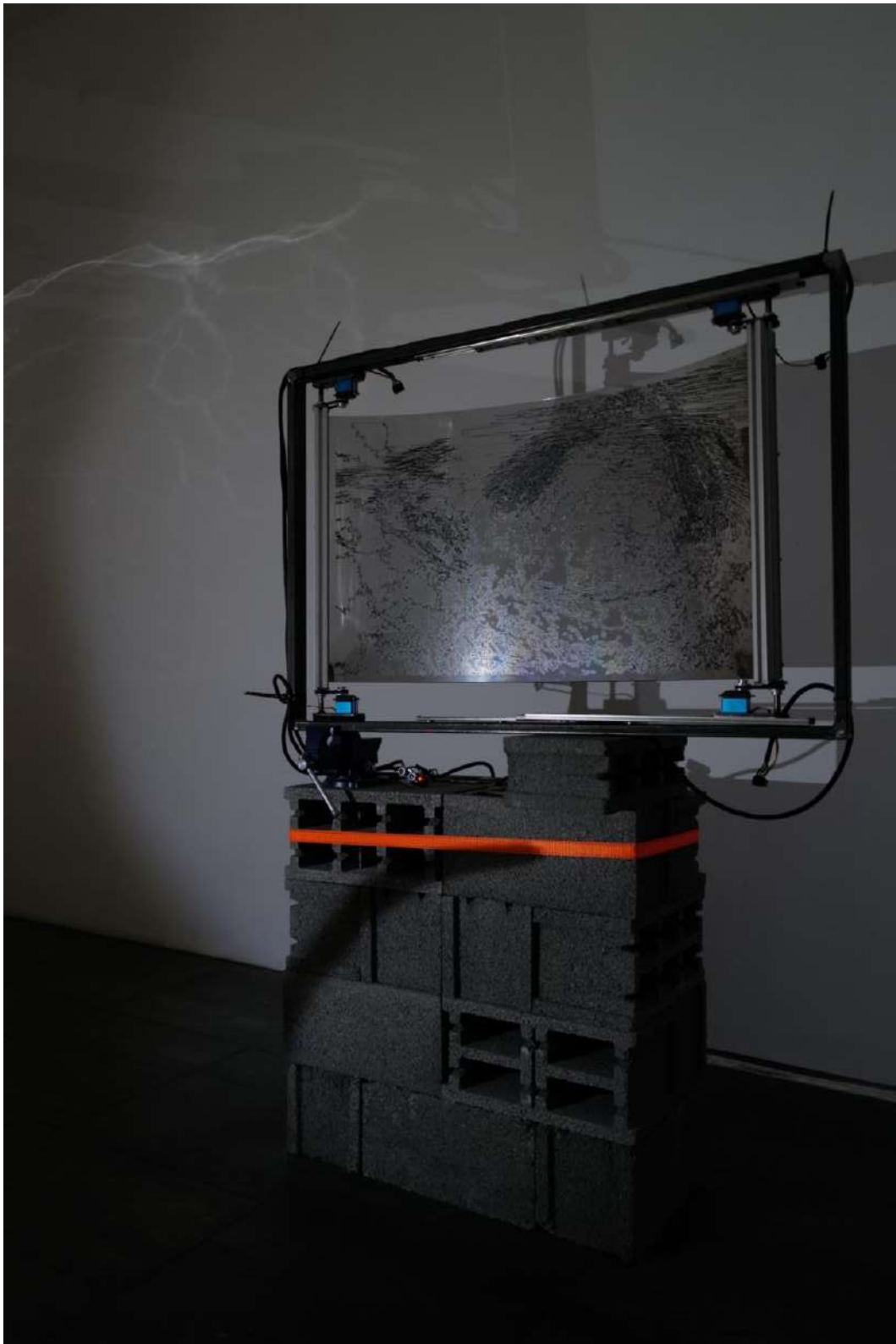
Ilustracija 38: *Prostor postavke doktorskog umetničkog projekta v0: OSADAŠNjENjE, 2026.*



Ilustracija 39: *Prostor postavke doktorskog umetničkog projekta v0: OSADAŠNjENjE, 2026.*



Ilustracija 40: *Prostor postavke doktorskog umetničkog projekta v0: OSADAŠNJENjE*, 2026.



Ilustracija 41: *Prostor postavke doktorskog umetničkog projekta v0: OSADAŠNjENjE*, 2026.



Ilustracija 42: *Prostor postavke doktorskog umetničkog projekta v0: OSADAŠNjENjE, 2026.*



Ilustracija 43: *Prostor postavke doktorskog umetničkog projekta v0: OSADAŠNjENjE, 2026.*



Ilustracija 44: *Prostor postavke doktorskog umetničkog projekta v0: OSADAŠNjENjE, 2026.*



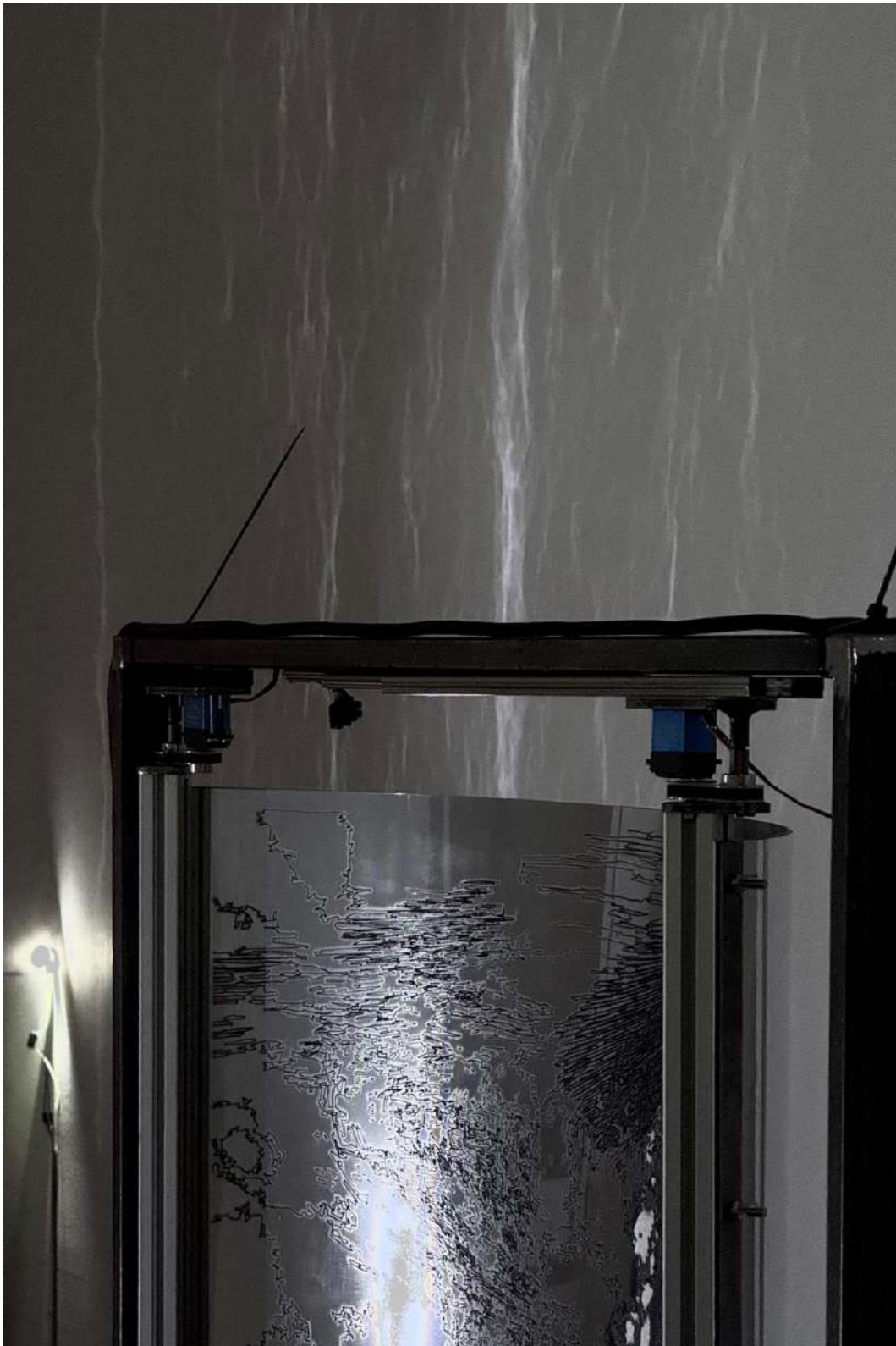
Ilustracija 45: *Prostor postavke doktorskog umetničkog projekta v0: OSADAŠNJENjE*, 2026.



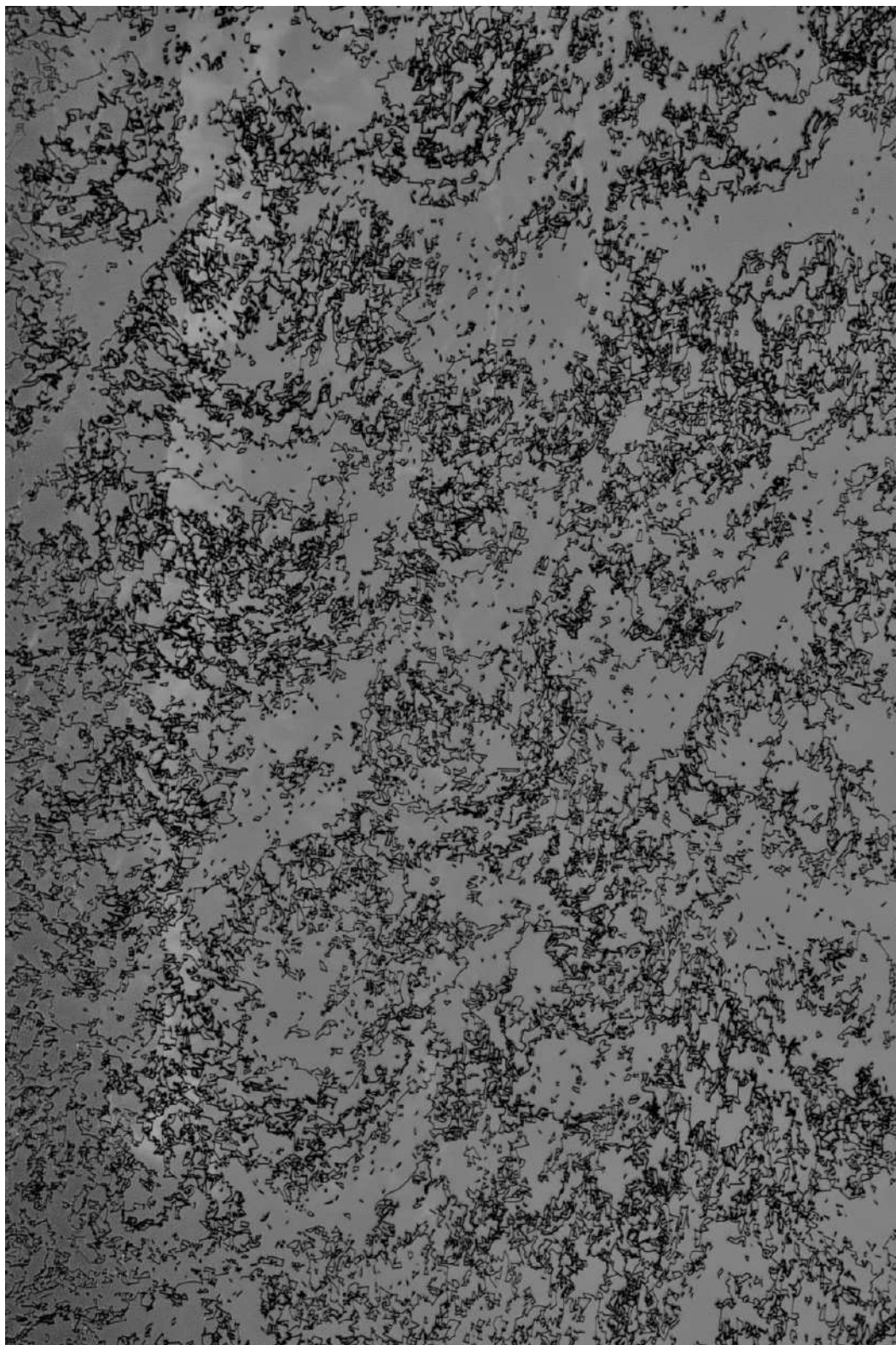
Ilustracija 46: Detalj montaže izložbe v0: OSADAŠNjENjE (Aleksandar Popović), 2026.



