

СТРАТЕГИЈЕ РАСЛОЈАВАЊА ПЕРЦЕПЦИЈЕ У КОНТЕКСТУ СЦЕНСКОГ ДИЗАЈНА¹

Милица Д. СТОЈШИЋ

Универзитет у Новом Саду, Факултет техничких наука, Депарتمان за архитектуру и урбанизам, Одсек за уметности и дизајн, Београд, Србија

<https://doi.org/10.18485/smartart.2022.2.ch23>

Апстракт: Идеја да различити феномени опажања могу бити коришћени као основа уметничког поступка, истражена у раду *Полиптике перцепције у уметности: Стратегије раслојавања перцепције као уметнички њосћујак*², представља основу за истраживање у оквиру овог рада.

Циљ овог истраживања је да успостави дефиницију естетског режима перцепције, како би се испитала претпоставка да уметничко дело одређено феноменом раслојавања перцепције припада домену уметничких пракси сценског дизајна, а у односу на интердисциплинарно поље које успоставља Татјана Дадић Динуловић у књизи *Сценски дизајн као уметности*. Оно што уметничко дело доминантно одређује као сценски дизајн јесте постојање сценске логике у конструкцији простор-времена, односно догађаја. Кроз призму сазнања из психологије перцепције и когнитивне неуронауке биће истражена идеја да простор и време представљају специфичне начине организације нашег доживљаја света, и да, као такви, више припадају структури нашег субјективног искуства, него објективној реалности. Наше свесно искуство представља активан процес *инсценације*, током којег, на основу претходног искуства, вршимо селекцију и формирамо претпоставке о узроку информација које нам стижу путем чула, уређујући их у кохерентну структуру искуствене стварности, са својим просторним и временским димензијама. У том смислу, можемо рећи да је логика функционисања телесних процеса перцепције и когниције *фундаментално сценска*, те да и уметност која их користи као основу уметничког поступка то такође мора бити.

Кључне речи: раслојавање перцепције, сценски дизајн, неуроестетика, феноменолошки обрт, естетски режим перцепције

1 Овај рад, као и рад *Полиптике перцепције у уметности: Стратегије раслојавања перцепције као уметнички њосћујак*, представља део истраживања у склопу рада на докторском уметничком пројекту *Раслојавање перцепције – уметничко дело сценског дизајна* на докторским уметничким студијама Сценског дизајна на Факултету техничких наука у Новом Саду, који је одбрањен 7. 10. 2021. године.

2 Рад је објављен у Зборнику *Прва међународна конференција SmartArt – „Уметности и наука у примени: Од инспирације до интеракције“*, (Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности, 2020), 589–604.

УВОД

Нисмо еволуирали да видимо тачну, већ еволутивно корисну слику света – *еџо џунел*³, односно садржај нашег свесног искуства; то је „ментална представа света настала на основу веома лимитираних података који стижу од наших сензорних органа, додатно филтрираних кроз наша очекивања, уверења и претпоставке, као и остале механизме селекције, који махом остају испод прага свести.”⁴ Иако физичка реалност и њене мерљиве димензије несумњиво постоје, не постоји начин да наш доживљај не буде објективан: „формирамо сопствена уверења на основу информација које нам из околине стижу кроз *џрозор џерцейци* је, да би онда, та иста уверења, постала сочиво кроз које преламамо стварност, фокусирајући нашу пажњу.”⁵ Једини нама доступан свет је *искусџивена сџварносџ* (eng. *phenomenal reality*), динамични модел света одређен перспективом првог лица из које све доживљавамо. Еџо тунел увек је формиран у односу на нас, и на оно што је нама важно – као појединцима, и као људској врсти. Еџо тунел помаже да видимо, али он за нас остаје невидљив: „упркос чињеници да не представља физичку реалност, већ само њен веома редуковани модел, свесно искуство за нас представља једину стварност, коју не осећамо као менталну представу.”⁶ Премда искуствена стварност представља ултимативно субјективно конструисан модел света, транспарентност⁷ еџо тунела чини да већину времена сопствени доживљај света тумачимо као непосредан и објективан.

Не можемо побећи од постојања одређеног искуственом стварношћу, па ни од њене инхеретне политичности, условљене субјективношћу процеса перцепције и когниције које је формирају. „Моменти зачудности, неочекиване или амбивалентне ситуације чине да наше опажање постане оштрије, а пажња усмерена на саме процесе перцепције и когниције – освешћивањем њихових *навика* у садашњости, добијамо шансу да изменимо њима условљене реакције

3 Немачки филозоф Томас Мецингер (*Thomas Metzinger*) користи термин *еџо џунел* да би означио садржај свесног искуства. Концепт *еџо џунела* базиран на метафори *џунела реалносџ* (енг. *reality tunnel*), коју уводе писац Роберт Антон Вилсон (*Robert Anton Wilson*) и психолог Тимоти Лири (*Timothy Leary*), а данас своју примену налази у пољу дизајна виртуелног простора. Основна претпоставка је да свако од нас другачије доживљава исту, објективну реалност, услед постојања великог броја подсвесних менталних филтера, који се формирају на основу наших уверења и искустава. До нас стиже толико филтрирана слика света, да је корисније називати је тунелом, уместо сликом. Наведено у *Thomas Metzinger, The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self*, (New York: Basic Books, 2009.), 8–9.

4 М. Стојшић, „Политике перцепције у уметности: Стратегије раслојавања перцепције као уметнички поступак”, рад је објављен у Зборнику *Прва међународна конференција SmartArt – „Уметносџ и наука у џримени: Ог инсџирације до инџеракције”*, (Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности, 2020), 590.

5 Ибид, 590.

6 Томас Мецингер цитиран у М. Стојшић, „Политике перцепције у уметности: Стратегије раслојавања перцепције као уметнички поступак”, рад је објављен у Зборнику *Прва међународна конференција SmartArt – „Уметносџ и наука у џримени: Ог инсџирације до инџеракције”*, (Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности, 2020), 591.

7 За Мецингера, репрезентација света је транспарентна уколико систем не може да је препозна као репрезентацију. Свесно искуство еволуирало је да буде транспарентно не само због брзине процесуирања информација унутар менталних процеса који га формирају, већ и због додатне енергије коју би организам морао да утроши уколико би наш мозак имао ове капацитете. Т. Metzinger, *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self*, New York: Basic Books, 2009, 43–47.

у будућности.”⁸ Необично нас приморава да поново конструишемо стварност, и преиспитамо темеље на којој смо је до сада формирали.

Идеја да различити феномени опажања могу бити коришћени као основа уметничког поступка, истражена у раду *Политике перцепције у уметности: Стратегије раслојавања перцепције као уметнички поступак*⁹, представља основу за истраживање у оквиру овог рада. Термин *раслојавање перцепције* усвојен је како би означио специфичне ситуације у контексту уметности, у којима наша пажња постаје усмерена на саме процесе перцепције и когниције, као процесима који врше коначну селекцију информација из окружења, контекстуализују их, и конструишу целину нашег свесног искуства. Проласком кроз ове мета-процесе у контексту уметничког рада, отварамо могућност да њима дефинисану, инхерентну политичност наше перцепције, освестимо и у осталим сегментима живота, и тако освојимо део одговорности за стварност у којој обитавамо.

Циљ овог истраживања је да успостави дефиницију естетског режима перцепције, како би се испитала претпоставка да уметничко дело одређено феноменом раслојавања перцепције припада домену уметничких пракси сценског дизајна, а у односу на интердисциплинарно поље које успоставља Татјана Дадих Динуловић у књизи *Сценски дизајн као уметности*. Оно што уметничко дело доминантно одређује као сценски дизајн јесте постојање сценске логике у конструкцији простор-времена, односно догађаја. Кроз призму сазнања из психологије перцепције и когнитивне неуронауке биће истражена идеја да простор и време представљају специфичне начине организације нашег доживљаја света, и да, као такви, више припадају структури нашег субјективног искуства, него објективној реалности. Наше свесно искуство представља активан процес *инсценације* (енг. *enaction*), током којег, на основу претходног искуства, вршимо селекцију и формирамо претпоставке о узроку информација које нам стижу путем чула, уређујући их у кохерентну структуру искуствене стварности, са својим просторним и временским димензијама. У том смислу, можемо рећи да је логика функционисања телесних процеса перцепције и когниције *фундаментално сценска*, те да и уметност која их користи као основу уметничког поступка то такође мора бити.

Можемо рећи да истраживање припада пољу неуроестетике, која подразумева систематску примену знања из когнитивне неуронауке и психологије перцепције на уређивање доживљаја у домену уметности.¹⁰ Поред сазнања из психологије перцепције и неуронауке која подржавају претпоставку да су концепти простора и времена заправо специфични начини мишљења, настали као последица организације нашег перцептивно-когнитивног система, за истраживање ће бити значајан *феноменолошки обрћ* у домену уметности, који акценат ставља на улогу активног гледаоца у процесу формирања уметничког дела. Препознавање значајне улоге посматрача у формирању естетског доживљаја биће анализирано у континууму који чине извођачке и визуелне уметности.

8 М. Стојшић, „Политике перцепције у уметности: Стратегије раслојавања перцепције као уметнички поступак”, рад је објављен у Зборнику *Прва међународна конференција SmartArt – „Уметности и наука у примени: Од инспирације до интеракције”*, (Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности, 2020), 592–593.

9 Ibid, 589–604.

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

ТЕЛО КАО ОСНОВА ИСКУСТВА ПРОСТОРА И ВРЕМЕНА

Велики је изазов замислити да су ствари другачије од онога како их доживљавамо унутар свесног искуства, процеса који обликују наша перцепција и когниција. У покушају да објаснимо свет око себе, не можемо побећи од интуиција на које нас упућује карактер свесног искуства – класична представа апсолутног, униформног и математички одредљивог простора и времена свој узрок има управо у специфичностима свесног искуства. Категорички карактер наше перцепције чини да свет тумачимо као апсолутни простор јасно дефинисаних и коначних објеката, који се лако групишу и препознају, што нам помаже да брзо реагујемо на промене у окружењу. Време се за нас недвосмислено креће у једном смеру, јер смо еволуирали да одређену меру промене тумачимо као ток времена. Напредак у домену физике можда је показао да је класични модел простора и времена недовољан да опише физичку реалност, која постаје релативна и зависна од посматрача, али нам је, на нивоу свакодневне искуствене стварности, и даље тешко да замислимо простор и време другачије од апсолутних и униформних. Упркос томе што схватамо да физичку реалност не можемо доживети објективно, тешко нам је да прихватимо да се она можда фундаментално разликује од нашег субјективног искуства, као и да простор и време, као концепти, више припадају структури наше перцепције и когниције него објективној стварности.

