

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије
Вишемедијска уметност

Докторски уметнички пројекат:

У потрази за домом
Вишемедијска просторна инсталација

аутор:

Јелена Владушић

ментор:

др Радивоје Динуловић, ред. проф.

Београд, јун 2017. годи

Садржај

АПСТРАКТ	3
Abstract	5
1. УВОДНА РАЗМАТРАЊА	7
2. ПОЕТИЧКО – ТЕОРИЈСКИ ОКВИР	12
2.1. Прото-прича	12
2.2. О дому и неумомљености	16
2.3. О измештању	18
2.3.1. Измештање у савременој уметности – различити приступи	18
2.3.2. Измештање у контексту избегличке кризе – друштвено-политички контекст рада	19
2.3.3. Позиција Србије као транзитне земље	20
2.4. Медији и миграција, покривање избегличке кризе	21
2.5. Други и Другост	26
2.5.1. Психолошка тумачења другости	28
2.5.2. Расна, географска, национална и културна другост: оријентализам и балканизам	30
2.5.3. Други и Другост у уметности	34
2.6. Фотографија	39
2.6.1. Позирање за фотографију	39
2.6.2. Аугуст Сандер	43
2.6.3. Ринке Дијкстра	47
2.7. Апропријација као стратегија	51
2.7.1. Аи Веивеи	53
2.8. Покретне слике у уметности	59
3. МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА	64
4. АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА	76
4.1. Фотографије	77
4.1.1. Читање интерактивног значења	79
4.1.2. Контакт	80
4.1.3. Растојање	80

4.1.4. Тачка гледишта	81
4.2. Анализа портретних фотографија	83
4.2.1. Дечак на пању	83
4.2.2. Жена са кофером.....	86
4.2.3. Кошаркаш	88
4.2.4. Девојка са црвеном марамом.....	90
4.2.5. СМБ младић	91
4.3. Групне фотографије	92
4.3.1. Отац и дете	94
4.3.2. Човек са мачком.....	96
4.3.3. Браћа која се држе за руке	98
4.3.4. Бака и дека.....	100
4.3.5. Авијатичари.....	101
4.3.6. Младићи пред кућом	102
4.4. Пејзаж.....	103
4.5. Артефакти – UNHCR ћебад – Предмети у простору	107
4.6. Покретне слике	111
4.7. Решавање просторне поставке	114
5. ЗАКЉУЧАК	119
6. ПРИЛОГ - Преостале фотографије из рада:.....	121
7. Литература:.....	126
8.Биографија	136

АПСТРАКТ

Предмет докторског уметничког пројекта *У потрази за домом* је велики избеглички талас који је захватио границе Европе, прерастајући од, најпре слабо видљивог, преливања из једног света у други, у једну нову „сеобу народа” која добија све драматичније облике. Ову тему не елаборирам апстрактно, нити егзактно анализирам њене политичке и економске узроке, него јој приступам као конкретној животној чињеници, у суочењу са емиграцијом житеља афричких и блискоисточних земаља, присиљених да беже пред страхотама рата. Они су постали незаобилазни саучесници у свакодневици земаља и градова који се налазе на њиховим одабраним маршрутама. У овом уметничком раду преиспитујем новонастали нестабилан положај избеглица у тренутном друштвено-политичком контексту, али и општи феномен измештености.

Овај вишемедијски докторски уметнички пројекат бави се различитим аспектима теме *неудомљености*, преко фрагментарног фотографског, видео и аудио материјала, који је настао током мог боравка у пограничним зонама Србије и Мађарске, и Србије и Хрватске, или на путу ка датим одредницама. У фокусу рада су фотографије на којима позирају модели – избеглице; сами, у групи (са члановима породице, пријатељима), са кућним љубимцима. Они се налазе у кретању између два дома на балканској/српској рути, на једној од успутних станица у њиховом бекству од несигурности већ изгубљеног дома и путу/трагању за новим, не мање неизвесним.

Чином фотографисања избеглице су тренутно заустављене у кретању, чиме је забележено њихово присуство и тренутак проласка. Комуникацијом са моделима дата им је могућност да бирају позу. Овим пројектом портретисани су извучени из једнозначно именоване групе „мигранти”, „избеглице”, и стичу статус субјекта. Поза је културолошки феномен пун субверзивног потенцијала и могућности, и садржајно подложна различитим интерпретацијама. Амбивалентност положаја произилази из сучељавања њиховог избегличког статуса и позирања. Медијска слика конструкције „другог” бива изнова потврђена кроз извештаје са терена или уредничку политику, али и употребом поједностављених знакова. Стога, фотографски аспект рада одликује се

анти-репортерским ставом, са циљем да избегне уопштене дискурсе медијског приказивања избеглица.