Ilustracija 47: *Ambijent izložbe v0: OSADAŠNjENjE*, 2026.



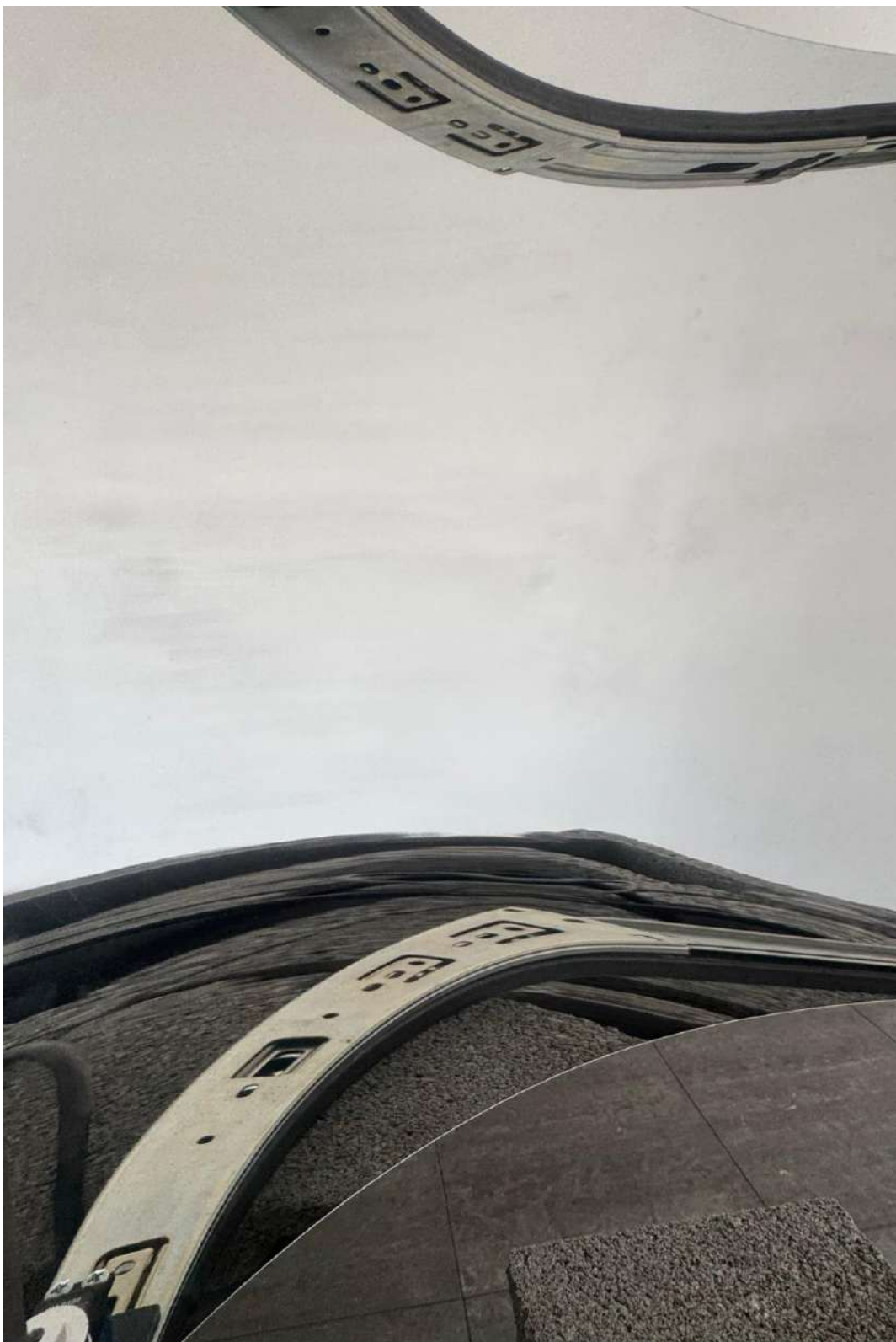
Ilustracija 48: *Detalj izložbe v0: OSADAŠNjENjE, 2026.*



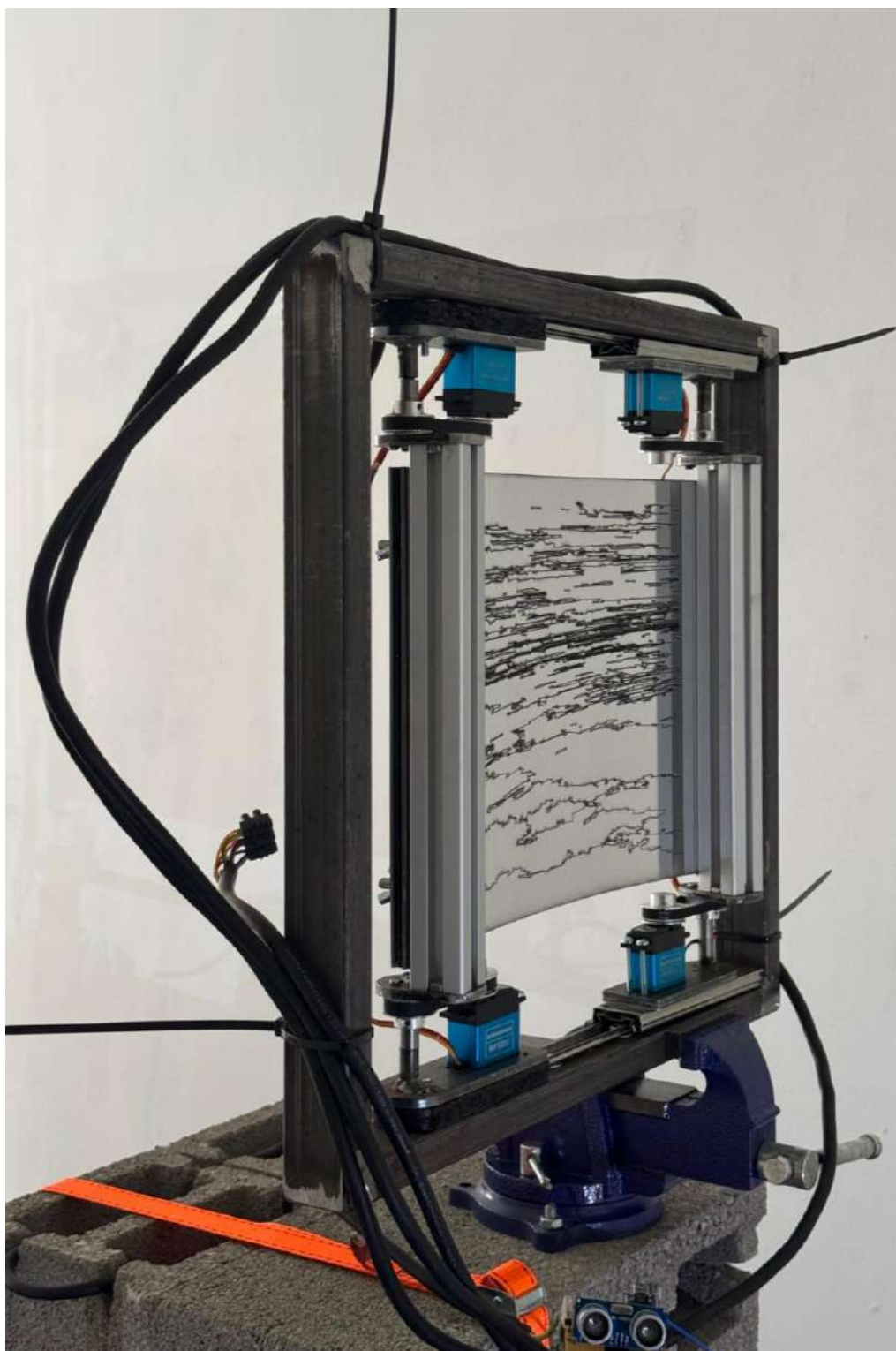
Ilustracija 49: *Detalj izložbe v0: OSADAŠNjENjE*, 2026.



Ilustracija 50: *Detalj izložbe v0: OSADAŠNjENjE, 2026.*



Ilustracija 51: *Detalj izložbe v0: OSADAŠNjENjE*, 2026.



Ilustracija 52: *Detalj izložbe v0: OSADAŠNjENjE*, 2026.



Ilustracija 53: *Detalj izložbe v0: OSADAŠNjENjE*, 2026.



Ilustracija 54: *Detalj demontaže izložbe v0: OSADAŠNjENjE*, 2026.

6.4. PERCEPCIJA I RECEPCIJA UMETNIČKOG PROJEKTA

Uvid u percepciju i recepciju umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE* zasniva se na pisanim osvrtima posetilaca izložbe, kao i na spontanim vizuelnim zapisima publike objavljenim u formi *Instagram story* sadržaja. Pisani osvrti nastali su nakon susreta sa radom i artikulišu individualna iskustva, zapažanja i tumačenja, dok vizuelni zapisi pokazuju način na koji su posetioци sopstveni doživljaj izložbe prevodili u sliku, kadar i javno podeljeni fragment iskustva. Pisani osvrti razmatraju se kao kvalitativni materijal u odnosu na koji se mogu pratiti čulni, emotivni, prostorni, vremenski, tehnički i interpretativni aspekti doživljaja rada. Poseban značaj ovih iskaza ogleda se u tome što, pored neposrednog utiska o izložbi, pokazuju i načine na koje publika uspostavlja odnos sa radom. Posmatrači prepoznaju prostornu instalaciju kao aktivan sistem koji reaguje na njihovo prisustvo, dok mehanički pokreti, crteži, fotografije, svetlosni efekti i projekcije postaju medijumi kroz koje se lična sećanja, asocijacije i emotivna stanja pokreću i međusobno prepliću. U tom smislu, recepcija prevazilazi posmatranje izložbenih elemenata i razvija se kao iskustvo kretanja, zadržavanja, učitavanja i unutrašnjeg povezivanja sa prostorom rada.

U nastavku su dati osvrti publike koji omogućavaju da se umetnički projekat sagleda iz perspektive njegovog javnog delovanja između autorske koncepcije, prostorne postavke i načina na koje uspostavlja dijalog sa posmatračem:

(1) Iako ne dolazim iz umetničkog sveta, ova izložba je na mene ostavila snažan i dubok utisak koji je zahtevao da sebi postavim određena pitanja, kao i da odgovore na njih zatražim čak i od autora. Od samog ulaska u galerijski prostor osetio sam uzbuđenje, najpre zato što sam odmah stekao utisak da je reč o nečemu velikom, što čak prevazilazi moju sposobnost da to verbalizujem. Razgledajući radove, obuzimala su me osećanja blage, odnosno pitome i plodonosne melanholije, budući da su u fokusu izložbe bili određeni trenuci iz prošlosti, zabeleženi fotografijama. Dakle, jasno je da je naglasak na prošlosti, ali ne kao na nečemu završenom i konačnom, već zapravo kao na instrumentu koji i dalje ima svoju funkciju i smisao u budućnosti.