Још у XVIII веку Кант (*Immanuel Kant*) пише да људски ум ствара структуру искуства, истовремено питајући се да ли простор и време припадају објективној реалности, или су само форме наше чулности, условљене субјективном конституцијом нашег ума, без које се ова својства не могу приписати ни једној ствари.¹¹ Он уводи претпоставку да препознајемо објекте на основу репрезентација које већ поседујемо, уместо да репрезентације формирамо само на основу информација о објектима које стижу из спољашње средине. За Канта, „наша репрезентација ствари, у својој датости, не покорава се стварима какве јесу по себи, већ њиховој појавности, одређеној нашим режимом репрезентације.”¹² Перцепција се, уместо пасивне рецепције, полако појављује као процес активне конструкције света, ослоњене на претходно знање и искуство. У коперниканском заокрету, одговорност за конструкцију света пребацује се на субјекат, док простор и време постају форме чулности везане за наше свесно искуство, условљене специфичностима перцепције и когниције.

Тело у времену

Премда се чини да свако од нас интуитивно, на нивоу свакодневног искуства, зна шта је то време, неуронаучници, физичари и филозофи и даље не успевају да се сложе око његове дефиниције, чак ни око чињенице да ли оно уопште постоји, и у ком облику. Немамо јединствено чуло времена, али га, упркос томе, опажамо. Обзиром да је немогуће напустити субјективност его тунела, време смо у почетку покушали да дефинишемо онако како га доживљавамо, кроз промену коју перципирамо. Аристотел (*Ἀριστοτέλης*) први повезује време са променом, иако за њега време није директно једнако промени, већ њена мерна јединица. За њега је време део нашег субјективног искуства, али у зависном односу

11 Immanuel Kant, *Kritika čistoga uma*, (Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1984.), 35.

12 Ibid, 24–25.

од објективне реалности.¹³ Корак даље одлази старогрчки филозоф Парменид (*Παρμενίδης ὁ Ἐλεάτης*), који промену третира као творевину ума, одсецајући њену везу са физичком реалношћу, која је по себи сингуларитет: „Није било некад, нити ће бити, јер је сада, све одједном.”¹⁴ Можемо рећи да је Парменид пионир темпоралног идеализма, филозофске позиције која подразумева да је искуство промене и протока времена конструирано наше перцепције, који настаје као пројекција ограничене и субјективне перспективе коју ево тунел пружа на физичку стварност. За Августина Хипонског (*Aurelius Augustinus*), време је људски изум, основни модалитет личног постојања, који настаје зато што сећање и ишчекивање дају нашем искуству темпоралну димензију, прво дефинишући прошлост, а друго будућност.¹⁵ Попут Парменида и Августина, Кант физичку реалност види као атемпоралну, док простор и време представљају форме чулности, које искуство обликују у кохерентну целину са просторном и временском димензијом. Ми не доживљавамо свет у простору и времену, већ *ἕρως* и *ἕρως* – другим речима, немогуће је мислити о материјалним објектима осим просторно, исто као што искуство не можемо структурирати другачије него као след догађаја у времену. Временски след догађаја у окружењу можемо интерпретирати и уредити на тај начин само зато што је идеја о темпоралној сукцесији већ постоји, као иманентна карактеристика нашег свесног искуства.¹⁶ Информацијама које стижу од наших чула намећемо темпоралну структуру, како бисмо им дали смисао, одређен претходним искуством уписаним у *μαῦ* *ἕρως* *ἕρως* *ἕρως*. Испоставља се да смо време тражили на погрешном месту, у физичкој реалности – оно је ултимативно субјективно, јер временски след догађаја није дефинисан информацијама из спољашње средине, већ представља предуслов било каквог кохерентног искуства, начин на који уређујемо сензорне информације које стижу до нас.

Насупрот њутновском схватању простора и времена као апсолута, налази се теорија релативности, која у XX веку урушава појам апсолутног времена, доказујући да чак и време измерено помоћу техничких направа зависи од посматрача. Пољски математичар Херман Минковски (*Hermann Minkowski*) уводи модел четвородимензионалног простор-времена, а на основу Ајнштајнове (*Albert Einstein*) специјалне теорије релативности.¹⁷ Време тако постаје четврта димензија математички одређеног блока простор-времена, унутар којег постоји след у времену, али не и његов ток – оно што осећамо као проток времена предста-

13 Adrian Bardon, *A brief history of the philosophy of time*, (New York: Oxford University Press, 2013), 13–14.

14 Парменид цитиран у Adrian Bardon, *A brief history of the philosophy of time*, (New York: Oxford University Press, 2013), 20–21.

15 Аутор се ослања на писање Августина Хипонског, који проток времена везује за наш ум, сећања и ишчекивања, како би објаснио парадокс нашег доживљаја времена које тече у свету темпоралног идеализма, у којем су прошлост, садашњост и будућност једнако стварне. Adrian Bardon, *A brief history of the philosophy of time*, (New York: Oxford University Press, 2013), 25.

16 Аутор парафразира Имануела Канта и његов став да је време форма чулности која иманентно припада структури свесног искуства, Adrian Bardon, *A brief history of the philosophy of time*, (New York: Oxford University Press, 2013), 31–35.

17 Простор Минковског (или простор-време Минковског) спаја простор и време у нераскидиву целину, комбинујући тродимензионални еуклидовски простор и време у четвородимензионалну многострукост. Иако ова теорија, коју Минковски објављује 1908. године, не укључује гравитацију, она представља основу већине данашњих прорачуна у оквиру квантне теорије поља. Adrian Bardon, *A brief history of the philosophy of time*, (New York: Oxford University Press, 2013), 68–73.

вља ментални конструкт, и постоји само унутар нашег свесног искуства. Прошлост, садашњост и будућност су једнако реални и детерминисани – као што овде представља само једно, субјективно одређено место у простору, тако је и сада само једна од позиција унутар целовитог, реалног времена. За физичара Карла Ровелија (*Carlo Rovelli*), наше искуство протока и концепт времена постоје искључиво као последица еволуције у сасвим одређеном физичком систему – услед ограничене резолуције наше перцепције, физичку реалност, коју чине много комплекснији квантни процеси, апроксимирамо на свет коначних објеката и других субјеката. Ограничења наше перцепције омогућавају нам да повећање ентропије, карактеристично за физички систем у којем обитавамо, апстрахујемо и уочимо као промену, која тако за нас постаје ток времена.¹⁸ Другим речима, простор и време нису иманентне датости физичке реалности, већ способност да концептуализујемо свет на еволутивно користан начин.

Наравно, намеће се питање како ову теорију *природног времена*¹⁹ помирити са субјективним доживљајем времена које тече²⁰, јер је речи које смо изrekli немогуће избрисати, а чаша коју смо разбили неће се вратити у првобитно стање. Израелски филозоф Јувал Долев (*Yuval Dolev*) сматра да није питање како на основу сензорних информација које стижу до нас формирамо временске одреднице физичке реалности, већ да су наши ставови и осећања у односу на неки догађај управо оно што га одређује као прошлост, садашњост и будућност. Тако је, на пример, прошлост нешто чега се присећамо, а будућност нешто што ишчекујемо.²¹ Можемо рећи да је проток времена нека врста психолошке пројекције²², која подразумева да сопствена уверења о садашњости, прошлости или будућности неког догађаја пројектујемо у свет, формирајући илузију објективне промене. Како Борхес (*Jorge Luis Borges*) пише, „сваки моменат који живимо постоји, али не и њихова имагинарна комбинација.”²³ Не ради се о томе да је ток времена део објективне реалности који треба да опазимо, већ да је темпорал-

18 Carlo Rovelli, *The Order of Time*, (London: Penguin, 2018), 87–97, 110–111.

19 Неуронаучник Деон Буономано дели појам времена на *природно време* (енг. *natural time*), које се односи на природу времена, односно концепт времена одређен објективном реалношћу, потом *време часовника* (енг. *clock time*), локалну меру промене, која није ни апсолутна, ни универзална, и, на крају, *субјективно време* (енг. *subjective time*), као конструкт наше перцепције и когниције. Dean Buonomano, *Your Brain is a Time Machine: The Neuroscience and Physics of Time*, (New York and London: W.W. Norton & Company, 2017), 15.

20 Пре свега, важно је констатовати да је теорија блок-универзума само апстрактни модел, који нам омогућава да на довољно успешан начин предвидимо појаве у физичкој реалности, а не њено огледало. Као бића, лимитирани смо субјективном перспективом коју нуди его тунел, те смо у односу на интуиције тако обликованог свесног искуства, увели простор, време, и простор-време, као концепте који нам омогућавају да боље разумемо и успешније предвидимо свет у којем обитавамо.

21 Јувал Долев парафразиран у Adrian Bardon, *A brief history of the philosophy of time*, (New York: Oxford University Press, 2013), 98.

22 Психолошка пројекција подразумева феномен при којем се субјективни доживљај тумачи као објективна карактеристика физичке реалности. Пример представља перцепција боја, код које наш мозак светлост одређене таласне дужине која улази у око тумачи као боју, али која никако није објективна карактеристика објеката у физичкој реалности. Adrian Bardon, *A brief history of the philosophy of time*, (New York: Oxford University Press, 2013), 102.

23 Jorge Luis Borges, pripovetka “A New Refutation of Time” u *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*, (London: Penguin Books, 2000), 258.

ност иманентна процесима перцепције и когниције – ми намећемо темпоралну структуру сопственом искуству како би оно добило смисао.²⁴

Кроз активан процес *инсценације* свесног искуства, увезујући оно што доживљавамо у садашњости са искуством из прошлости и претпоставкама о будућности, у стању смо да изградимо свет у форми искуствене стварности, и себе у његовом центру. Временско простирање нашег свесног искуства, које се реализује кроз сећања на прошлост и претпоставке о будућности, омогућава нам да, на основу привида сопствене константности у свету апсолутне промене, формирамо доживљај кохерентног сопства. Овако, темпорално формирана котва субјективности омогућава нам да се оријентишемо у времену, али и простору. Када се пробудимо усред ноћи, у мрклом мраку, без назнака простора или времена, „сећање – не на место у којем сам тренутно, већ на разна друга места у којима сам живео и у којима бих сада могао бити – долази до мене као уже спаса испуштено са небеса, да ме спаси из амбиса не-бића”, како пише Пруст (*Marcel Proust*) у својој *Пошрази за изгубљеним временом*.²⁵ Иако су простор и време нераскидиво увезани у инсценирању нашег свесног искуства, *искусство времена*, као иманентно телесним процесима перцепције и когниције, у чијој функцији настаје ток наше свести, претходи искуству простора, или било којем другом искуству.