Izložba je delovala otmeno, dostojanstveno i jasno, gotovo šik u svojoj suzdržanoj eleganciji. Vizuelni aspekt radova bio je izuzetno upečatljiv, dok su enterijer galerije, zajedno sa pažljivo i adekvatno postavljenim elementima, kao i precizno osmišljeno svetlo,

doprinosili svečanoj atmosferi u kojoj je apsolutno svaki detalj imao svoje mesto i svoju svrhu. Čak su i zvukovi koje su instalacije proizvodile delovali promišljeno i doprinosili celokupnom doživljaju.

Imao sam utisak da je autor pokušao da pokaže kako ono što doživljavamo u sadašnjosti zapravo proističe iz ranijih iskustava iz prošlosti, koja u sadašnjosti dobijaju novu formu i značenje. U tom smislu, izložba je imala i blage naučnofantastične momente, naročito u načinu na koji problematizuje odnos prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, gotovo dovodeći u pitanje samo poimanje vremena.

Sve to je u meni istovremeno aktiviralo osećaj blage tuge, odnosno sete, ali i nade, jer sam izložbu doživeo tako da je autoru bilo važno da određeni trenuci iz prošlosti, koji se očigledno više nikada neće ponoviti, ipak nastave da žive.

Od ličnog i vremenski slojevitog doživljaja rada, sledeći osvrt pomera pažnju ka interaktivnoj prirodi instalacije i ulozi posmatrača u njenom nastajanju.

(2) Instalacija v0: OSADAŠNJENJE. funkcioniše kao živ sistem koji reaguje na prisustvo publike, čime posmatrač nije više samo neko ko gleda rad, već je ujedno i njegov kreator: svaki njegov korak, zadržavanje ili promena putanje utiče na to kako će se svetlosni prizori formirati, drugačije i neponovljivo.

Susret čvrstog mehanizma, mekog svetla i ljudskog pokreta kreira iskustvo koje je jedinstveno, a kao posetilac bio sam istinski oduševljen načinom na koji je instalacija izvedena i koliko ubedljivo funkcioniše u prostoru. Impresivno je kako rad uspešno integriše originalnu ideju i lični motiv sa jedne strane, sa prisustvom publike s druge strane, čineći svaku moju posetu izložbi jedinstvenim i neponovljivim iskustvom.

Izložba nije nastala u vakuumu, već je rezultat kontinuiranog i konzistentnog rada čije nam je segmente, beležene putujući od kuće do posla, ili u neki drugi grad ili državu, Dejan prezentovao gotovo svakodnevno. U užurbanoj svakodnevici Dejan uspeva da uhvati efemerne fragmente života koje obično oko ni ne primećuje, i uzdiže te fragmente do nivoa umetničkog dela. Činjenica da sam imao priliku da ispratim rane korake Dejanovog rada, i to kako pažljivo i godinama nastaje njegov pravac čija je ovo kulminacija, najvažniji je lični utisak sa izložbe.

Aktivna uloga posmatrača dalje se razmatra kroz iskustvo kretanja, zadržavanja i postepenog učitavanja sopstvenih slika u autorov vizuelni dnevnik.

(3) Izložbu v0: OSADAŠNjENjE. autora Dejana Todorovića u galeriji Zvono doživela sam kao jedinstveno prostorno iskustvo koje nastaje kretanjem kroz umetničku postavku. Utiske sam postepeno gradila kroz promatranje svakog od elemenata izložbe. Ideja da sadašnjost ne postoji kao stabilna i čvrsta tačka, već kao trajanje koje se neprestano preliiva između prošlog i budućeg, sasvim odgovara iskustvu sa ove izložbe.

Posebno mi se dopala inicijalna ideja autora - koncept privatnog vizuelnog dnevnika koji se, između ostalog, kroz posmatranje fotografija razlaže i na kraju kroz posmatračevu prizmu iznova sklapa. Todorović nam pruža mogućnost pristupa u njegov lični prostor, u njegovu stvarnost, te kroz posmatranje fotografija (ne)poznatih predela, dolazi do spontanog učitavanja sopstvene stvarnosti. Prijemčivo je što se taj proces projekcije ličnog iskustva odvija gotovo nesvesno, čime se granica između autorovog i posmatračevog sveta postepeno gubi.

Snažan utisak na mene ostavila je i povezanost prostora sa svim umetničkim fragmentima ove izložbe (fotografije, crteži na kliritu i prostorna instalacija). Naime, prostorna instalacija izložena u zamračenom galerijskom prostoru emituje snopove svetlosti na zid i to u direktnoj vezi sa posmatračem čija putanja utiče na prikaz iste.

Iako različiti, svi umetnički medijumi formiraju homogenu celinu, prelivajući se jedan u drugi, stvarajući posebnu dinamiku izložbe koja je držala moju pažnju neprekinutom, pozivajući me da se krećem, zadržavam i promatram.

Ovakvim umetničkim pristupom autorovo delo nije ostalo zatvoreno samo u prostoru galerije, već nastavlja da traje kako u kroz moje iskustvo, tako, verujem i kroz iskustva mnogobrojnih posetilaca.

Među prikupljenim osvrtima posebno mesto zauzima gotovo anegdotski zapis jednog od najmlađih posetilaca, u kojem se doživljaj izložbe oblikuje kroz neposredno iskustvo otvaranja, prisustvo ljudi i lični odnos prema autoru.

(4) Ona baba mi nije dala da diram kolače, iako sam ja kumašinov najbolji gost i on me najviše voli. Izložba je bila super, samo da nije bilo te babe. Bilo je baš mnogo ljudi – oko tridesetak. Doći ću i sledeći put, ako me pozove. Kumašine, želim ti sreću da položiš.¹⁴⁵

Nakon ovog neposrednog dečijeg pogleda, naredni iskaz vraća se prostornoj i čulnoj složenosti rada, posebno odnosu mehanike, svetlosti i emotivne reakcije.

(5) v0: OSADAŠNjENjE. ostavlja snažan utisak upravo zbog spoja tehničke preciznosti i emotivne dubine. Mehanizmi koji reaguju na pokret nisu samo demonstracija inženjerskog umeća, već postaju sredstvo za stvaranje gotovo hipnotičkog prostora u kojem svetlo i senka komuniciraju sa posmatračem. Posebno je fascinantno kako hladan materijal poput metala, kroz pokret i refleksiju, uspeva da proizvede toplu, ličnu i gotovo introspektivnu reakciju. Retko se viđa rad koji tako uspešno povezuje tehnologiju i osećajnost – ova instalacija ne samo da se posmatra, već se doživljava.

Osadašnjjenje je prostor u kojem se pokret pretiže u svetlost, a svetlost u osećaj. Naizgled hladni, precizno izvedeni mehanizmi ne ostaju zatvoreni u sopstvenoj funkciji – disali su sa mnom, odgovarali na moje prisustvo i pretvarali ga u deo kompozicije. Metal se savijao kao da popušta pred mojim emocijama.

U tom preplitanju kontrole i slučaja, tehnike i osećanja, doživih iskustvo koje je istovremeno i spoljašnje i duboko intimno. Ovo nije instalacija koja se samo gleda – ovo je instalacija koja vas uvlači, zadržava i tiho menja.

Iskustvo instalacije potom se širi izvan neposrednog boravka u galeriji, ka trajanju rada kroz praćenje procesa, udaljenost i naknadno promišljanje.

(6) Izložba v0: OSADAŠNjENjE. Dejana Todorovića, otvorena 4. februara u Galeriji Zvono, za mene je započela upravo tamo gde bi se, prema sopstvenom konceptu, mogla i završiti – u sadašnjem trenutku koji nije nužno vezan za fizičko prisustvo. Iako sam izostala iz neposrednog prostora izložbe, paradoksalno, čini mi se da sam joj bila prisutna na način koji je možda i dosledniji njenoj ideji: „sad i ovde“ kao stanje svesti, a ne koordinata.

¹⁴⁵ Autor ovog osvrta u trenutku otvaranja izložbe imao je 5 godina i 11 meseci.

Imala sam priliku da Dejanove radove pratim i pre i nakon otvaranja, što je moju recepciju pomerilo iz linearnog vremena u jednu vrstu proširenog trajanja. U tom smislu, moje iskustvo izložbe nije bilo vezano za jedan događaj, već za proces – što je, usuđujem se reći, u potpunom saglasju sa autorovim promišljanjem vremena kao kontinuuma, a ne niza izolovanih trenutaka.

Savremeno stvaralaštvo, verujem, ima odgovornost da ne samo registruje sadašnjost, već da je i interpretira, pa i destabilizuje. Todorović to čini precizno i promišljeno, naročito kroz izbor medija. Fotografija, kao najbrži alat opažanja, ovde je tek polazna tačka. Autor dalje razvija vizuelni jezik kroz složenu orkestraciju materijala: laserski obrađene inoks ploče, motorizovane elemente, štampu, betonske blokove. Ovi mediji ne funkcionišu samo kao nosioci forme, već kao aktivni učesnici u konstrukciji značenja – oni beleže, reflektuju i istovremeno produžavaju trenutak.

Posebno me je zaintrigirao odnos između materijalnosti i svetlosnih efekata koje ti materijali proizvode. Tragovi svetlosti u prostoru, koji se menjaju u zavisnosti od kretanja posmatrača, uvode jednu suptilnu, gotovo ironičnu dimenziju: delo postoji stabilno, ali je njegov doživljaj neprestano u pokretu. Drugim rečima, čak i kada umetnost stoji, gledalac je taj koji je destabilizuje – što je, priznajem, elegantan način da se odgovornost za interpretaciju prebaci na nas.

I premda mi je žao što sam bila fizički izmeštena iz tog konkretnog sada koje je u međuvremenu već postalo prošlost, istovremeno me raduje što moja impresija dolazi iz jedne drugačije, online dimenzije. Ta nevidljiva prisutnost, lišena direktnog čulnog iskustva, ali ne i refleksije, čini mi se kao logičan produžetak Todorovićevog interesa za višeslojno razumevanje vremena i prostora.

Ako je osadašnjenje pokušaj da se trenutak uhvati, onda bih rekla da on ovde nije uhvaćen – već pažljivo konstruisan, rastavljen i ponovo ponuđen na razmišljanje.¹⁴⁶

Ovakvo prošireno razumevanje prisustva nastavlja se u tumačenju koje rad čita kroz jasnije uspostavljen teorijski okvir vremena, prostora i sadašnjeg trenutka.

¹⁴⁶ Autorka ovog osvrta, zbog boravka na umetničkoj rezidenciji u inostranstvu, prisustvovala je otvaranju izložbe i jednom autorskom vođenju putem video linka.

(7) Doktorska umetnička izložba arhitekta Dejana Todorovića pod nazivom v0:OSADAŠNjENjE. predstavlja istraživanje sadašnjeg trenutka kroz prizmu filozofije temporalnosti Anrija Bergsona. Polazeći od Bergsonove koncepcije vremena kao neprekidnog toka, autor se usredsređuje na sadašnjost kao imaginarnu liniju razdvajanja između onoga što je bilo i onoga što tek dolazi, trenutak koji se neprestano izmiče, a ipak jedini koji zaista doživljavamo.

Centralno mesto izložbe zauzima dinamična svetlosna instalacija čija se pojavnost rađa iz složenog mehaničkog procesa. Pažljivo upakovan u formu industrijskog dizajna, ovaj mehanizam nije samo tehničko sredstvo već ravnopravan učesnik u stvaranju utiska. Interakcija svetlosti, pokreta i precizne mehanike posmatraču pruža gotovo fizičko iskustvo osadašnjjenja, neuhvatljivi tren u kome prošlost i budućnost privremeno nestaju.

Izložbu dopunjuju gravure u inoksu, materijalu koji je jedan od prepoznatljivih medija komunikacije arhitekta Dejana Todorovića, kao i zbirka umetničkih monohromatskih fotografija. Inoks, sa svojom hladnom refleksivnošću i industrijskom preciznosti, savršeno se uklapa u konceptualni okvir izložbe: njegova površina istovremeno odražava i distancira, što je metafora bliska samom pojmu sadašnjeg trenutka. Fotografije, pak, donose melanholičnu dimenziju zaustavljanja vremena, postavljajući pitanje koliko je takav čin uopšte moguć.

v0:OSADAŠNjENjE. je izložba koja uspešno premošćuje jaz između apstraktne filozofske misli i konkretnog čulnog doživljaja, potvrđujući da arhitektonski senzibilitet za prostor, materijal i trajanje može biti polazišna tačka za umetničko istraživanje vremena.

Poseta izložbi ostavila je na mene snažan utisak, onaj osećaj kada izložbeni prostor prestaje da bude samo kulisa i postaje interaktivni učesnik u dijalogu. Svetlosna instalacija, sa svim složenostima svog mehaničkog i dinamičkog pokreta, delovala je gotovo hipnotički. Pratiti njen ritam značilo je, bar na trenutak, zaista biti u sadašnjosti. Ova izložba je inspirisala upravo time što filozofsku apstrakciju prevodi u prostorno i čulno iskustvo, trenutak u kome nas podstiče da sami predvidimo pojavu, formu, oblik trenutka koji sledi.

Nakon osvrta, usmerenog na filozofski okvir i lični doživljaj izložbe, naredni opširniji tekst razvija čitanje rada kroz odnos geometrije, materijala, svetlosti, zvuka i pokreta. U njemu se pažnja posebno usmerava na promenu percepcije tokom susreta sa radom, kao i na način na koji se značenje izložbe oblikuje kroz iskustvo posmatrača.

(8) Izložba arhitekta Dejana Todorovića otvara prostor između geometrije, arhitekture, scenografije, i multimedijalnog umetničkog izraza, stvarajući iskustvo koje se ne posmatra samo vizuelno, već daje širinu za interpretaciju. Posmatrač kao svedok rada, postaje i učesnik u procesu percepcije koji se neprestano menja i razvija.

Pri prvom susretu sa radovima pojavljuje se osećaj ritma i unutrašnje dinamike koja pokreće povezivanje na emotivnom nivou kroz reflektivna platna, njihovo pokretanje i mehanike same instalacije. Zvuk koji nastaje pokretom elemenata deluje gotovo meditativno, asocirajući na puls, disanje ili ritam otkucaja srca. U kombinaciji sa apstraktnim površinama i naizgled nagrizenim strukturama materijala, radovi stvaraju utisak da posmatramo tragove nečega organskog i prolaznog, kao da se sama materija nalazi u procesu transformacije.

Poseban aspekt izložbe čini odnos između fizičkog objekta i svetlosne projekcije. Projekcije funkcionišu kao produžetak materijala, njegova druga dimenzija ili energetski odjek. Veza između mehaničkog sistema i digitalne slike kod posmatrača stvara osećaj iščekivanja, jer ritam ponavljanja nikada nije potpuno predvidiv. Svaki novi ciklus pokreta i svetlosti deluje poznato, ali nikada identično prethodnom, poput neprekidnog smenjivanja talasa.

Upravo u toj neuhvatljivosti pojavljuje se jedna od ključnih tema izložbe, odnos vremena, sećanja i percepcije. Autor se oslanja na misao Anrija Bergsona da mi praktično opažamo samo prošlost, ukazujući na činjenicu da sadašnji trenutak gotovo da ne možemo uhvatiti, jer već u sledećem trenutku postaje sećanje. U Todorovićevim radovima tragovi nagrivanja, konture i slojevi svetlosti funkcionišu kao materijalizovana memorija vremena. Površina rada ne prikazuje samo sliku, već beleži proces njenog nastajanja, trošenja i transformacije.

Izložba zato ne govori samo o prikazu vode, već o njenoj prirodi kao stalno promenljive materije i energije. Talasi, vibracije, frekvencije i ritmovi prisutni su u gotovo svim segmentima rada. Fluorescentne gurtne i sirovi postamenti stvaraju kontrast između brutalističke materijalnosti i meke, fluidne svetlosti projekcija.

Interesantno je da se pojedini aspekti rada mogu posmatrati i kroz analogiju sa kvantnom mehanikom, posebno kroz ideju kolapsa tj. redukcije talasne funkcije. Kao što se u kvantnoj teoriji sistem iz mnoštva mogućnosti svodi na jedno opaženo stanje tek u

trenutku posmatranja, tako i značenje ove izložbe nastaje kroz odnos rada i posmatrača. Instalacija ne postoji kao jednoznačno definisana forma, već kao polje potencijalnih interpretacija koje se aktiviraju iskustvom publike.

Odnos prema tragu posebno je važan u načinu na koji autor pristupa fotografiji i reprodukciji slike. Umesto klasične reprodukcije, rad funkcioniše kroz ono što bi se moglo nazvati de-reprodukcijom, procesom u kojem se slici ne pristupa kao fiksiranom prikazu, već kao živom zapisu koji može da promeni oblik, energiju i značenje. Autor zamrzava određeni trenutak kroz fotografski medij, zatim ga prenosi na metalno platno, da bi ga kroz svetlost, projekciju i pokret ponovo oživeo u prostoru. Trag tako prestaje da bude statičan prikaz prošlosti i postaje aktivna forma prisutnosti. Slika više ne postoji kao završena reprodukcija stvarnosti, već kao proces njenog neprestanog nastajanja, početna tačka procesa u kojem se energija slike prenosi, menja i ponovo aktivira, uliva joj se još jedan život, i još mnogo mogućnosti čitanja.

U tome leži i posebna snaga Todorovićeve izložbe. Ona ne pokušava da pruži konačan odgovor niti jasno zatvoreno značenje. Naprotiv, otvara prostor za lično učitavanje, introspekciju i slobodu percepcije. Između svetlosti, metala, zvuka i pokreta ostaje trag nečega što istovremeno pripada prošlosti i sadašnjem trenutku.

Ova izložba predstavlja optimističnu budućnost u pogledu ka multimedijalnoj umetnosti koja spontano i (ne)svesno komunicira i misli savremene termine i teorije. Ko ima priliku da upozna radove arhitekta Todorovića, može se samo radovati mogućnosti da će se i dalje susretati sa njegovom kreativnom mišlju.

Završni osvrt donosi izrazito slikovit doživljaj izložbe, u kojem se atmosfera otvaranja, kretanje kroz prostor i motiv mora povezuju u lično putovanje kroz postavku.

(9) Prvi utisak – more ljudi – motiv izložbe spontano se manifestovao duž trotoara Višnjićeve ulice. Uznemirene čestice, vrtlog društvenog događaja, bljesci iz prošlosti, sigurnost u masi, zastrašujuća nesagledivost horizonta.

Iako mi je drago što je na otvaranju bio, s razlogom, ogroman broj posetilaca, kada sam se dokopao ulaza u galeriju odmah mi je bilo jasno da ću narednih dana morati da se vratim na mesto zločina kako bih mogao da u potpunosti sagledam postavku svojim tempom, oči u oči, onako kako je verovatno i bila zamišljena.

Odabrani motiv segmenata uzburkane površine većito promenljivog mora kroz prizmu izložbe doživljava prevođenje – materija u trenutku, trenutak u sliku, slika u crtež, crtež u odraz, odraz u ideju o... Naivni posetilac prolaskom kroz postavku koja reaguje na njegovo prisustvo biva uvučen u njene dubine, intimno iskustvo stvaranja jedinstvenog trenutka postaje poziv na introspekciju, meditativno putovanje kroz ono što jeste, što je bilo ili što može biti.

Akomodacija oka služi kao potencijometar kojim, umesto po radio talasima, putujemo kroz vreme. Zadržimo li fokus na površini, ostajemo u sadašnjem trenutku, doživljavamo prostor, preciznost izrade, teksturu papira, debljinu linije, hladnoću metala, ritam mehaničkih elemenata. Zagledamo li se preko ograde trajekta kojim plovimo, kroz uzburkanu površinu uranjamo u lične slike prošlosti, kupamo se u moru nostalgije. Dozvolimo li da nas odraz sunca zaslepi, pogledom kroz trepavice uviđamo nejasne treperave slike potencijala koji budućnost nosi.

Autor nam, pametno, otkriva svoje motivacije tek na kraju našeg putovanja kroz galeriju, što možda i nije bilo neophodno, jer smo našu ličnu odiseju već doživeli.

Poseban sloj recepcije umetničkog projekta čine spontani vizuelni zapisi publike, nastali tokom trajanja izložbe, objavljeni u formi *Instagram story* sadržaja (Ilustracija 55). Ovi zapisi proističu iz neposrednog susreta posetilaca sa radom i donose individualne poglede na izložbu, oblikovane kroz izbor kadra, detalja ili atmosfere. Njihov značaj ogleda se u tome što pokazuju kako publika vizuelno reaguje na rad, šta prepoznaje kao upečatljivo i na koji način sopstveni doživljaj izložbe prevodi u sliku. *Instagram story* sadržaji tako proširuju recepciju umetničkog projekta izvan pisanih osvrta, uvodeći u analizu i spontane, neposredno nastale vizuelne odgovore publike. Objavljivanjem na društvenim mrežama, pojedinačni susret sa radom nastavlja se izvan galerijskog prostora i postaje deo šireg polja komunikacije u kome se izložba dalje prenosi, tumači i posreduje novim posmatračima, svedočeći o prisustvu publike i njenoj ulozi u daljem oblikovanju vidljivosti i značenja umetničkog projekta.