Тело у простору

Иако је напредак на пољу теоријске физике довео у питање идеју времена и простора као апсолута, на нивоу свакодневног искуства, односно нама једино доступне искуствене стварности, настављамо да их доживљавамо као такве. Физичка, објективно мерљива реалност заиста постоји, али је наш приступ њеној природи увек ограничен зидовима его тунела – једини нашем искуству доступан простор је *перцептивни простор*, обликован сензорним информацијама о физичком простору, али и нашим претходним искуством, и њиме одређеним перцептивним претпоставкама. Другим речима, сваки објекат или простор који доживљавамо, створен је управо у тренутку када га перципирамо, у односу на перспективу првог лица коју заузимамо кроз его тунел. Свако од нас живи субјективно одређену искуствену реалност, чије просторне и временске димензије настају у сусрету сензорних информација из спољашње средине и специфичности наше перцепције и когниције.

24 Ако је проток времена заиста ментални конструкт, намеће се питање каква је еволутивна предност његовог постојања? Зашто је било важно да сопствено искуство организујемо темпорално, и зашто је важан осећај сопственог континуитета током времена? То што постоји могућност да се опише универзум у којем постоји све истовремено, не значи да је за нас еволутивно корисно да опажамо све одједном, нити то резолуција наше перцепције и когнитивни капацитети допуштају. Управо ова ограничења наше перцепције и когниције успостављају структуру свесног искуства, допуштајући одређеним аспектима физичке реалности, важним за наш опстанак, да дођу у први план. Кроз кодирање искустава у временској секвенци, наш мозак пронашао је начин како да, правећи претпоставке о будућности на основу искустава из прошлости, правилно одреагује у садашњости. Оно што нас разликује од осталих врста је способност менталног путовања кроз време, односно хроностезија (eng. *chronosthesia*), која нам омогућава да у садашњости оживимо тренутке прошлости или да се препустимо маштању о будућности која тек долази. Уместо да само реагујемо на стимулусе у садашњости, можемо да планирамо и активно радимо на остварењу својих циљева у будућности, смањујући тако непредвидљивост сопствене егзистенције.

25 Marcel Proust, *In Search of Lost Time, vol. 1, Swann's Way*, (London: Vintage, 2005), 4, citiran u Mark Wittman, *Altered States of Consciousness: Experiences Out of Time and Self*, (Cambridge and London: The MIT Press, 2018), prolog xi

Одавно не баратамо само са пет чула које је дефинисао Аристотел²⁶, али већина нас, на нивоу свакодневног искуства, има утисак да су она високоспецијализовани системи, јасно одвојени и независни једни од других. Чуло вида налази се на врху сензорне хијерархије²⁷, јер обједињује информације које стижу од осталих чула у кохерентну целину, али је беспомоћно без интеракције са њима. Иако је вид дистално чуло, што значи да нам омогућава да прикупимо информације о објектима који се не налазе у непосредном окружењу нашег тела, непокретно, *киклојско око* не може самостално формирати свет. Када је реч о перцепцији простора, без додатних сензорних информација које стижу од других чула, али и перцептивних претпоставки формираних на основу претходног искуства уодношавања са светом, не можемо формирати једнозначан перцепт простора, што проблем инверзне оптике²⁸ и доказује.

Перцепција простора захтева активно тело, које је непрекидно у покрету. Теорија енактивизма (енг. *enactivism*)²⁹ претпоставља да се сазнање света дешава динамичкој интеракцији између организма и средине у којој делује, и да своје окружење селективно стварамо кроз своје капацитете за интеракцију са светом. У енактивистичком виђењу перцепција представља *шелесну активност* – када покрећемо сопствено тело, главу и очи унутар света, мења се визуелни инпут из спољашње средине, а задатак нашег мозга је да препозна и успостави зависност између промене визуелног стимулуса и покрета организма. Тродимензионал-

26 Најпознатија и најстарија је Аристотелова подела на пет чула: вид, слух, додир, мирис и укус. Укључујући екстероцепцију и интероцепцију, већина истраживача данас разликује девет до једанаест чула. Сунчица Здравковић, *Перцепција*, (Зрењанин: Градска народна библиотека Зрењанин, 2011.), 28.

27 Иако већину објеката и догађаја можемо перципирати са више него једним чулом, доминантан чулни модалитет биће одређен типом задатка – вид има бољу просторну, а слух темпоралну резолуцију. Сунчица Здравковић, *Перцепција*, (Зрењанин: Градска народна библиотека Зрењанин, 2011.), 101.

28 Проблем инверзне оптике подразумева да је немогуће на основу дводимензионалне пројекције, без додатних информација, реконструисати тродимензионални простор. Искључена је могућност да се до решења дође тако што се обрне процес пројекције, пошто не постоји математички модел који једнозначно одређује позиције у тродимензионалном простору, на основу дводимензионалне пројекције. Ипак, наш мозак очигледно успева да реши овај проблем, јер ми без тешкоћа опажамо тродимензионалне релације на основу дводимензионалне пројекције на ретини (мрежњачи). Претпоставка је да у опажању дубине наш мозак користи соматосензорно знање, настало на основу претходне интеракције са објектима, које му омогућава да, коришћењем предиктивних метода бајесовске статистике, на основу дводимензионалних пројекција, довољно тачно одреди дубину, односно облик тродимензионалног објекта. Сунчица Здравковић, *Перцепција*, (Зрењанин: Градска народна библиотека Зрењанин, 2011.), 159–160, 237–238, 245–246, 260.

29 Енактивизам припада истој теоријској струји когнитивне науке као и отеловљена когниција (енг. *embodied cognition*) и ситуирана когниција (енг. *situated cognition*) – насупрот когнитивизму, који свест види као рачунарски процес доминантно ослоњен на менталне репрезентације и ограничен на физиологију мозга, отеловљена и ситуирана когниција претпостављају да су когнитивне функције попут менталних конструката високог нивоа (концепти и категорије) или расуђивања, обликовани телом као целином, не само мозгом. Варела ет. ал. (*Francisco J. Varela et. al*) користе термин *отеловљено* (енг. *embodied*), како би нагласили да когниција зависи од специфичног искуства поседовања тела које има различите сензоримоторне капацитете, као и да су они део ширег биолошког, психолошког и културног контекста. Аспекти тела укључени у отеловљену когницију обухватају моторни систем, перцептивни систем, ситуираност унутар одређене средине кроз интеракцију тела са њом, као и претпоставке о свету које организам формира на основу прошлог искуства. Francisco J. Varela, Eleanor Rosch i Evan Thompson, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, (Cambridge and London: The MIT Press, 1992), 172–173.

ност објеката перципирамо захваљујући варијацијама њиховог изгледа у односу на промену положаја нашег тела – кроз сваку овакву интеракцију са светом, ми учимо о његовој трећој димензији и стичемо одређено соматосензорно знање, које се акумулира у телу.³⁰ Када опажамо, на имплицитан начин знамо на који начин покрети нашег тела простору производе промене у сензорним информацијама које стижу од различитих чула која тај простор региструју. Прикупљајући тако соматосензорно знање кроз искуство уодношавања са светом, и потом правећи претпоставке у односу на њега, у стању смо да изградимо богату реалност у форми его тунела, премда нам већину времена наша чула не обезбеђују довољно детаљне информације из околине. Свет нам се не указује кроз пасивну реконструкцију на основу сензорних информација, већ представља активан процес *инсценације* (енг. *enaction*)³¹ током којег, кроз деловање и умрежавање садашњег са прошлим искуством, успостављамо свет и себе у њему. Испоставља се да проблем инверзне оптике уопште није оптички проблем, јер његово решење захтева увезивање свих чула које наш организам поседује, како би се на основу информација које стижу од њих, али и соматосензорног знања које кроз интеракцију са светом прикупљамо и темпорално увезујемо у искуство, формирала кохерентна ментална представа света.

У том смислу, перцептивни простор не може бити апсолутни, њутновски простор, већ *иросџор гоађаја*, мешавина простора и времена који претпоставља Минковски. Не долази до нас из прошлости само бледа светлост звезда, већ и свака перцепција тренутног окружења потиче од соматосензорног знања прикупљеног кроз прошла искуства, без којег би и сам чин гледања и виђења био немогућ.³² Са осталим кичмењацима делимо способност да конструишемо одређену врсту репрезентације простора, како бисмо се ефикасније кретали у њему – избегавали препреке, непријатеље и стизали до хране или циља. Преко четири деценије познате су такозване *ћелије за месџо*³³, које се налазе у

30 Теорија енактивизма делом се ослања и на Гибсонову (*James J. Gibson*) еколошку теорију директне перцепције, која подразумева да људска бића у интеракцији са средином у којој се налазе стичу соматосензорно знање. Перцепција није прорачун информација које стижу путем чула, на основу којег градим репрезентацију света, већ процес током којег наш мозак, на основу инваријантних особина предмета, директно перципира околину у којој се налази. Перцепција је *директна*, зато што није посредована когнитивним процесима попут меморије или закључивања, или било којег другог психолошког процеса који се ослања на постојање менталних репрезентација. Jerry A. Fodor and Zenon W. Pylyshyn, „How Direct Is Visual Perception?: Some Reflections on Gibson’s “Ecological Approach”, u *Cognition*, Volume 9, Issue 2, April 1981, 140.

31 Термин *извођење* или *инсценација* (енг. *enaction*) уводе Варела ет. ал, како би нагласили „растуће уверење да когниција није репрезентација унапред датог света унапред датим умом, већ *инсценација* света и ума на основу различитих активности бића унутар света.” Francisco J. Varela, Eleanor Rosch i Evan Thompson, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, (Cambridge and London: The MIT Press, 1992), 9.

32 Paul Virilio, *The Vision Machine*, (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994), 62.

33 *Ћелије за месџо* (енг. *place cells*) представљају специфичну врсту пирамидалних неурона која се налази у хипокампусу, које су први пут открили Џон О’Киф (*John O’Keefe*) и Џонатан Достровски (*Jonathan Dostrovsky*) 1971. године код пацова. *Ћелије за место* активирају се када животиња уђе у специфични – њој познати или опасни простор попут литице, формирајући тако *којнишивну маџу* – менталну репрезентацију простора, која помаже животињи да се оријентише унутар њега. Наравно, репрезентација формирана у хипокампусу нема формалне сличности са географским мапама, већ представља адаптабилну конструкцију састављену од перцептивно селекованих, кључних информација о датом простору.