Analiza prikupljenih osvrta i spontanvih vizuelnih zapisa publike pokazuje da je umetnički projekat *v0: OSADAŠNjENjE*. doživljen kao složeno prostorno i čulno iskustvo, u kojem se pojedinačni izložbeni elementi povezuju u jedinstvenu celinu. Iako se iskazi razlikuju po tonu, obimu i stepenu teorijske artikulacije, u njima se mogu izdvojiti zajednički aspekti recepcije:

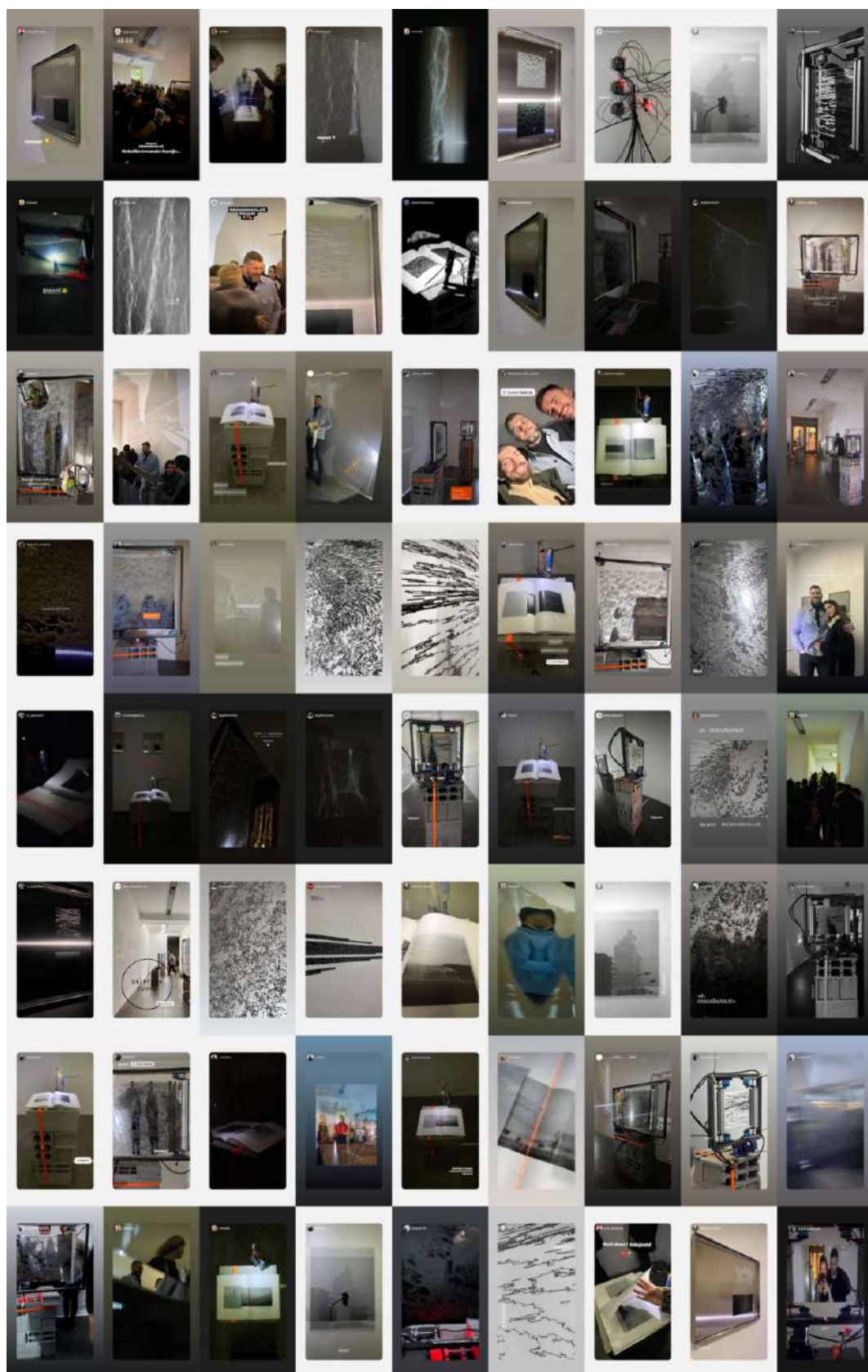
iskustvo interaktivnosti, odnos prema vremenu i sećanju, sinteza različitih medija, napetost između tehničke preciznosti i emotivne reakcije, kao i mogućnost ličnog učitavanja u rad.

Prvi zajednički činilac odnosi se na doživljaj instalacije kao živog i reaktivnog sistema. Publika jasno prepoznaje da rad funkcioniše kroz promenljivu prostornu situaciju, u kojoj prisustvo, kretanje i zadržavanje posmatrača utiču na njegovu pojavnost. Svetlosni efekti, refleksije i pokreti mehanizama proizvode prizor koji zavisi od konkretnog susreta tela i prostora. Zbog toga se u više iskaza ponavlja utisak da posmatrač postaje privremeni saučesnik u nastanku rada, odnosno aktivni činilac njegovog doživljaja.

Drugi značajan sloj recepcije tiče se odnosa prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Posetioci rad često tumače kroz kategorije trajanja, prolaznosti, sete, nostalgije, nade i neuhvatljivosti trenutka. Fotografija se u tim osvrtima doživljava kao trag prošlog i kao pokretač novog iskustva u sadašnjosti. U tom premeštanju iz jednog vremenskog režima u drugi, od zabeleženog trenutka, preko crteža i materijalnog artefakta, do svetlosne projekcije i prostornog događaja, prepoznaje se jedna od ključnih vrednosti rada. Prošlost se u recepciji publike pojavljuje kao aktivan materijal koji se u prostoru ponovo uspostavlja.

Treći prepoznatljiv element jeste uočavanje odnosa između različitih medija. U komentarima se često javlja svest o tome da fotografije, crteži na kliritu, gravure u inoksu, svetlosna instalacija, zvuk, pokret i galerijski ambijent deluju kao povezani delovi jednog sistema. Publika uočava proces prevođenja: od opaženog prizora do fotografije, od fotografije do crteža, od crteža do materijala, od materijala do refleksije, i od refleksije do ličnog doživljaja. Na taj način recepcija potvrđuje osnovnu umetničku logiku rada, prema kojoj se značenje ne formira u jednom mediju, već u odnosima koji nastaju između njih.

Četvrta ravan tumačenja odnosi se na spoj tehničke preciznosti i emotivne dubine. Mehanizmi, metal, senzori, svetlo i industrijski karakter materijala doživljeni su kao sredstva koja proizvode intimnu, meditativnu i gotovo hipnotičku atmosferu. U kontrastu između čvrstog i mekog, mehaničkog i emotivnog, kontrolisanog i slučajnog, rad ostvaruje jedan od svojih najvažnijih efekata: tehnička struktura postaje uslov za nastanak osećajnog iskustva.



Ilustracija 55: Recepcija publike: kolaž izabranih Instagram story objava o izložbi, 2026.

Peta ravan tumačenja može se prepoznati u naučno-metaforičkom čitanju rada. U pojedinim osvrtima publika doživljava izložbe povezuje fenomenima iz oblasti kvantne mehanike, uvodeći pojmove sistema, potencijala, promenljivog stanja i uloge posmatrača. Ovakvo čitanje posebno je značajno jer pokazuje da se umetnička instalacija doživljava i kao misaoni događaj u kojem se jezik savremene nauke koristi kao okvir za razumevanje složenih teorijskih pojmova. Naučna analogija otvara dodatni interpretativni sloj u kojem se umetničko iskustvo povezuje širim procesnim razumevanjem rada, ukazujući na njegov interdisciplinarni karakter.

Šesti nivo recepcije vezuje se za lično učitavanje posmatrača. Više iskaza ukazuje na to da rad otvara autorov privatni vizuelni dnevnik, ali ga istovremeno proširuje ka iskustvu publike. Posmatrač u tuđoj slici, tragu ili fragmentu prepoznaje sopstvena sećanja, asocijacije i emotivna stanja. Granica između autorovog i iskustva posmatrača time postaje propustljiva. Rad se nastavlja kroz ono što publika u njemu prepoznaje, dopisuje i ponovo aktivira.

Osvrti publike potvrđuju da se *v0: OSADAŠNjENjE*. uspostavlja kao umetnički projekat koji proizvodi iskustvo prisustva, ali i iskustvo pomećenog, višeslojnog vremena. Posetioци ga doživljavaju kao prostor u kojem se prošlost prevodi u aktivnu sadašnjost kroz kretanje, svetlost, refleksiju i ličnu percepciju. Upravo zato recepcija rada pokazuje da umetnički projekat uspeva da poveže autorsko sećanje i iskustvo posmatrača, tehničku konstrukciju i emotivni odgovor, materijalnu preciznost i nestabilnost trenutka. Posebno je važno što pojedini iskazi uvode i naučno-metaforički registar, čime se potvrđuje razumevanje autorskog pristupa kao interdisciplinarnog. Spontani vizuelni zapisi dodatno potvrđuju da se recepcija rada odvija i kroz čin izbora, kadriranja i deljenja slike, čime se izložbeno iskustvo produžava u prostoru svakodnevne komunikacije. Na taj način rad nastavlja da traje i izvan svoje izložbene forme – u sećanju, interpretaciji i iskustvu publike.

7. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Doktorski umetnički projekat *Emergentnost prostora sećanja: umetničko delo scenskog dizajna* razvijao se iz pitanja na koji način se sećanje, kao promenljiv i iskustveno zasićen proces, može prevesti u umetničku formu. Istraživanje je paralelno, kroz teorijski i praktično-umetnički tok, pokušalo da prostor sećanja sagleda kao dinamično polje odnosa u kome se prošlo iskustvo, aktuelni trenutak i mogućnost uspostavljanja nečeg novog međusobno

prožimaju. Teorijski segment rada uspostavio je okvir za razumevanje osnovnih pojmova subjektivnog vremena, sećanja, svesti, osadašnjjenja i emergentnosti kao međusobno povezanih. Bergsonovo poimanje trajanja i senzomotornog karaktera sadašnjosti omogućilo je da se vreme posmatra kao unutrašnja gustina iskustva, dok su razmatranja kompleksnosti i emergentnosti otvorila mogućnost tumačenja umetničkog dela kao celine koja se formira kroz odnose svojih činilaca. U tom smislu, teorijsko istraživanje ponudilo je osnovu za razumevanje scenskog dizajna kao interdisciplinarnog polja u kome se prostorni, vizuelni, tehnički, vremenski i perceptivni elementi povezuju u složenu umetničku situaciju. Metodološki tok istraživanja kretao se od teorijske refleksije, preko analize referentnih umetničkih dela i sopstvene umetničke prakse, ka praktično-umetničkom radu i njegovoj naknadnoj recepcijskoj analizi. Značajan rezultat tog procesa može se prepoznati u artikulaciji autorskog postupka koji polazi od ličnog opažaja, prevodi se kroz fotografiju, crtež i prostornu instalaciju, a zatim se otvara prema iskustvu publike. Time se istraživanje usmerilo ka pitanju kako privatni memorijski materijal može postati osnova zajedničkog prostornog događaja.

U odnosu na postavljene ciljeve, može se smatrati da je istraživanje ostvarilo nekoliko važnih pomaka. Teorijski cilj povezan je sa uspostavljanjem odnosa između pojmova trajanja, sećanja, svesti, intuicije, osadašnjjenja, emergentnosti i kreativnog čina, pri čemu su ti pojmovi postavljeni kao elementi jednog problemskog sklopa. Umetnički cilj odnosio se na prevođenje sopstvenog sećanja i opažanja u formu koja publici omogućava individualno čitanje prikazanih sekvenci. Taj cilj je u radu *v0: OSADAŠNjENjE* razvijen kroz instalaciju koja lični vizuelni dnevnik transformiše u javnu prostornu situaciju. Cilj artikulacije istraživačko-umetničkog pristupa može se prepoznati u postupku u kome se iskustvo najpre izdvaja, zatim analitički razlaže i medijski prevodi, a potom ponovo konstituiše kao senzomotorni prostorni događaj. Pored teorijskih i umetničkih ciljeva, u istraživanju se može prepoznati i važan lični cilj: potreba da se jasnije sagleda sopstvena stvaralačka pozicija. Taj cilj nije bio vezan samo za realizaciju jednog završnog umetničkog rada, već za razumevanje šireg kontinuiteta autorske prakse, od arhitektonskog mišljenja prostora, preko rada sa slikom, refleksijom i svetlom, do scenskog oblikovanja događaja. U tom smislu, istraživanje je otvorilo mogućnost da se različiti segmenti prethodnog rada posmatraju kao delovi jedne postepeno formirane poetike. Lični cilj projekta može se prepoznati i u nastojanju da se intimni, često neuhvatljivi materijal opažanja i sećanja izvede iz privatnog prostora i prevede u formu koja može biti podeljena sa

drugima. Serija fotografija *Tren*, kao dugogodišnja praksa beleženja slučajnih opažanja, kroz ovo istraživanje dobila je status izvornog umetničkog i metodološkog materijala. Time je potvrđena vrednost pažnje usmerene ka svakodnevnim, prolaznim i naizgled sporednim prizorima, ali i testirana mogućnost da se iz takvih fragmenata razvije složena prostorna situacija. U tom pogledu, jedan od važnih ličnih rezultata istraživanja vidljiv je i u jasnijem prepoznavanju sopstvenog načina mišljenja, zasnovanog na osetljivosti prema trenutku.