хипокампусу и омогућавају нам да се успоставимо и оријентишемо у односу на неки простор, који тако за нас постаје *месџо*. Без темпоралности иманентне инсценацији свесног искуства, не може бити ни доживљаја простора, нити се ми, као субјекти, можемо успоставити у односу на њега, тако да он за нас постане место. Шопенхауер (*Arthur Schopenhauer*) пише да је „спољашњост само просторна одредница, док је простор функција нашег мозга.”³⁴ Да ли то значи да је наш концепт простора само специфичан начин мишљења, обликован нашом историјом уодношавања са светом? Једна од основних функција хипокампуса је претварање краткорочних у дугорочна сећања – кроз уписивање нашег искуства простора, и искуства уопште у временску секвенцу сећања, градимо темпоралну основу без које не можемо имати доживљај света: „Не постоји памћење без простора и памћење које се не одвија у времену.”³⁵

РАСЛОЈАВАЊЕ ПЕРЦЕПЦИЈЕ КАО ОСНОВА УМЕТНИЧКОГ ПОСТУПКА

Основна претпоставка истраживања јесте да у контакту са одређеним уметничким делима наша пажња, кроз мета-процес интроспекције, постаје усмерена на саме процесе перцепције и когниције, што нам пружа могућност да освестимо њихове навике, и тако евентуално начинимо први корак ка промени нашег опажања, мишљења и понашања у будућности. На тај начин, уметничко дело постаје простор за освешћивање инхерентне политичности наше перцепције, и начина на који нас она обликује као субјекте у свету. „Термин *раслојавање ѡрцейџије* усвојен је како би се означиле специфичне ситуације у контексту уметности – конструисана одступања од очекиваног, у којима почињемо да опажамо саме процесе перцепције и когниције, наш *behind-the-scenes* поглед на его тунел, који тако губи део своје транспарентности.”³⁶ Намеће се питање како можемо дефинисати уметничко дело одређено феноменом раслојавања перцепције, ако доживљај било којег уметничког дела, као и свесно искуство уопште, претпоставља непрекидно одвијање процеса перцепције и когниције. Можемо рећи да је ово питање континуума – иако су процеси перцепције и когниције основа рецепције сваког уметничког рада, уметност одређену раслојавањем перцепције можемо препознати у делима у којима се уметнички поступак доминантно ослања на ове телесне процесе, и начине на које они обликују наше свесно искуство. Премда уметничка дела одређена феноменом раслојавања перцепције можемо сместити и унутар традиционално дефинисаних домена уметности попут позоришта, визуелне, музичке или новомедијске уметности, критеријум за њихову дефиницију представља препознавање приоритета процеса перцепције и когниције као основе уметничког поступка:

34 Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, (New York: 1966), vol.2, 22. citirano u Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, (Cambridge and London: The MIT Press, 1992.), 75.

35 Професор психологије и неуронауке Едвард Мозер (*Edvard Ingjald Moser*), награђен Нобеловом наградом за медицину или физиологију 2014. године за откриће ћелија система за просторну оријентацију у мозгу, цитиран у чланку <https://galaksijanov.rs/pamte-se-i-prostor-i-vreme/> (приступљено 5. 1. 2020)

36 М. Стојшић, „Политике перцепције у уметности: Стратегије раслојавања перцепције као уметнички поступак”, рад је објављен у Зборнику *Прва међународна конференција SmartArt – „Уметности и наука у примени: Од инспирације до интеракције”*, (Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности, 2020), 593.

„Резултат сваког уметничког дела је одређени доживљај, али одређена уметничка дела као свој примарни циљ имају обликовање искуства – значење није датост коју задаје аутор, а коју треба прочитати, већ је оно активни процес заједничке конструкције у сусрету уметничког рада и сваког субјекта, са својом јединственом *мајом њерцејџивне истџорје*. Фокус више није на самом објекту, нити његовој медијалности, већ ефектима које изазива код посматрача; материјалност уметничког рада традиционално игра носећу улогу у формирању значења, да би у ситуацији дефинисаној као *раслојавање њерцејџије* постала средство у формирању искуства, које омогућава грађење односа са собом и другима. У овом случају, субјективни доживљај настао у интеракцији са радом постаје уметнички медиј.”³⁷

Један од пионира коришћења законитости перцепције као основе за тумачење и стварање уметности био је руски књижевни критичар Виктор Шкловски (rus. *Викџор Борџсовџ Шкловскиџ*), који се, у свом есеју *Уметџностџ као џосџуџаџ* из 1917, залаже за уметност која ће, применом поступка *очуђења* (rus. *џриџм осџџраненџа*) „учинити објекте непознатим, форме тешким, повећати напор и време потребно за перцепцију, зато што је процес перцепције естетски циљ по себи, због чега мора бити продужен. Уметност је начин на који доживљавамо уметничко у објекту: објекат није важан...”³⁸ Сличан феномен Брехт (*Bertold Brecht*) дефинише као *ефекаџ оџуђења* или *V-effekt* (нем. *Verfremdungseffekt*), сматрајући да основна функција позоришта није да гледаоца уљуља у неку причу, простор и време, остајући на нивоу несвесне идентификације коју гледаоци остварују са ликовима, већ да, напротив, коришћењем разних техника за *џробџјање* четвртог зида, попут изласка глумца из лика, директног обраћања публици или коришћења текста као сценографског елемента, покуша да нас задржи у стању сталне будности и свесне контемплације над текстом комада, али и сопственим процесима опажања и мишљења. Брехт сматра да гледалац тако нема опцију неукључивања, бивања са стране, те да, овако обдарен *инџелекџуалном емџаџџиџом*, може постати актер промене света.³⁹ Искакањем из уобичајеног, *очуђени* објекти или ситуације имају моћ да суспендују или успоре наше перцептивне одлуке, чиме долазимо у ситуацију да освестимо њихове навике.

Уметност дефинисану раслојавањем перцепције можемо тумачити унутар ширег дискурса искуствене уметности, односно *феноменолошкоџ обрџџа*⁴⁰, у

37 Ibid., 594.

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

39 John Willett, ed. and trans., *Brecht on Theatre* (New York: Hill and Wang, 1964), 91.

40 Неки аутори, попут Доне Шулд (*Dawna L. Schuld*) користе израз *феноменолошкоџ обрџџ* (енг. *phenomenological turn*), док се други, попут Доротеје фон Хантелман (*Dorothea von Hantelmann*) залажу за коришћење појма *искусџвене обрџџ* (енг. *experiential turn*), како би означили повећану заинтересованост за субјективни доживљај уметности као основу конструкције уметничког рада, присутну у визуелним уметностима од шездесетих година XX века. Како Дона Шулд пише, дело које припада дискурсу *искусџвене* (енг. *experiential art*), односно *феноменалне уметџностџи* (енг. *phenomenal art*) са намером своје рецепијенте ставља у ситуације које мењају њихову перцепцију физичке реалности. Уметност овог периода, која претпоставља отеловљене субјекте у односу на специфичне контексте, коинцидирала је са феноменолошким заокретом у филозофији, првенствено представљеним кроз дело француског филозофа Мориса Мерло-Понтија (*Maurice Merleau-Ponty*), али и психологији свести, у којој долази до промене курса од објективно примећеног понашања (бихевијоризам), ка субјективном искуству (феноменолошки приступ). Dawna L Schuld, *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, (Oakland; University of California Press, 2018), Preface xi, 2.

извођачким и визуелним уметностима, који уместо конструкције значења путем артифицијелног система који нуди семиотички модел искуства, акценат ставља на индивидуално искуство. Тежиште није на томе шта уметничко дело значи, већ какав доживљај оно изазива:

„Окретањем од миметичког схватања уметности, извођачка и визуелна уметност приближиле су се у свом инсистирању на обликовању субјективног искуства – иако свако уметничко дело подразумева одређени доживљај, шездесете године XX века доносе креирање и обликовање искуства као основу уметничког концепта. Субјективност, али и уметничко дело успостављају се у сусрету отеловљене перцепције посетиоца и материјалности рада: визуелна уметност шездесетих представља „нову форму кантовског идеализма у којем свесно искуство посетиоца замењује објекат уметности који независно перципирамо; његова/њена перцепција постаје производ уметности.”⁴¹

Уместо учтиво урамљеног уметничког дела на зиду галерије, које стоји *уместо искуства*, јавља се потреба за уметношћу која ће бити направљена од истог материјала и у истој размери као и сам живот, и деловати директно на искуство. За Алана Капрова (*Alan Kaprow*), једног од најзначајних представника уметничке авангарде шездесетих година XX века, хепенинзи и инсталације представљају прилику да се изгради ново окружење, унутар којег посетилац, приморан да реорганизује и преиспита репертоар сопствених реакција у односу на њега, осваја нове територије изградње искуства и преузима већу одговорност за њега. Капров реципијента види као интегрални део рада, и тврди да „никада није градио нешто у шта треба гледати... већ нешто у чему се треба играти, где посетиоци, кроз учествовање, постају ко-креатори.”⁴² Ова дела не комуницирају значење нити прописују одређени доживљај, она „олакшавају, обликују и садрже искуство.”⁴³ Један од пионира Минимализма⁴⁴, Роберт Морис (*Robert Morris*) овако објашњава своје полазиште у уметничком раду: „Желим да обезбедим ситуацију у којој ће људи моћи да постану више свесни себе и сопственог искуства, уместо неке верзије мој искуства.”⁴⁵

Немачки театролог Ханс Тис Леман (*Hans-Thies Lehmann*) узрок приближавања позоришта и перформанса, приметан од шездесетих година XX века наовамо, дијагностикује у неприкладности инсистирања на аристотелијанском јединству простора и времена у пост-постмодерном свету фрагментираних темпоралности. За Лемана, изградња фиктивног света на сцени, која има задатак да

41 Уметник Ден Грејем (*Dan Graham*) цитиран у Claire Bishop, *Installation Art*, (London: Tate, 2010), 130.

42 Claire Bishop, *Installation Art*, (London: Tate, 2010), 24.

43 Dawna L Schuld, *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, (Oakland; University of California Press, 2018), Preface xii

44 Појам Минимализам, са великим почетним словом, биће коришћен да означи покрет у визуелној уметности који се шездесетих година XX века јавио у Њујорку, и чији су најпознатији представници Френк Стела (*Frank Stella*), Карл Андре (*Carl Andre*), Ден Флавин (*Dan Flavin*), Доналд Џад (*Donald Judd*), Сол Луит (*Sol LeWitt*), Роберт Морис (*Robert Morris*) и други. Реч минимализам, са малим почетним словом, означава шири план минималистичких тенденција у уметности, од *Light and Space* покрета у визуелној уметности, који се у Калифорнији јавио као одговор на Минимализам, до дрон музике Ла Монт Јанга (*La Monte Young*) и минималистичких експеримената у музици Џона Кејџа (*John Cage*).