Prva hipoteza, prema kojoj su prostori sećanja kompleksni individualni mentalni konstrukti značajni za kreaciju, percepciju i recepciju umetničkog dela, tokom istraživanja dobila je uporište u više ravni. U procesu kreacije, prostor sećanja javio se kao unutrašnji rezervoar slika, atmosfera, afekata i odnosa koji usmeravaju autorski postupak. U samom radu, taj prostor se materijalizovao kroz fragmente fotografije, crteža, refleksije, svetla i pokreta. U recepciji, isti sklop otvorio se ka individualnim iskustvima posmatrača, koji su u radu prepoznavali sopstvene asocijacije, emotivna stanja i memorijske slike. Zahvaljujući tome, prostor sećanja u ovom istraživanju može se razumeti kao dvostruko aktivan mehanizam umetničkog procesa.

Druga hipoteza, koja kreativni čin posmatra kroz oscilaciju između sećanja i imaginacije, u istraživanju se najjasnije otvara kroz samu dinamiku nastajanja umetničkog rada. Stvaralački proces se ovde pokazuje kao promenljivo kretanje u kome se pojedini slojevi prethodnog iskustva čas aktiviraju kao orijentiri, čas povlače pred mogućnostima novog oblika. Sećanje u tom procesu deluje kao složeno polje latentnih slika, afekata, prostornih odnosa i atmosferskih tragova, dok imaginacija uspostavlja pravce njihovog mogućeg premeštanja, povezivanja i formalnog razrešenja. Kreativni čin se zato može razumeti kao stalno podešavanje odnosa između onoga što je već doživljeno i onoga što se u radu tek naslućuje kao moguće. U radu *v0: OSADAŠNjENjE*, ova oscilacija prisutna je kroz celokupan postupak: fotografski zapisi iz serije *Tren* aktiviraju prethodno opažene trenutke, dok njihovo prevođenje u crtež, refleksiju, pokret i prostornu projekciju otvara mogućnost da se ti trenuci pojave u drugačijem iskustvenom režimu. Prošlo iskustvo tako ulazi u proces stalnog preoblikovanja, a umetnička forma nastaje iz napetosti između memorijskog traga i mogućnosti njegovog novog prostornog prisustva.

Treća hipoteza, koja se odnosi na mogućnost scenskog dizajna da generiše kompleksne umetničke sisteme sa emergentnim svojstvima, može se čitati kroz izvedenu strukturu umetničkog projekta. Instalacija nastaje u susretu arhitektonskog mišljenja prostora, vizuelnog rada sa slikom i crtežom, scenskog razumevanja događaja, tehničke konstrukcije mehanizama, senzorskog reagovanja, svetlosne projekcije i prisustva publike. Puno značenje rada nastaje kroz njihove međusobne odnose. Upravo u toj relaciji može se uočiti emergentni kvalitet instalacije: promenljiva prostorna slika koja se aktivira kretanjem posmatrača i u svakom susretu uspostavlja drugačiji raspored opažaja, asocijacija i značenja.

Jedan od najznačajnijih rezultata umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*. prepoznaje se u pokušaju da se teorijski složeni pojmovi prevedu u iskustvenu situaciju. Rad pojam osadašnjjenja čini prostorno i čulno dostupnim: posmatrač kroz kretanje, zadržavanje, promenu fokusa, percepciju senke, refleksije, zvuka i svetlosnog traga gradi sopstveni odnos prema radu. Posebna snaga instalacije leži u napetosti između tehničke preciznosti i emotivne otvorenosti. Mehanizmi, materijali i svetlosni izvori oblikuju racionalno konstruisan sistem, dok taj sistem proizvodi krhke, titrave i nestabilne slike koje deluju intimno, gotovo meditativno. U prelazu od konstrukcije ka afektu čita se jedan od najubedljivijih umetničkih dometa rada. Složenost sistema istovremeno otvara prostor za dalja istraživanja. Instalacija u sadašnjoj formi jasno postavlja odnos između posmatrača i reflektivnog mehanizma, a budući razvoj mogao bi proširiti oblike povratne veze između tela, senzora i slike. Pokret reflektivne površine mogao bi postati precizniji i osetljiviji na spoljašnji nadražaj, čime bi se prostorna slika još neposrednije vezala za osobenosti prisustva publike. Dalji razvoj mogao bi uključiti i složeniji zvučni sloj, koji bi iz mehaničkog zvuka rada prerastao u prostorno komponovanu temporalnu strukturu. Potencijal za unapređenje prepoznaje se i u odnosu između prostora senzomotorne instalacije i prostora serije fotografija. Njihova podela u ovom slučaju omogućila je jasno čitanje procesa, od izvora i tragova do prostornog događaja, dok bi buduće postavke rada mogle istražiti fluidnije prelaze između ovih celina. Elementi rada mogli bi se značajnije prostorno prožeti, tako da posmatrač kretanjem stalno nailazi na različite stepene iste memorijske strukture. Takav razvoj otvorio bi mogućnost da se odnos između dokumenta, artefakta i događaja dodatno umekša, a proces osadašnjjenja prikaže kao kontinuirano kretanje kroz više registara jedne unutrašnje slike. Važan pravac daljeg istraživanja nalazi se i u recepcijskom sloju rada. Pisani osvrti i spontani vizuelni zapisi publike

pokazali su da instalacija pokreće različite oblike individualnog čitanja, od intimnih sećanja do naučnih i metaforičkih interpretacija. Buduća istraživanja mogla bi pažljivije pratiti kako različiti posmatrači ulaze u odnos sa radom, koliko se zadržavaju u prostoru, koje fragmente izdvajaju i na koji način sopstveno iskustvo prevode u tekst, sliku ili gest. Time bi se recepcija mogla razviti kao dodatni stvaralački materijal rada, a *v0: OSADAŠNjENjE* kao otvoren istraživački format koji se može iznova uspostavljati u različitim prostornim okolnostima i sa različitim oblicima učešća publike.

Pretpostavljeni doprinos ovog doktorskog umetničkog projekta nalazi se u povezivanju teorijskog, umetničkog i metodološkog nivoa istraživanja. Rad predlaže razumevanje prostora sećanja kao aktivne, procesualne i relacione kategorije; kreativnog čina kao prelamanja prošlog, sadašnjeg i mogućeg; i umetničkog dela scenskog dizajna kao sistema koji svoja najznačajnija svojstva oblikuje kroz međudelovanje različitih disciplina i sredstava. U tom smislu, projekat se može posmatrati kao pokušaj da se scenski dizajn promišlja kao umetničko polje koje sećanje artikuliše kroz njegovo novo prisustvo u iskustvu publike.

Na kraju, *v0: OSADAŠNjENjE* se može razumeti kao završni ishod ovog istraživanja, ali i kao početni model za njegove buduće oblike. Rad je zatvorio jedan istraživački ciklus, od ličnog opažaja do javnog prostornog iskustva, ali je istovremeno otvorio pitanja koja prevazilaze njegovu prvu realizaciju: kako se prostor pamti, kako se slika pokreće telom, kako publika nastavlja umetničko delo kroz sopstvenu percepciju i kako se sećanje iznova uspostavlja u sadašnjem trenutku. Možda upravo u otvaranju ovih pitanja i leži najvažniji rezultat projekta. Ono što je sigurno, istraživanje je pokazalo da sećanje u umetničkom delu živi kroz preobražaj, kroz odnos i kroz susret; da prostor može postati mesto njegovog ponovnog pojavljivanja; i da umetničko delo scenskog dizajna svoju punu snagu ostvaruje onda kada iz složenosti svojih elemenata proizvede iskustvo koje posmatrač prepoznaje kao vlastito.

8. LITERATURA I IZVORI

8.1. KNJIGE I POGLAVLJA U MONOGRAFIJAMA

- Bergson, Anri. *Materija i pamćenje: Ogled o odnosu tela i duha*. Beograd: Fedon, 2013.
- Bergson, Anri. *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*. Beograd: Mladost, 1978.
- Bergson, Anri. *Stvaralačka evolucija*. Preveo Filip Medić. Beograd: Kosmos, 1932.
- Božić Marojević, Milica. *(Ne)željeno nasleđe u prostorima pamćenja: Slobodne zone bolnih uspomena*. Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 2015.
- Brida, Marija. „Uvod.” U Anri Bergson, *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*, VII–XX. Beograd: Mladost, 1978.
- Carpenter, Tim. *To Photograph Is to Learn How to Die: An Essay with Digressions*. Los Angeles: The Ice Plant, 2022.
- Dadić Dinulović, Tatjana. *Scenski dizajn kao umetnost*. Novi Sad: SCEN – Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju, 2017.
- Delez, Žil. *Bergsonizam*. Preveo Dušan Janić. Beograd: Factum izdavaštvo, 2015.
- Dinulović, Radivoje. *Arhitektura pozorišta XX veka*. Beograd: Clio, 2009.
- Duchamp, Marcel. „The Creative Act.” U *The New Art: A Critical Anthology*, uredio Gregory Battcock, 25–26. New York: E. P. Dutton & Co., 1966.
- Gibbons, Joan. *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I. B. Tauris, 2007.
- Lending, Mari, i Peter Zumthor. *A Feeling of History*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2018.
- Lošonc, Mark. *Vreme, svest i kompleksnost: temporalnost u Bergsonovoj i Huserlovoj filozofiji*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića; Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2018.
- Moussavi, Farshid. *The Function of Style*. New York: Actar; Cambridge, MA: Harvard University Graduate School of Design, 2014.
- Pearce, Michael J. *Art in the Age of Emergence*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Rendell, Jane. *Art and Architecture: A Place Between*. London: I. B. Tauris, 2006.
- Rendell, Jane, i Iain Borden, ur. *InterSections: Architectural Histories and Critical Theories*. London: Routledge, 2000.
- Rubin, Rik. *Kreativni čin: način postojanja*. Prevela Ksenija Vlatković. Beograd: Laguna, 2024.

- Tillmans, Wolfgang. *Wolfgang Tillmans: A Reader*. Uredili Roxana Marcoci i Phil Taylor. New York: The Museum of Modern Art, 2021.
- Uzelac, Milan. *Estetika I*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 1993.
- Uzelac, Milan. *Estetika II*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 2002.
- Uzelac, Milan. *Fenomenologija sveta umetnosti: Uvod u transcendentalnu kosmologiju*. Novi Sad: Studio Veris, 2008.
- Uzelac, Milan. *Vreme same stvari*. Elektronsko izdanje. Vršac, 2021.
- Weinstock, Michael. *The Architecture of Emergence: The Evolution of Form in Nature and Civilisation*. Chichester: Wiley, 2010.
- Zumthor, Peter. *Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects*. Basel: Birkhäuser, 2006.
- Zumthor, Peter. *Thinking Architecture*. Baden: Lars Müller Publishers, 1998.