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

гледаоца увуче у своје, једнако фиктивно простор-време, потпуно је неприкладна у односу на могућност истинског бивања *saga* и *ovge*, коју нуди постдрамско позориште, слично попут перформанса, хепенинга или ситуације у визуелној уметности. За Лемана, позориште је процес, увек везан за садашњи тренутак: „Постдрамско позориште је позориште садашњости.”⁴⁶ Он пише о *йозоришној ситуацији*, која подразумева „позориште, које није само место „тешких” *шела*, већ и *йравої окуйљања*, место на којем се дешава јединствени пресек естетски организованог, и свакодневног, *сйварної* живота.”⁴⁷ Уместо мимезиса на сцени, који, нудећи очигледно јединство простора, времена и радње од гледалаца не захтева ангажман на формирању целине, већ од њих само очекује да у њу уроне, постдрамско позориште оставља много више *йразнине*, коју сваки члан публике допуњава у односу на поглед из сопственог его тунела. Уместо да покуша да иманентно фрагментарну и субјективну природу нашег искуства примора у артифицијелне оквире јединства простора и времена које нуди илузија на сцени драмског позоришта, постдрамско позориште у први план истиче ову фрагментираност и субјективност, очекујући од своје публике да освести да је њихов доживљај света увек овакав.

Без обзира да ли причамо о извођачкој, визуелној или хибридном формама попут новомедијске уметности, задатак уметника је да постави ситуацију која, захтевајући присуство у датом простору и времену, обликује истински уметнички медиј – субјективно искуство. Посматрач овако постаје *учесник*⁴⁸, онај који отеловљује рад, јер ситуациони фокус у уметности захтева активно уодношавање и успостављање субјективности путем тела. Ситуација не допушта постојање незаинтересованог, привидно аполитичног субјекта, она делује на телесном нивоу који не можемо игнорисати. Наше свесно искуство никада није пасивна реконструкција, већ активан процес инсценације, одређен како нашим претходним искуством и њиме дефинисаним очекивањима и претпоставкама, тако и ситуацијом коју дефинише уметнички рад, у односу на које себе успостављамо као субјекте, постајући тако равноправни ствараоци уметничког дела.

Дакле, можемо рећи да уметност одређена феноменом раслојавања перцепције подразумева уметничко дело које се успоставља у сусрету отеловљене перцепције посетиоца и материјалности рада – реципијенти овако постају учесници, а њихов субјективни доживљај уметнички медиј. Оваква уметности има амбицију да постане терен политичке борбе, а кроз креирање окружења у којем евентуално можемо освестити политичну димензију сопствене субјективности, иманентно везану за нашу телесност, и начине на које помоћу ње конституишемо свет и себе у њему.

ЕСТЕТСКИ РЕЖИМ ПЕРЦЕПЦИЈЕ

Ако телесни процеси перцепције и когниције представљају основу за тумачење неког објекта или ситуације као уметничког дела, намеће се питање које

46 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, (London and New York: Routledge, 2006), 143.

47 Ibid., 17.

48 Израз учесник (eng. *participant*) или посетилац-учесник изабран је да опише реципијента оваквог уметничког дела, како би се истакао активни ангажман у његовом конституисању. С обзиром на то да сам дискурс уметности која користи стратегије раслојавање перцепције није везан за одређене медије, одреднице попут гледалац, посетилац или посматрач биће замењене појмом учесник, посетилац-учесник или субјекат.

услове они треба да задовоље, да би могли тако да се квалификују. Или, ако је уметнички медиј наш доживљај, односно свесно искуство које настаје у сусрету са оваквим радом, какво оно треба да буде, да би могло да буде означено као естетски режим перцепције? Питања које се намећу је и какво је то уметничко дело доминантно одређено естетским режимом наше перцепције, уместо технологијом и материјалношћу медија у којем је створено. Ако је естетски режим перцепције дефинисан на континууму процеса перцепције и когниције, који се одвијају током сваког тренутка наших живота, шта их квалификује као основу уметничког поступка? Да ли је уопште могуће нешто једнозначно прогласити као уметнички рад, ако је у свом конституисању толико ослоњен на потпуно субјективну позицију, одређену границама искуствене стварности?

Можемо рећи да уметност дефинисана естетским режимом перцепције појачава и на површину избацује отеловљене и темпоралне аспекте естетског искуства, који већи део времена остају имплицитни у рецепцији уметничког дела. Суштински предмет уметности тако постаје „естетски режим перцепције индивидуалног посматрача.”⁴⁹ Искуствена уметност у први план доводи процес инсценације свесног искуства, чинећи га естетски приступачним кроз ситуациону форму, унутар које се субјекат и објекат међусобно конституишу у процесу отеловљеног сазнања. Естетика заснована на ситуираном телу није само отеловљена, већ и релационо оријентисана, те нам омогућава да се, кроз сопствено тело, увежемо и са другим субјектима. Улога уметника је да формира позив на интеракцију, конструишући одређени просторно-временски оквир за доживљај субјекта, који тако постаје примарни уметнички медиј. Ситуација, као форма специфично конструисаних просторно-временских условности, које постају потпуне тек у сусрету са субјектом, своје порекло води од Ситуационистичке Интернационале (СИ) током шездесетих, доживљава своју еволуцију током деведесетих година XX века кроз релациону уметност (енг. *relational art*), поља уметничких пракси које препознаје и дефинише француски кустос и теоретичар уметности Никола Бурио (*Nicolas Bourriaud*). Уметничко дело дефинисано релационом естетиком тако постаје скуп објеката који остају непотпуни, док их не активира посматрач у перцептивно-афективном чину, формирајући од њих целину унутар свог свесног искуства. Ова дела престају да буду слике, скулптуре или инсталације, одреднице везане за различите врсте вештине и њима дефинисане производе, и постају једноставно површине, волумени или средства, која представљају оквир доживљаја у одређеном простору и времену. Бурио сматра да „уметност представља конструкцију концепата уз помоћ перцепата и афеката, усмерену ка сазнању света.”⁵⁰ За разлику од класичне, релациона естетика формира услове да уметнички рад постане нека врста *вектора субјективизације* (енг. *subjectivization vector*), који усмерава нашу перцепцију и обликује искуство, и као скретничар на раскрсницама субјективности, усмерава ка новим могућностима.⁵¹

Овако дефинисана отвореност свакако се може тумачити унутар дискурса отвореног уметничког дела који успоставља Умберто Еко (*Umberto Eco*). Иако се рецепција било којег уметничког дела кроз историју може описати полови-ма који образују *ошвореност*, са једне, и *завршеност* са друге, за Ека мерило

49 Robert Irvin (*Robert Irvin*) citiran u Dawna L. Schuld, *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, (Oakland; University of California Press, 2018), 6.

50 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, (Dijon: Les Presses du Réel, 2002.), 101.

51 Ibid., 99.

вредности одређеног дела постаје многоструко специфичних резонанција, које са делом може да успостави сваки субјекат, а у односу на своју јединствену перспективу, одређену претходним искуством уписаним у темпоралну структуру сећања, при чему суштина дела остаје очувана. Свака рецепција уметничког дела представља „крајњи исход настојања аутора да уреди секвенцу комуникационих ефеката на такав начин да сваки појединачни адресант може преуредити оригиналну композицију развијену од стране аутора.”⁵² Сваки пут када се успоставимо у односу на одређено уметничко дело, ми га истовремено интерпретирамо али и *изводимо*, а на основу специфичне перспективе првог лица и свим предрасудама, личним преференцијама или културом које у односу на њу настају. Наравно, оваква отвореност је особина перцептивног чина уопште – још Кант примећује да свет коначних објеката који доживљавамо представља илузију која настаје услед економије наших процеса перцепције и когниције, за које је еволутивно исплативо доносити категоричке, а последично брзе и довољно тачне одлуке. Оно што даје структуру свету у сталној промени је кота субјективности одређена темпоралном димензијом нашег постојања, која, кроз *временско кадрирање* наше перцепције, оријентише и уређује стимулусе који стижу из спољашњости и унутрашњости наших тела у низ доживљених момената, формирајући континуално свесно искуство. Еко, ослањајући се на Мерло-Понтијеву констатацију да је „ствар и за свијет битно да се појављују као отворени, да нас враћају онкрај својих одређених читовања, да нам увијек обећавају нешто друго вриједно да се види,”⁵³ креативну активност види управо у зони недефинисаности које дело оставља, и начину на који га сваки субјекат комплетира. Попут њега, Марсел Дишан (*Marcel Duchamp*) суштину креативног чина дефинише кроз *коэффициент уметности* (енг. *art coefficient*), односно разлику између онога што је уметник замислио, и онога што је реализовано, у пољу стварања које образују два пола – уметник и реципијент уметничког рада.⁵⁴ Формирање коефицијента уметности је процес везан за *овде* и *сада*, и специфично искуство уодношавања са светом које сваки субјекат носи са собом. Ако је „уметност стање сусрета”, онда „форму можемо дефинисати као сусрет у трајању.”⁵⁵

Уколико је уметност увек огледало односа према реалности у датом друштвеном контексту, потребно је идентификовати предуслове које тај контекст ствара за издвајање уметности доминантно *ослоњене на шело*, односно специфичности отеловљених процеса перцепције и когниције, и њима одређен естетски режим перцепције. Пре свега, неопходно је констатовати да су друштвено-политички услови, који, уз развој нових, дигиталних технологија прописују нестајање дистанци у простору и времену, и убрзавање догађаја који конституишу свет преко границе одређене резолуцијом наше перцепције, створили услове за замагљивање граница између простора, времена и догађаја. На тај начин, створена је специфична врста дезоријентације, која за последицу има већу одговорност субјекта у формирању целине. Са друге стране, плуралитет пост-постмодерног времена, са ризоматском структуром која се успоставља између људи, идеја и

52 Umberto Eco, *The Open Work*, (Cambridge: Harvard University Press, 1989), 3.

53 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, (Sarajevo: Veselin Masleša, 1990), str 386.

54 <https://www.brainpickings.org/2012/08/23/the-creative-act-marcel-duchamp-1957/>, [приступљено 2.2.2020]

55 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, (Dijon: Les Presses du Réel, 2002.), 18–19.

догађаја, доноси већу отвореност у дефиницији појмова и феномена, па и оквира уметничког дела. Потпуна зависност од контекста негира сваку врсту екстерно наметнуте, апсолутне дефиниције, те уметнички рад постаје позив на сусрет и заједничку изградњу, уместо завршеног значења које треба протумачити.

Амерички теоретичар медија Марк Хенсен види дематеријализацију простора и релативизацију времена које доноси дигитална револуција⁵⁶ као предуслов за разматрање људског тела као новог уметничког медија. Важно је напоменути да за овај рад није толико значајна дефиниција нових медија⁵⁷ и дигиталне слике⁵⁸, као кода састављеног од нула и јединица, већ начин на који Хенсен тело поново доводи у центар пажње. За разлику од Лева Мановича (*Lev Manovich*), који се у тумачењу специфичности нових медија окреће дигитизацији и њома условљеној дематеријализацији физичког простора⁵⁹, Хенсен губитак разграничења између појединачних медија уметничког изражавања види као шансу да људско тело заузме истакнутију улогу у селекцији информација и обликовању искуства: „Можемо рећи да тело – односно распон перцептуалних и афективних могућности које оно нуди – дефинише интерфејс медија. Услед флексибилности коју доноси дигитизација, функција уоквиравања (информација, прим. прев.) *са интерфејса медија враћа се у тело, одакле је оригинално њојекла*. Управо ово измештање чини новомедијску уметност новом.”⁶⁰ У том смислу, комуникациони модели дефинисани унутар појединачних уметничких медија падају у други план, јер свесно искуство постаје ултимативни комуникациони интерфејс, обликовано телесним процесима перцепције и когниције, који врше селекцију информација и конструишу целину.