8.2. NAUČNI RADOVI, ESEJI, ČLANCI, ČASOPISI I KATALOZI

- Benjamin, Walter. "A Short History of Photography." *Screen* 13, no. 1 (Spring 1972): 5–26.
- Dadić Dinulović, Tatjana. „Doživljaj u sekvencama: O Deci Milene Marković.” *Scena* 59, br. 2 (2023): 102.
- Delez, Žil. "What Is a Creative Act?" Predavanje održano 17. marta 1987. u FEMIS filmskoj školi.
- *Deca: program predstave*. Priredili Dimitrije Kokanov, Molina Udovički Fotez i Jovan Tarbuk. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 2022.
- Đurišić, Mirjana, i Miljana Zeković, ur. *Terram Intelligere: Interstitium. Exhibition Catalogue Pavilion of Montenegro at the 19th International Architecture Exhibition*. Podgorica: Ministry of Spatial Planning, Urbanism and State Property of Montenegro, 2025.
- Ebner, Florian, i Olga Frydryszak-Rétat, ur. *Wolfgang Tillmans: Nothing Could Have Prepared Us – Everything Could Have Prepared Us*. Leipzig: Spector Books, 2025.
- Jotić, Biljana, i Slađana Milićević, ur. *O nežnosti, odgovornosti i snovima: nastup Republike Srbije na Praškom kvadrijenalu scenskog dizajna i scenskog prostora 2023 /*

On Tenderness, Responsibility, and Dreams: Republic of Serbia at the Prague Quadrennial of Performance Design and Space 2023. Beograd: Muzej primenjene umetnosti; Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, SCEN – Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju, 2023.

- Kokanov, Dimitrije. „Dramaturška beleška.” U *Deca: program predstave*, priredili Dimitrije Kokanov, Molina Udovički Fotez i Jovan Tarbuk, 14–15. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 2022.
- Koruga, Igor. „Koreografska beleška.” U *Deca: program predstave*, priredili Dimitrije Kokanov, Molina Udovički Fotez i Jovan Tarbuk, 30. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 2022.
- Kosić, Đorđe. „Reč dramaturga.” U *Sitnice koje život znače: program predstave*, priredili Đorđe Kosić, Molina Udovički Fotez i Jovan Tarbuk, 14. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 2022.
- Lučić-Todosić, Ivana. “Proizvodnja zajedničkog kulturnog nasleđa: Kula Nebojša. Beograd – novi simboli u srednjovekovnoj kuli.” *Antropologija* 20, br. 1–2 (2020): 309–311.
- Miletić Abramović, Ljiljana, i Tatjana Dadić Dinulović, ur. *Samo(iz)gradnja: Republika Srbija na Praškom kvadrijenalu scenskog dizajna i scenskog prostora 2019 / Self(up)bringing: Republic of Serbia at the Prague Quadrennial of Performance Design and Space 2019.* Beograd: Muzej primenjene umetnosti; Novi Sad: SCEN – Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju, Fakultet tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, 2019.
- Mitchell, W. J. T. “Translator Translated: Interview with Cultural Theorist Homi Bhabha.” *Artforum* 33, no. 7 (March 1995): 80–84.
- Moussavi, Farshid. “Architecture and Its Affects at the Arsenale, 13th Venice Biennale, Venice.” *Farshid Moussavi Architecture*. Pristupljeno 12. aprila 2024.
- Nosov, Andrej. „Reč reditelja.” U *Sitnice koje život znače: program predstave*, priredili Đorđe Kosić, Molina Udovički Fotez i Jovan Tarbuk, 10. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 2022.

- Novak, Jelena. “S Is for Singing, Scene, Serbia: Tendencies in the World of 21st Century (Post)Opera.” *New Sound* 62 (II/2023): 20–23.
- *Proces: Srbija na Praškom kvadrijenalu scenskog dizajna i scenskog prostora 2015 / Process: Serbia at the Prague Quadrennial of Performance Design and Space 2015*. Uredile Mia David i Tatjana Dadić Dinulović. Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, SCEN – Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju; Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2015.
- Ratti, Carlo, ur. *Intelligens. Natural. Artificial. Collective: Biennale Architettura 2025*. Milano: Silvana Editoriale; Venezia: La Biennale di Venezia, 2025.
- Rendell, Jane. “Working Between and Across: Some Psychic Dimensions of Architecture’s Inter- and Transdisciplinarity.” *Architecture and Culture* 1, no. 1 (2013): 128–140.
- *Sitnice koje život znače: program predstave*. Priredili Đorđe Kosić, Molina Udovički Fotez i Jovan Tarbuk. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 2022.
- Stamenković, Marko. „Ivan Šuković: Sladak limun.” Tekst uz izložbu *Sladak limun*. Beograd: Galerija Manifesto, 2021.
- Sretenović, Mirjana. „Vreme velike umetnosti pripada prošlosti.” Intervju sa Milanom Uzelcem. *Politika*, 19. januar 2021.
- Todorović, Dejan. „Reč autora.” U *Terram Intelligere: Interstitium. Exhibition Catalogue Pavilion of Montenegro at the 19th International Architecture Exhibition*, uredile Mirjana Đurišić i Miljana Zeković, 34. Podgorica: Ministry of Spatial Planning, Urbanism and State Property of Montenegro, 2025.
- Todorović, Dejan. „vidljivo ništa.” U *Suočavanje: katalog izložbe*, uredio Dejan Todorović, 14. Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, 2018.
- Todorović, Dejan, Ivan Šuković, Emir Šehanović, Miljana Zeković, Jasmina Nikodinović-Runić i Mirjana Đurišić. „Interstitium In-Between Scales: Translating Microbial Intelligence into Architectural Thinking.” U *On Architecture – Crosscutting and Fusion of Disciplines. Proceedings*, uredio R. Bogdanović, 104–110. Beograd: STRAND, 2025.

- Uzelac, Milan. „Intersubjektivitet i svet.” *Filozofska istraživanja*, br. 27 (1988): 1243–1250.
- Zeković, Miljana. „Terram Intelligere iliti značenje granice.” U *Terram Intelligere: Interstitium. Exhibition Catalogue Pavilion of Montenegro at the 19th International Architecture Exhibition*, uredile Mirjana Đurišić i Miljana Zeković, 26–27. Podgorica: Ministry of Spatial Planning, Urbanism and State Property of Montenegro, 2025.

8.3. REFERENTNA UMETNIČKA DELA

- Mitrović, Jovan, Dejan Miljković i Branko Pavić. *Kula Nebojša: revitalizacija, konzervacija i ponovna upotreba*. Beograd, 2011.
- Popović, Irena. *Deca*. Kamerna opera u 17 pesama. Tekst Milena Marković. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 2022.
- Šuković, Ivan. *Sladak limun / Sweet Lemon*. Izložba. Beograd: Galerija Manifesto, 2021.
- Todorović, Dejan. *Scenografija za predstavu Sitnice koje život znače*. Režija Andrej Nosov. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu; Beo Art; Centar za kulturu Tivat, 2022.
- Todorović, Dejan. *Tren: fotografske zabeleške slučajnih opažanja*. Fotografska serija, 2013–.
- Todorović, Dejan. *v0: OSADAŠNjENjE*. Senzomotorna prostorna instalacija. Beograd: Galerija Zvono, 2026.
- Todorović, Dejan. *v0: oscillator*. Prostorna instalacija. Beograd: Galerija Kolektiv, program 3M3, 2019.
- Todorović, Dejan. *vidljivo ništa*. Prostorna instalacija. Novi Sad, 2017.
- Todorović, Dejan. *Würth Srbija trening i test centar*. Enterijer. Beograd, 2019.
- Todorović, Dejan, Darinka Mihajlović, Dragana Pilipović, Marija Lipkovski Barna, Sofija Mitrović i Vladimir Savić. *Suočavanje*. Višemedijska, sajt-specifik prostorna instalacija. Novi Sad: 62. Sterijino pozorje, 2017.
- Todorović, Dejan, Ivan Šuković i Emir Šehanović. *Terram Intelligere – Interstitium*. Nacionalni nastup Crne Gore na 19. Međunarodnoj izložbi arhitekture – La Biennale di Venezia. Venecija: Galerija ArteNova, 2025.

8.4. OSTALI IZVORI

- Mitrović, Jovan, Dejan Miljković i Branko Pavić. *Kula Nebojša: revitalizacija, konzervacija i ponovna upotreba*. Beograd, 2011.
- Popović, Irena. *Deca*. Kamerna opera u 17 pesama. Tekst Milena Marković. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 2022.
- Šuković, Ivan. *Sladak limun / Sweet Lemon*. Izložba. Beograd: Galerija Manifesto, 2021.
- Todorović, Dejan. *Scenografija za predstavu Sitnice koje život znače*. Režija Andrej Nosov. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu; Beo Art; Centar za kulturu Tivat, 2022.
- Todorović, Dejan. *Tren: fotografske zabeleške slučajnih opažanja*. Fotografska serija, 2013–.
- Todorović, Dejan. *v0: OSADAŠNjENjE*. Senzomotorna prostorna instalacija. Beograd: Galerija Zvono, 2026.
- Todorović, Dejan. *v0: oscillator*. Prostorna instalacija. Beograd: Galerija Kolektiv, program 3M3, 2019.
- Todorović, Dejan. *vidljivo ništa*. Prostorna instalacija. Novi Sad, 2017.
- Todorović, Dejan. *Würth Srbija trening i test centar*. Enterijer. Beograd, 2019.
- Todorović, Dejan, Darinka Mihajlović, Dragana Pilipović, Marija Lipkovski Barna, Sofija Mitrović i Vladimir Savić. *Suočavanje*. Višemedijska, sajt-specifik prostorna instalacija. Novi Sad: 62. Sterijino pozorje, 2017.
- Todorović, Dejan, Ivan Šuković i Emir Šehanović. *Terram Intelligere – Interstitium*. Nacionalni nastup Crne Gore na 19. Međunarodnoj izložbi arhitekture – La Biennale di Venezia. Venecija: Galerija ArteNova, 2025.

8.5. SPISAK I IZVORI ILUSTRACIJA

Ilustracija 0. Raslojavanje sadašnjosti u deliću sekunde, fotografija iz serije *Tren*, 2024. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 1. Instalacija na prizemnom nivou Kule Nebojša, 2013. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 2. Instalacija na drugom nivou Kule Nebojša, 2013. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 3. Završnica predstave *Deca*, 2023. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 4. Skulptura teritorije na izložbi *Sladak limun*, 2021.
Fotografija: Marko Kažić.

Ilustracija 5. Ambijent izložbe *Sladak limun* u Galeriji Manifesto, 2021.
Fotografija: Marko Kažić.

Ilustracija 6. Transformacija strukture prostora Würth Srbija trening i test centra, 2019.
Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 7. Vizuelni ambijent prostora Würth Srbija trening i test centra, 2019.
Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 8. Efekti primenjenih materijala u Würth Srbija trening i test centru, 2019.
Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 9. Prostorne konfiguracije scene predstave *Sitnice koje život znače*, 2022.
Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 10. Ambijent scenskog prostora predstave *Sitnice koje život znače*, 2022.
Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 11. Izbor fotografija iz serije *Tren*, 2013—. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 12. Segment prostorne instalacije *Terram Intelligere: Interstitium*, 2025.
Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 13. Instalacija *vidljivo ništa*. u prostoru Galerije Šok zadruge, 2017.
Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 14. Refleksija jednog od segmenata rada *vidljivo ništa*. na zid, negativ, 2017.
Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 15. Detalj instalacije *v0: oscilator*. u izlogu Galerije Kolektiv, 2019.
Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 16. Instalacija *v0: oscilator*. u izlogu Galerije Kolektiv u različitom osvetljaju, 2019. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 17. Faze digitalne obrade fotografija, 2025. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 18. Faze digitalnog raslojavanja crteža, 2025. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 19. Probe prenosa crteža na različite materijale: gumu, čelični lim i inoks, 2026. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 20. Proba oživljavanja refleksije u prostoru, negativ kadrova iz videa, 2023.
Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 21. Probe različitih načina prenosa crteža na materijal, 2026.

Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 22. Prvi prototip senzomotornog mehanizma u Praksa Makerspace-u, 2026.

Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 23. Prvi izrađen senzomotorni mehanizam u Praksa Makerspace-u, 2026.

Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 24. Proces izrade umetničke knjige, 2026. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 25. Aksonometrijski prikaz izložbe *v0: OSADAŠNjENjE* u Galeriji Zvono, 2026.

Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 26. Najavni plakat izložbe *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 27. Štampani program izložbe *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 28. Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Fotografija: Matija Tošović.

Ilustracija 29. Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Fotografija: Matija Tošović.

Ilustracija 30. Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Fotografija: Matija Tošović.

Ilustracija 31. Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Fotografija: Matija Tošović.

Ilustracija 32. Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Fotografija: Matija Tošović.

Ilustracija 33. Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Fotografija: Matija Tošović.

Ilustracija 34. Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Fotografija: Matija Tošović.

Ilustracija 35. Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Fotografija: Matija Tošović.

Ilustracija 36. Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Fotografija: Matija Tošović.

Ilustracija 37. Javno izvođenje doktorskog umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Fotografija: Matija Tošović.

Ilustracija 38. Prostor postavke doktorskog umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Fotografija: Ilja Ivanov.

Ilustracija 39. Prostor postavke doktorskog umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Fotografija: Ilja Ivanov.

Ilustracija 40. Prostor postavke doktorskog umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Fotografija: Ilja Ivanov.

Ilustracija 41. Prostor postavke doktorskog umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Fotografija: Ilja Ivanov.

Ilustracija 42. Prostor postavke doktorskog umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Fotografija: Ilja Ivanov.

Ilustracija 43. Prostor postavke doktorskog umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Fotografija: Ilja Ivanov.

Ilustracija 44. Prostor postavke doktorskog umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Fotografija: Ilja Ivanov.

Ilustracija 45. Prostor postavke doktorskog umetničkog projekta *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Fotografija: Ilja Ivanov.

Ilustracija 46. Detalj montaže izložbe *v0: OSADAŠNjENjE* (Aleksandar Popović), 2026. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 47. Ambijent izložbe *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 48. Detalj izložbe *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 49. Detalj izložbe *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 50. Detalj izložbe *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 51. Detalj izložbe *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 52. Detalj izložbe *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 53. Detalj izložbe *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 54. Detalj demontaže izložbe *v0: OSADAŠNjENjE*, 2026. Izvor: arhiva autora.

Ilustracija 55. Recepcija publike: kolaž izabranih *Instagram story* objava o izložbi, 2026. Izvor: arhiva autora.

9. BIOGRAFIJA KANDIDATA

Dejan Todorović, rođen 6. marta 1990. godine u Travniku (Bosna i Hercegovina), nakon prirodno-matematičkog smera Zemunske gimnazije završava Osnovne i Master studije Arhitekture na Univerzitetu u Beogradu – Arhitektonskom fakultetu 2014. godine, a od 2015. godine student je ^{Doktorskih} studija Scenskog dizajna na Univerzitetu u Novom Sadu – Fakultetu tehničkih nauka. Od akademske 2017/18. godine zaposlen je na Univerzitetu u Beogradu – Arhitektonskom fakultetu u zvanju asistenta za užu naučnu oblast Arhitektonsko projektovanje, gde je angažovan na predmetima Osnovnih, Master i Integrisanih studija Arhitekture i Master studija Unutrašnje arhitekture. Učesnik je dvomesečnog programa razmene *Design in Residence '15* na Univerzitetu u Malmeu – Fakultetu za umetnost, kulturu i komunikaciju – K3 (kao stipendista Švedskog instituta i Nove Iskre), i internacionalne radionice / letnje škole *Temporary* pod mentorstvom *Numen / For Use* u organizaciji *KotorAPSS (Architecture Prison Summer School)*. Kao deo nastavnog kolektiva Arhitektonskog fakulteta, učestvovao je u koncipiranju pedagoških inicijativa *Challenges of COVID-19 (Workshop)* i *24/7: Spaces of Collective Practice*, koje su na izložbama *On Architecture: Learning Architecture 2020* i *On Architecture: Crosscutting and Fusion of Disciplines 2025* nagrađene posebnim priznanjima za doprinos arhitektonskoj edukaciji, zajednici i savremenim nastavnim praksama.

Aktivno učestvuje na brojnim međunarodnim i nacionalnim izložbama, radionicama i konkursima iz domena arhitekture, umetnosti i dizajna, među kojima se posebno ističe izložba *Terram Intelligere: Interstitium*, koncipirana u koautorstvu sa vizuelnim umetnicima Ivanom Šukovićem i Emirom Šehanovićem i u saradnji sa Univerzitetom u Beogradu – Institutom za Molekularnu genetiku i genetičko inženjerstvo, kojom se Crna gora predstavila na 19. međunarodnoj izložbi arhitekture u Veneciji – *La Biennale di Venezia 2025*, a koja je na izložbi *On Architecture: Crosscutting and Fusion of Disciplines 2025* osvojila *MicroMacro Award* u kategoriji *Science, Technology and Architecture*, a na 48. Salonu arhitekture u Beogradu 2026 nagradu za istraživanje u arhitekturi. Jedan je od autora izložbi *Belo 115* u Galeriji-legatu Milice Zorić i Rodoljuba Čolakovića, *Re:Rezidencija* u galeriji Дорћол Platz i *Arheologija pejzaža* u Muzeju Srema u Sremskoj Mitrovici. Jedan je od autora-učesnika sintezne izložbe *Suočavanje* u galeriji ŠOK zadruga (u okviru programa 62. Sterijinog pozorja) i samostalni je autor izložbe *v0:oscillator*. realizovane u okviru 3M3 izlagačke platforme u Galeriji Kolektiv.

Samostalno, i kao član različitih autorskih timova, bavi se arhitektonskim projektovanjem i istraživanjem kroz projektantski postupak. Autor je realizovanih projekata, među kojima se posebno ističe *Trening i test centar kompanije Würth Srbija* prepoznat nagradama i priznanjima na četiri međunarodne arhitektonske izložbe (*BIG SEE Interior Design Award 2019*, *On Architecture: Challenges in Architecture, Urban Design and Art 2019*, 42. Salon arhitekture u Beogradu 2020. i 22. Salon arhitekture Novi Sad 2020). Član je autorskog tima predstave *Sitnice koje život znače* realizovane u koprodukciji Narodnog pozorišta u Beogradu, Beo Art-a i Centra za kulturu Tivat, za koju je kao scenograf dobio priznanje u kategoriji *Art and Architecture* na izložbi *On Architecture: Challenges in Design 2023*.

Kao autor i koautor učestvuje na međunarodnim i nacionalnim stručnim konferencijama posvećenim arhitektonskom nasleđu, modernizmu, eksperimentalnoj arhitekturi i savremenim prostornim praksama, među kojima se izdvajaju *STRAND On Architecture: Crosscutting and Fusion of Disciplines 2025* u Beogradu, na kojoj je održao *keynote* predavanje *Interstitium In-Between Scales: Translating Microbial Intelligence into Architectural Thinking* i *19th International DOCOMOMO Conference 2026* u Los Angelesu. Potpisuje naučne i stručne radove objavljivane u časopisima i poglavlja u monografijama, među kojima se kao najznačajniji izdvajaju koautorski članci *Transferring COVID-19 Challenges into Learning Potentials: Online Workshops in Architectural Education*, objavljen u specijalnom izdanju međunarodnog časopisa *Sustainability: Environmental Education for Sustainability 2020* godine, i *Body and Distance: Learning Connectedness and Belonging from Modern Movement – Case Study New Belgrade*, objavljen u međunarodnom časopisu *Docomomo Journal: Modern Interiors in Time of Crises 2025*. godine. Fokus umetničkog i naučnog istraživanja pozicionira u graničnim oblastima arhitekture, scenskih i vizuelnih umetnosti, odnosno u proširenim poljima u kojima se njihovi stvaralački procesi preklapaju i razmenjuju, kako među sobom – tako i sa drugim srodnim diskursima.

ПЛАН ТРЕТМАНА ПОДАТАКА

Назив пројекта/истраживања
Емергентност простора сећања: уметничко дело сценског дизајна
Назив институције/институција у оквиру којих се спроводи истраживање
Универзитет у Новом Саду – Факултет техничких наука
Назив програма у оквиру ког се реализује истраживање
Докторске академске студије – Сценски дизајн
1. Опис података
1.1 Врста студије Докторски уметнички пројекат чине: а) уметничко дело сценског дизајна <i>в0: ОСАДАШЊЕЊЕ.</i> (изведено у форми сензомоторне просторне инсталације) б) текстуално образложење рада 1.2 Врсте података а) квантитативни б) квалитативни 1.3 Начин прикупљања података а) анкете, упитници, тестови б) клиничке процене, медицински записи, електронски здравствени записи в) генотипови г) административни подаци д) узорци ткива ђ) снимци, фотографије: <i>фотографије уметничких дела релевантних за истраживање феномена емергентности и простора сећања.</i> е) текст: <i>текстови из домена теорије и критике сценског дизајна, филозофије, психологије, историје и теорије архитектуре, сценских и визуелних уметности.</i> ж) мапа з) остало: <i>ауторски рад у форми фотографија, цртежа, дијаграма и скица.</i>

1.4 Формат података, употребљене скале, количина података

1.4.1 Употребљени софтвер и формат датотеке:

- а) Excel фајл, датотека
- б) SPSS фајл, датотека
- в) **PDF фајл, датотека: текстуално образложење докторског уметничког пројекта и реализације уметничког дела сценског дизајна.**
- г) Текст фајл, датотека
- д) **JPG фајл, датотека: фотографије уметничких дела релевантних за истраживање феномена емергентности и простора сећања, ауторске фотографије, цртежи, дијаграми и скице.**
- ђ) Остало, датотека

1.4.2 Број записа (код квантитативних података)

- а) број варијабли
- б) број мерења (испитаника, процена, снимака и сл.)

1.4.3 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?

Ако је одговор да, одговорити на следећа питања:

- а) Колики је број недостајућих података?
- б) Да ли се кориснику матрице препоручује замена недостајућих података?

Ако је одговор да, навести сугестије за третман замене недостајућих података

2.2.2 На који начин је контролисан квалитет података?

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 **Репозиторијум за депоновање научне и уметничке продукције истраживача Универзитета у Новом Саду.**

3.1.2 URL адреса <https://www.uns.ac.rs/index.php/nauka/otvorena-nauka/repozitorijum-naucne-umetnicke-produkcije>

3.1.3 DOI

3.1.4 Да ли ће подаци бити у отвореном приступу?

а) **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.

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?

3.3.2. Да ли ће подаци бити депоновани под шифром?

3.3.3 Да ли ће шифра бити доступна одређеном кругу истраживача?

3.3.4 Да ли се подаци морају уклонити из отвореног приступа после извесног времена?

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 и одговарајућег институционалног кодекса о академском интегритету. https://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_zastiti_podataka_o_licnosti.html

4.1.1 Да ли је истраживање одобрено од стране етичке комисије?

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?

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:

5.2 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

Дејан Тодоровић

dejantodorovic.arh@gmail.com
dejantodorovic@arh.bg.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