56 Под дигиталном, или трећом индустријском револуцијом подразумева се период од осамдесетих година XX века наовамо, означен преласком са електронске и аналогне на дигиталну технологију, и широком применом дигиталних технологија, пре свега у области телекомуникација.

57 Иако око дефиниције појма нових медија не постоји консензус, већина теоретичара као одредницу узима коришћење дигиталних рачунара и последице дигитизације на процес комуникације. Тако, на пример, Мишко Шуваковић сматра да је основно одређење новомедијске уметности коришћење „дигиталног компјутера као битне технологије за обраду информација, заступање или симулацију.” Мишко Шуваковић, *Ејсџемологија уметности или о њома како учити учење о уметности*, (Београд: Орион Арт, 2008), 110.

58 За Хенсена, *дигитална слика* није нужно производ дигиталне технологије, кода састављен од нула и јединица, већ последица њене масовне примене у данашњем друштву. Дигитална слика је изван медија, и савршено одговара ономе што Розалинд Краус (*Rosalind Krauss*) означава као *постмедијско сћање*. Како Хенсен пише, „морамо прихватити да слика, уместо да свој узор тражи у привилигованој техничкој форми (укључујући и интерфејс рачунара), сада означава процес кроз који тело, удружено са различитим направама које информацију чине доступном перцепцији, даје облик или *ин-формира* информацију. Укратко, појам слике више не сме бити ограничен само на површинску појавност, већ проширен тако да обухвати цео процес током којег опажамо информацију у процесу отеловљеног искуства. То је оно што предлажем да се назове *дигитална слика*.” У процесу отеловљеног сазнања, тело не врши селекцију већ постојећих слика, већ, кроз процес филтрације информација, активно учествује у стварању слика. Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media* (Cambridge and London: The MIT Press, 2004), 10–11.

59 Лев Манович дигитизацију види као основни предуслов за настанак нових медија – могућност да сви подаци постану дигитални код донела је могућност њиховог програмирања. „Рачунар, дакле, више није само аналитичка машина погодна за артиметичке прорачуне, већ постаје Жакардов разбој (енг. *Jacquard's loom*) – који може синтетисати и манипулисати медијима.” Манович идентификује пет кључних карактеристика нових медија: нумеричку репрезентацију, модуларност, аутоматизацију, варијабилност и културално транскодификање. Lev Manovich, *The Language of New Media*, (Cambridge and London: The MIT Press, 2001), 26, 30–32.

60 Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media* (Cambridge and London: The MIT Press, 2004), 22.

Кроз претпоставку људског тела као новог медија отвара се могућност за постојање уметничких дела доминантно одређених естетским режимом перцепције, уместо материјалношћу медија у којим су створени.

Ако уметност одређеног периода увек представља огледало односа са реалношћу коју тај период гради, како то Еко констатује, може ли уметничко дело постати средство преиспитивања овако обликоване реалности? Француски филозоф Жак Рансијер (*Jacques Rancière*) перцепцију види као иманентно политичну, јер је доминантни сензоријум, који обликује наше искуство на свакодневном нивоу, увек формиран под утицајем сила које прописује друштвени контекст. Он сматра да су „људска бића повезана одређеним чулним структуром, одређеном дистрибуцијом чулности, која одређује начин на који они постоје заједно; а политичност се састоји у трансформацији чулне структуре заједничког бивствовања.”⁶¹ Уметност тако постаје терен за преиспитивање сила које обликују свакодневну стварност, док је задатак уметника да „формира нову чулну структуру одузимајући перцепте и афекте од перцепције и афективности које чине *шкaкe свакодневног искуства*.”⁶² Репрезентативном режиму уметности, дефинисаном јасним разграничењем између појединачних уметничких медија, који су везани за различите технике и технологије стварања унутар њих, али и јасним *издвајањем уметничког од неуметничког* на основу њих, он супротставља естетски режим уметности, који „исправно идентификује уметност у једнини и развезује је од сваког специфичног правила, сваке хијерархије тема, жанрова и уметности”⁶³, док „истовремено утемељује самосталност уметности и истоветност њених форми са формама преко којих се образује сам живот.”⁶⁴ Унутар естетике уметности коју Рансијер дефинише уметничко дело није више одређено начином и техникама рада унутар јасно раздвојених уметничких медија, већ кроз припадање *специфичном режиму чулног*, који дефинише одређен начин бивања предмета уметности.⁶⁵ Политична димензија овако дефинисаног уметничког дела крије се у чињеници да је оно представља исечак, или, како Бурио дефинише – *међупросјор* – изграђен од истог материјала као стварност, али који, кроз стварање „мноштва преклопа и пукотина у ткању свакодневног искуства мења картографију онога што можемо опазити, замислити или поверовати”⁶⁶, чиме отварамо могућност за поимање другачијег света, и наше позиције унутар њега. У том смислу, потребно је још једном се вратити на дефиницију уметничког дела одређеног феноменом раслојавања перцепције:

„Овакво уметничко дело увек је двоструко дефинисано – са једне стране, ту је интервенција уметника, која пре свега мора бити отворена, и понудити оквир за успостављање односа и доживљаја, а са друге, отеловљени субјекат, који, кроз телесне процесе перцепције и когниције, а на основу јединствене мапе перцептивне историје, врши селекцију и завршава рад. Граница између *уметничког* и *неуметничког* није повучена у односу на технологију медија у

61 Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, (London and New York: Verso, 2009), 56.

62 Ibid., 56.

63 Жак Рансијер, *Судбина слика – Подела чулног: естетика и политика*, (Београд: Центар за медије и комуникације, 2013), 149.

64 Ibid., 149.

65 Ibid., 148.

66 Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, (London and New York: Verso, 2009), 56. Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, (London and New York: Verso, 2009), 72.

којој је створен рад, жанр или тему, већ капацитет рада да, кроз коришћење *специфичних форми чулности*, рецепијента доведе у стање у којем његова пажња постаје усмерена на саме процесе перцепције и когниције и начине на који они конституишу свет за њега. Конструисана искакања из очекиваног постају тренуци у којима рецепијент може освестити телесне димензије своје субјективности, па и сопствену одговорност у формирању реалности у којој обитава. Ако је наш доживљај стварности и сопствене позиције унутар ње са једне стране одређен навикама наше перцепције, а са друге сензоријумом који обликују доминантне силе друштвеног уређења, уметничко дело постаје прилика да се освести и преиспита овако дефинисана политичност перцепције.⁶⁷

УМЕТНОСТ ОДРЕЂЕНА ФЕНОМЕНОМ РАСЛОЈАВАЊА ПЕРЦЕПЦИЈЕ КАО УМЕТНИЧКА ПРАКСА СЦЕНСКОГ ДИЗАЈНА

Уметност одређена феноменом раслојавања перцепције у овом раду дефинисана је као уметничка пракса сценског дизајна, а у односу на интердисциплинарно поље које успоставља Татјана Дадић Динуловић у књизи *Сценски дизајн као уметности*. Као основне одреднице она успоставља вишемедијску природу и сценски начин мишљења у приступу конструкцији простор-времена, односно догађаја.⁶⁸ За овај рад биће корисна дефиниција сценског дизајна као интердисциплинарне праксе, која подразумева ослањање на сценску логику у конструкцији догађаја, са својим просторно-временским димензијама, а у циљу постизања одређеног „дживљаја, као најважнијег исхода стваралачког процеса, али и везе између уметника и публике.“⁶⁹ Иако Татјана Дадић Динуловић види „активан и стваралачки однос према простору“⁷⁰ као основну одредницу сценског дизајна, у односу на претходно успостављену платформу темпоралне димензије перцепције као предуслова сваког искуства, па и искуства простора, немогуће је раздвојити ове две форме чулности, те ће оне бити разматране кроз обједињујући појам конструкције догађаја, као основне јединице простор-времена.

Темпоралност јесте једна од основних одредница сценског начина мишљења – Памела Хауард (*Pamela Howard*) сматра да ће „прави театарски дизајнер о својим нацртима мислити као да су они све време у покрету, у радњи, у ономе што глумац уноси на сцену која се развија. [...] сценски дизајнер размишља у терминима четврте димензије – протока времена. Дакле, није у питању слика

67 М. Стојшић, „Политике перцепције у уметности: Стратегије раслојавања перцепције као уметнички поступак“, рад је објављен у Зборнику *Прва међународна конференција SmartArt – Уметности и наука у примени: Од инсџирације до интеракције*, (Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности, 2020), 595.

68 Ауторка се позива на Хокингову (*Steven Hoking*) дефиницију четвороразмерног простор-времена, како би у инверзији утврдила да је догађај основна јединица овако одређеног простор-времена. Татјана Дадић Динуловић, *Сценски дизајн као уметности*, (Београд и Нови Сад: Клио и Сцен – Центар за сценски дизајн, архитектуру и технологију (Оистат Центар Србије) Факултета техничких наука Универзитета у Новом Саду, 2017), 39.

69 Татјана Дадић Динуловић, *Сценски дизајн као уметности*, (Београд и Нови Сад: Клио и Сцен – Центар за сценски дизајн, архитектуру и технологију (Оистат Центар Србије) Факултета техничких наука Универзитета у Новом Саду, 2017), 39.

70 *Ibid.*, 285.

сцене, већ покретна сценска слика.⁷¹ У том смислу, естетику доминантно ослоњену на специфичности перцептивно-когнитивног процеса можемо разумети као иманентно темпоралну, а артикулацију простор-времена на основу ње као сценски начин мишљења који је смешта у домен сценског дизајна. Искусвена стварност, са својим просторним и временским димензијама, настаје кроз активан процес инсценације свесног искуства, а у сусрету наших тела, са њиховим перцептивно-когнитивним капацитетима, и света – у овом случају ситуације коју успоставља уметник. Простор-време овако дефинисаног уметничког дела своју темпоралну димензију остварује у синергији временског кадрирања одређеног перцепцијом, и интервенције уметника која води овај телесни процес. Аналогно, задатак уметника је да артикулише просторни аспект догађаја у односу на нераскидиву везу простора и времена која постоји унутар нашег свесног искуства, и телесну шему која мапира свако наше уодношавање унутар света. „Сценографија је време темпирано у простору”, како Мета Хочевар закључује.⁷²

Мултимодалност перцепције је, уз иманентну темпоралност свесног искуства, други неопходан услов за искуство простора. Без информација које стижу од других чула тела у покрету, *киклојско око* остаје заробљено у дводимензионалној слици света, без могућности да од ње формира пун доживљај тродимензионалног простора. Сценски начин мишљења у приступу конструкцији простор-времена, који дефинише уметничко дело сценског дизајна, се у том смислу мора ослањати и на мултимодалност перцепције, односно њен комплемент – логику коришћења свих медијских линија у конструкцији догађаја. Како Сођа Лоткер (*Sodja Zupanc Lotker*) пише, „сценографија је место које одбија нашу навiku да одвајамо ствари да бисмо је дефинисали.”⁷³ „Сценски дизајн зато подразумева широк спектар приступа и стваралачких метода, чијом применом настају дела која могу бити идентификована као аутентична и ауторска и која, у односу на идеју, садржај и уметничка и техничка средства, средства реализације, не подлежу јасно одређењима медија и уметничких дисциплина.”⁷⁴ Оно што издваја сценски дизајн од осталих уметничких пракси ослоњених на хибридную употребу медија је примена сценских средстава у конструкцији догађаја. У том смислу, уметничко дело одређено феноменом раслојавања перцепције можемо означити као уметничку праксу сценског дизајна ослоњену на естетски режим перцепције у циљу конструисања ситуације, која у коњункцији са мултимодалним чулним доживљајем реципијента рада, постаје догађај. Уметнички поступак у овом случају није дефинисан употребом одређених медија, већ њиховим одабиром и применом у односу на специфичности процеса перцепције и когниције, а у сврху формирања ситуације у којој наша пажња постаје усмерена на

71 Питер Брук (*Peter Brook*) цитиран у Татјана Дадић Динуловић, *Сценски дизајн као уметност*, (Београд и Нови Сад: Клио и Сцен – Центар за сценски дизајн, архитектуру и технологију (Оистат Центар Србије) Факултета техничких наука Универзитета у Новом Саду, 2017), 55.

72 Мета Хочевар, *Просјори ипре*, (Београд: Југословенско Драмско позориште, 2003), 29.

73 Сођа Лоткер цитирана у Татјана Дадић Динуловић, *Сценски дизајн као уметност*, (Београд и Нови Сад: Клио и Сцен – Центар за сценски дизајн, архитектуру и технологију (Оистат Центар Србије) Факултета техничких наука Универзитета у Новом Саду, 2017), 129.

74 Татјана Дадић Динуловић, *Сценски дизајн као уметност*, (Београд и Нови Сад: Клио и Сцен – Центар за сценски дизајн, архитектуру и технологију (Оистат Центар Србије) Факултета техничких наука Универзитета у Новом Саду, 2017), 285.

ове отеловљене процесе, како бисмо у процесу добили шансу да преиспитамо начине на који они обликују наше бивствовање у свету.

Такође, важан елемент сценске логике мишљења представља и отвореност, коју Памела Хауард дефинише као немогућност сценографије да егзистира као самостално уметничко дело; она је „непотпуна, све док извођач не крочи у простор за игру и суочи се са публиком.”⁷⁵ Констатовано је да се уметничко дело одређено феноменом раслојавања перцепције може тумачити унутар дискурса отвореног уметничког дела који успоставља Умберто Еко. За Ека, уметност никако није питање пасивне рецепције, већ процес активне конструкције доживљаја, који настаје у сусрету објективно постављене ситуације и специфичне перспективе првог лица, дефинисане его тунелом, на основу које сваки од рецепијената довршава рад. Уметност дефинисана феноменом раслојавања перцепције у први план доноси отеловљене и темпоралне аспекте естетског искуства, одређене примарно телесним процесима перцепције и когниције, који иначе остају имплицитни у рецепцији уметничког рада. Задатак уметника је да постави ситуацију, која од нас захтева активно уодношавање и присуство у датом простору и времену, чиме од посматрача постајемо учесници. За Сођу Лоткер важна је управо ова политична димензија у сценској артикулацији простор-времена, која настаје када се сценографија схвати као просторна ситуација, односно „средина у којој настају перформативни односи. Овакво окружење представља активан и активациони простор међуодноса, љубавну авантуру простора и времена – покрет. [...] Зато што сценографија схваћена као просторна ситуација, која обухвата динамичне, крхке и емоционалне односе извођача и публике у стварном простору. То је *огворан ѝросѝор сѝварања* који је, као место сусрета људи, увек политички.”⁷⁶ Свакако да овакво, ситуационистичко усмерење сценског дизајна, можемо тумачити унутар дискурса Буријоове релационе естетике, иако је он примарно успоставља у пољу визуелне уметности и кустоских пракси. Овако дефинисана просторна ситуација не захтева глумце, већ људска бића, која се, ослањајући се на артикулисани физички простор и друге људе у њему, у *ѝлесу инѝерсубјекѝивносѝи*, успостављају као субјекти. „Такво одсуство, било да је реч о инсталацији или сценографском простору без извођача, дозвољава публици да настани простор и, на тај начин, сама постане догађај.”⁷⁷

Потребно је овакве дефиниције сценске логике мишљења сагледати и у контексту *сценографскоѝ обрѝа* (eng. *scenographic turn*), који Џослин Мекини (Joslin McKinney) идентификује кроз „фокусирање се на материјалност сценографије како би се посебна пажња скренула на улогу тела гледаоца у перцепцији и рецепцији извођења.”⁷⁸ Унутар платформе коју формира феноменологија и нови материјализам у филозофији, повећано интересовање за примењену когнитивну неуронауку у извођачким уметностима, али и губитак примата текста који допушта постдрамско позориште, Мекини види као шансу за формирање телесно оријентисаног дискурса у тумачењу и стварању сценографије. Сценографска интервенција постаје целина са просторно-временском ситуацијом у

75 Памела Хауард, *Шѝа је сценографија*, (Београд: Клио, 2002), 18.

76 Сођа Лоткер цитирана у Татјана Дадѝ Динуловић, *Сценски дизајн као уметносѝ*, (Београд и Нови Сад: Клио и Сцен – Центар за сценски дизајн, архитектуру и технологију (Оистат Центар Србије) Факултета техничких наука Универзитета у Новом Саду, 2017), 75.

77 Ibid., 76.

78 Joslin Mc Kinney, “Scenographic materialism, affordance and extended cognition in Kris Verdonck’s ACTOR #1”, *Theatre and Performance Design*, 1 (1–2). June 2015, 79.

којој не може бити објективног *чишања*, већ само телом условљеног доживљаја – телесног присуства *saga* и *ovge*, које настаје на основу свих чула, а не само чула вида.⁷⁹ Овакво схватање комплементарно је енактивизму, те рецепција уметничког дела, као и сазнање света уопште, подразумева интеракцију између отеловљених субјеката и околине, односно објеката и других субјеката унутар ње. Кроз искуство уодношавања са светом, стичемо соматосензорно знање о могућим интеракцијама са објектима унутар њега, формирајући тако сопствени *моторички речник*.⁸⁰ У том смислу, важан аспект перформативности простора чини увезивање нашег тела са објектима у физичком простору, кроз сценарио могућих акција које они пружају, а тело, дефинисано моторичким речником, дозвољава. У оваквој поставци, сценографски елементи престају да буду само објекти чије значење треба пасивно прочитати, већ *иницијалне кайисле* за акцију коју, користећи сопствени моторички речник, аутоматски претпостављамо у односу на њих. Исто тако, покрети туђих тела у нама изазивају емпатички одговор, који се, уз помоћ неурона огледала⁸¹, реализује испод нивоа свести. Флексибилност сопствене телесне шеме омогућава нам да, кроз ове аутоматске претпоставке, интегришемо у њу објекте или формирамо односе са телима других субјеката. Процес формирања значења у извођачким уметностима тако постаје телесна активност, ослоњена на претходно искуство уодношавања са светом, јединствено за сваког од нас, али и увезаности акције и перцепције које нам нуди моторички речник.

За Мекини, друштво спектакла одавно се ослања на цело тело да произведе жељени доживљај, те је проблематична идеолошка позиција позоришне уметности, која, у жељи да се удаљи од спектакуларног, игнорише телесно одређено разумевање дела.⁸² Тек кроз повратак телесности у пуном смислу можда успемо да преиспитамо законитости које се ослањају на њу и обликују нас као субјекте у друштву спектакла. Ханс Тис Леман позориште такође види као место преиспитивања

79 Ibid., 80.

80 Ђакомо Рицолати (*Giacomo Rizzolatti*), професор физиологије са Универзитета у Парми, користи израз моторички речник (енг. *motor vocabulary*) како би означио комплексне менталне представе акција у целини, које укључују њихове циљеве, временски оквир у којем се акција дешава, као и однос између организма који делује и циљног објекта његове акције. По његовој теорији каноничких неурона (енг. *canonical neurons*), мозак користи исте механизме да би представио перцепцију објекта и акцију коју можемо вршити над њим, обједињујући их у јединствени формат репрезентације. Thomas Metzinger, *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self*, (New York: Basic Books, 2009.), 166–67.

81 Откриће неурона огледала (енг. *mirror neurons*) деведесетих година прошлог века показало је до које мере је наша социјална природа условљена јединственом платформом перцепције и акције коју нам пружа моторички речник. Неурони огледала представљају групу неурона у кори великог мозга, чија се специфичност крије у чињеници да се активирају и док сами вршимо акцију, и док посматрамо неког другог ко врши сличну акцију – дакле, и при перцепцији, и при акцији. Помоћу неурона огледала у стању смо да препознамо себе у огледалу кроз повезивање сопствених покрета и онога што видимо као одраз, али и покрете других људи вежемо за сопствену телесну шему, што нам омогућава да проценимо њихово кретање, препознамо расположење или претпоставимо намере. Да бисмо разумели туђе емоције, симулирамо их, користећи исте неуронске мреже које користимо када их сами осећамо или изражавамо. Можемо рећи да су неурони огледала су *неуролошка основа емпатије*, кроз коју користимо сопствена тела да бисмо симулирали, и потом разумели емоције и намере других људских бића. Сунчица Здравковић, *Неурони у земљи иза огледала*, 2008. https://www.b92.net/zivot/nauka.php?yyyy=2008&mm=09&dd=15&nav_id=318579 (приступљено 21. 1. 2020)

82 Joslin Mc Kinney, "Scenography, spectacle and the body of the spectator", *Performance Research journal* 18:3, June 2013, 2–4.

савремених друштвено-политичких прилика – одговорност публике за креирање целине и успостављање смисла, који се више не нуде кроз јединство простора, времена и радње, утемељена је у телесним процесима перцепције и когниције, постајући тако *есџетика одговорности* (енг. *aesthetic of response-ability*) у пост-драмском позоришту. „Политичност позоришта јесте *џолиџичности џерџеџије*.”⁸³

ЗАКЉУЧАК

Можемо закључити да је уметничко дело одређено естетским режимом перцепције отворено, у смислу да подразумева отеловљени и ситуирани субјекат, који, успостављајући односе са простором, објектима и другим субјектима у њему, формира коначну верзију дела, а у односу на јединствену мапу перцептивне историје коју поседује. Оно што га квалификује као уметничку праксу сценског дизајна јесте упориште у сценској логици конструкције простор-времена, односно догађаја – целине која настаје у сусрету телесно одређене субјективности сваког појединца, и начина на који је испитује и обликује уметник, ослањајући се на специфичности процеса перцепције и когниције. Ако се сценска уметност по својој дефиницији бави конструкцијом догађаја, односно уређивањем просторно-временски односа, и уметност која претпоставља *џело као основу џросџора и времена* мора имати иманентно сценски карактер. Испоставља се да је естетски режим перцепције кључан за поље сценског дизајна – без естетике утемељене у телесним процесима перцепције и когниције, који фундаментално одређују наше искуство простора и времена, не можемо се бавити дизајном простор-времена.

Иако генеалогичку *искусџвене умеџности* можемо препознати у успону феноменологије у филозофији, али и њеним одјецима кроз феноменолошки обрт у уметности, пре свега кроз праксе Минимализма, *Light and Space* покрета, ситуационизма, хепенинга, перформанса или релационе уметности – уметност која полази од телесних процеса перцепције и когниције као основног градивног материјала у формирању уметничких дела актуелнија је него икада, и своју неисцрпну инспирацију може пронаћи у недовољно освојеном пољу између уметности и неуронауке.⁸⁴ За ово истраживање важно је и проширивање појма уметности означене феноменом раслојавања перцепције ван територије визуелне уметности, где јесте имала своје најјасније манифестације, али свакако не сме на њих бити ограничена. Од Брехта и његовог *V-effekta*, преко музичке авангарде Џона Кејџа или Ла Монт Јанга, до представа које кроз дуг, или екстремно дуго трајање у случају *Пројекџа Олимџ: у славу кулџа џраџеџије – џрегџаве од 24 саџа* Јана Фабра (*Jan Fabre*), односно *дизајн умора*⁸⁵ као равноправну линију сценског

83 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, (London and New York: Routledge, 2006), 185.

84 М. Стојшић, „Политике перцепције у уметности: Стратегије раслојавања перцепције као уметнички поступак”, рад је објављен у Зборнику *Прва међународна конференција SmartArt – „Умеџности и наука у џримени: Од инџираџије до инџераџије”*, (Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности, 2020), 602.

85 Можемо рећи да је у овој представи *дизајн умора* равноправни елемент сценског дизајна – редитељ рачуна да се након толико сати представа прати кроз сновито, буновно стање, што донекле прелама збивања на сцени. Иако постоји структура представе, одређена појединачним драмама које Фабр обрађује, сваки гледалац има право на сопствени дизајн времена, уз сценски покрет вероватно најснажнија изражајна линија сценског дизајна. Милица Стојшић и Драгана Вилотић, „Епско време позоришта: сценски дизајн на 51. Битефу”, у *Сцена: Часоџис за џозоришну умеџности*, 4/2017, 87.

дизајна – историја уметности која се ослања на специфичности наше перцепције и когниције богата је, и не сме остати ограничена на одређена поља уметничког деловања. У том смислу, у овом раду залажем се да уметност одређена феноменом раслојавања перцепције буде означена као уметничка пракса сценског дизајна, не зато што је ограничена на позориште или сценска извођења, већ зато што је начин на које процеси перцепције и когниције формирају наше свесно искуство *фундаментално сценски*, те уметнички поступак који се ослања на њих то такође мора бити. Кроз просторно и временско кадрирање перцепције, а на основу соматосензорног знања које стичемо кроз претходно искуство, наше тело селектује информације како би их, кроз активан процес инсценације сценског искуства, обухватило у јединствену просторно-временску структуру доживљаја. Уметност се, дакле, рађа у сусрету темпорално оријентисаног субјективног доживљаја и објективно конструисаних услова за догађај.

ЛИТЕРАТУРА

- Bardon**, Adrian: *A brief history of the philosophy of time*, Oxford University Press, New York 2013.
- Bishop**, Claire: *Installation Art*, Tate, London 2010.
- Borges**, Jorge Luis: "A New Refutation of Time", *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*, Penguin Books, London, 2000.
- Bourriaud**, Nicola: *Relational Aesthetics*, Les Presses du Réel, Dijon 2002.
- Buonomano**, Dean: *Your Brain is a Time Machine: The Neuroscience and Physics of Time*, W.W. Norton & Company, New York and London 2017
- Varela**, Francisco J, Eleanor Rosch i Evan Thompson: *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, The MIT Press, Cambridge and London 1992.
- Virilio**, Paul: *The Vision Machine*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1994.
- Дадих** Динуловић, Татјана: *Сценски дизајн као уметност*, Клио и Сцен – Центар за сценски дизајн, архитектуру и технологију (Оистат Центар Србије) Факултета техничких наука Универзитета у Новом Саду, 2017.
- Есо**, Umberto: *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge 1989.
- Здравковић**, Сунчица: *Перцепција*, Градска народна библиотека Зрењанин, Зрењанин 2011.
- Kant**, Immanuel: *Kritika čistoga uma*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb 1984.
- Kessner**, Ladislav: "Neuroaesthetics: Real Promise or Real Delusion?" u *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*, eds. Dadejđík, Ondřej i Jakub Stejskal, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2010.
- Lehmann**, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, Routledge, London and New York 2006.
- Manovich**, Lev: *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge and London 2001.
- Mc Kinney**, Joslin: "Scenographic materialism, affordance and extended cognition in Kris Verdonck's ACTOR #1", *Theatre and Performance Design*, 1 (1–2), 79–93, June 2015
- Mc Kinney**, Joslin: "Scenography, spectacle and the body of the spectator", *Performance Research journal* 18:3, June 2013
- Merleau-Ponty**, Maurice: *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša, Sarajevo 1990.
- Metzinger**, Thomas: *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self*, New York, Basic Books 2009.
- Rancière**, Jacques: *The Emancipated Spectator*, Verso, London and New York 2009.
- Рансијер**, Жак: *Судбина слика – Подела чулног: естетика и политика*, Центар за медије и комуникације, Београд 2013.
- Rovelli**, Carlo: *The Order of Time*, Penguin, London 2018.
- Schuld**, Dawna L.: *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, University of California Press, Oakland 2018.
- Shklovsky**, Viktor: "Art as Technique", *Literary Theory: An Anthology*, Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan, Blackwell Publishing Ltd, Maiden 1998
- Стојшић**, Милица: „Политике перцепције у уметности: Стратегије раслојавања перцепције као уметнички поступак”, Зборник „Прва међународна конференција SmartArt – „Уметност и наука у примени: Од инспирације до интеракције”, Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности, Београд 2020.
- Fodor**, Jerry A. and Zenon W. Pylyshyn: „How Direct Is Visual Perception?: Some Reflections on Gibson's "Ecological Approach", u *Cognition*, Volume 9, Issue 2, April 1981

Hansen, Mark B. N., *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge and London 2004
Хауард, Памела: *Шта је сценографија*, Клио, Београд 2002.
Хочевар, Мета: *Просцени и ње*, Југословенско Драмско позориште, Београд, 2003.
Сгару, Jonathan: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge and London 1992.
Шуваковић, Мишко: *Ејсистемологија уметности или о томе како учини учење о уметности*, Орион Арт, Београд, 2008.
Willett, John ed. and trans.: *Brecht on Theatre*, Hill and Wang, New York 1964
Wittman, Mark: *Altered States of Consciousness: Experiences Out of Time and Self*, The MIT Press, Cambridge and London 2018

ИЗВОРИ

Здравковић, Сунчица: *Неурони у земљи иза ојлегал*, 2008. https://www.b92.net/zivot/nauka.php?yyyy=2008&mm=09&dd=15&nav_id=318579 [приступљено 21. 1. 2020]
Duchamp, Marcel: *The Creative Act*, 1957. <https://www.brainpickings.org/2012/08/23/the-creative-act-marcel-duchamp-1957/>, [приступљено 2. 2. 2020]
Hantelmann, von Dorothea, *The Experiential Turn*, Walker Art Center, 2014. <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>, [приступљено 2. 1. 2020]
Стојшић, Милица и Драгана Вилотић, „Граничне територије: сценски дизајн на Битефу 2016”, у *Сцена: Часопис за позоришну уметност*, 1/2017, 218. <https://galaksijanov.rs/pamte-se-i-prostor-i-vreme/> [приступљено 5. 1. 2020]

Milica D. STOJŠIĆ

STRATEGIES OF PERCEPTUAL STRATIFICATION IN THE CONTEXT OF SCENE DESIGN

Summary: The idea that different phenomena of perception and cognition can be used as a foundation of an artistic process, explored in the paper *Politics of perception in art: Strategies of Perceptual Stratification as an Artistic Process*⁸⁶, is the basis for research within this paper. The term perceptual stratification has been adopted to denote specific situations in the context of art, in which our attention becomes focused on the very processes of perception and cognition, as processes that make the final selection of information from the environment, contextualize them, and construct the whole of our conscious experience. By going through these meta-processes in the context of artistic work, we open the possibility to realize the political nature of our perception defined by them in other segments of life, thus taking part of the responsibility for the reality which we live.

The aim of this research is to establish the definition of the aesthetic regime of perception, in order to examine the assumption that a work of art determined by the phenomenon of perceptual stratification belongs to the domain of artistic practices of scene design, which are defined in relation to the interdisciplinary field of scene design established by Tatjana Dadić Dinulović in the book *Scene Design as Art*. Scenic logic in the construction of space-time, i.e. event, is what primarily defines a work of art as a work of art in the field of scene design.

The idea that space and time represent specific ways of organizing our experience of the world and that, as such, they belong more to the structure of our subjective experience than to objective reality, will be explored through the platform offered by the knowledge from the fields of psychology of perception and cognitive neuroscience. Our conscious experience is an active process of *enaction*, during which we select sensory information and form assumptions about their cause based on previous experience, while arranging this sensory data into a coherent structure of experiential reality, with its spatial and temporal dimensions. In that sense, we can conclude that bodily processes of perception and cognition function in a fundamentally temporal way and therefore scenic way, so that art that uses them as the basis of an artistic process must also be of the same kind.

Keywords: perceptual stratification, neuroaesthetics, phenomenological turn, politics of perception, aesthetic mode of perception

86 М. Стојшић, „Политике перцепције у уметности: Стратегије раслојавања перцепције као уметнички поступак” (Politics of perception in art: strategies of perceptual stratification as an artistic process) in: *Proceedings from the First International Conference Smartart*, Belgrade, 2020, 589–604.