Поред портретних фотографија, практични део рада *У потрази за домом* се састоји од два пејзажа, две покретне слике и артефаката – 30 UNHCR-ових ћебади, који заједно чине вишемедијску просторну инсталацију. Пројекат је реализован изложбом у уметничком простору U10 у Београду.

Кључне речи: измештање, дом, неумомљеност, избеглице, другост, поза, модел.

Abstract

The topic of the artistic project *Seeking home* is the great wave of refugees that swept the borders of Europe, growing from, first barely visible, overflowing of one world into the other, into a new migration that is becoming increasingly more dramatic. This theme I don't elaborate on in an abstract way, nor do I factually analyze its political and economical causes, but with comparison of the immigration of citizens of African and near eastern countries, forced to flee before the horrors of war, I approach the issue as a specific fact of life. They became unavoidable accomplices in the daily life of the countries and cities that are on their chosen routes. In this art project, I question the newfound unstable position of the refugees in the current socio-political context, but also the general phenomenon of displacement.

This multimedia doctoral art project deals with the various aspects regarding the theme of homelessness through fragmented photographic, video, and audio material that was created during my stay in the border zones of Serbia and Hungary and Serbia and Croatia (or en route to and from those places). The focus of the work are the photographs of models – refugees; alone, in group (with family, with friends), pets. They move between two homes on the Balkan/Serbian route, on one of the way-stations on their flight from the uncertainty of a home already lost and a journey/ search for a few one, no less uncertain.

With the act of photographing, the refugees are instantly frozen in motion. Their presence and the moment of passing through has thus been documented. By communication with the models, they were given the option to choose a pose. With this project, those portrayed are taken out of the broadly named group of *immigrants* or *refugees*, and they get the status of individual subjects. The pose is a cultural phenomenon full of subversive potential and possibility, and its content is subject to different interpretations. The ambivalence of the position is derived from the confrontation of their refugee status and act of posing for the photograph. The media image of the construction of the *other* is reinforced anew through reports from the field and editorial policies, but also by use of simplified signs. Therefore, the photographic aspect of my work is characterised by an anti-reporting stance with the aim of evading the generalized media discourse on refugee portrayal.

Apart from the portrait photographs, the practical part of the work, *Seekin home*, consists of two landscapes, two motion pictures and artefacts - 30 UNCHR blankets, that together make the multimedia spacial installation. The project has been realized with an exhibition in the U10 art space in Belgrade.

Keywords: displacement, home, homelessness, refugees, otherness, pose, model.

1. УВОДНА РАЗМАТРАЊА

Рад *У потрази за домом* проистиче из потребе и жеље да разумем и реагујем на тренутно горећу друштвено-политичку ситуацију која је проузроковала највећу хуманитарну катастрофу у Европи још од Другог светског рата. Реч је о избегличкој кризи, о кретању великог броја људи који су присиљени да напусте своје породице, свој дом и свој некадашњи живот. Тематски фокус и методологија изведбе пројекта са једне стране јесу наставак мојих досадашњих преокупација, док са друге, барем кад је реч о формалним аспектима, представљају нову оријентацију. Изласком из оквира фотографског тражила рад задобија вишемедијски карактер. Рад се формално развија из језгра које чине фотографије, док присуство различитих медија користим како би основна замисао била оснажена, усмерена и акцентована.

Назив рада темељи се на симболичком и емоционалном потенцијалу појма *дом*. Иако се ради о значењима презасићеном појму, овде се функционализује динамика која постоји између идеје о дому као месту аутентичности, и егзила као губљења те аутентичности. У покушају да синтетишем све оно што ме стваралачки преокупира и што је обележило мој досадашњи рад, дошла сам до појма *неудомљености* – негације дома, измештености, позиције која покреће на акцију, трагање за одговорима и, последично, отварање нових питања. Управо та позиција предмет је истраживања мог рада.

У потрази за домом представља пројекат који кроз употребу различитих медијских линија: фотографије, видеа, артефакта, текста и (галеријског) простора има за циљ да омогући директан поглед на *појединце* које сам затекла на граничним прелазима, те да они буду приказани индивидуално, а не онако како их медији приказују – као масу, групу у сивој зони азилантског процеса или само као број у статистичким извештајима. Овим пројектом портретисани су извучени из једнозначно именоване групе „мигранти”, „избеглице”, и стичу статус субјекта. У раду заузимам јасан *антирепортерски став*, без намере да садржај рада проузрокује краткотрајне емоције које нестају оног тренутка када се пређе не нову страну или отвори нови прозор у претразивачу. Његов антирепортерски став огледа се управо у критичком и деконструктивистичком односу према медијским/репортерским приказима судбина

избеглица. Актери на овим фотографијама бирају и пристају да буду фотографисани, свесно приступају чину фотографисања, постављени су фронтално у односу на фотоапарат и узвраћају поглед посматрачу.

У овом раду бавим се питањем избеглиштва, измештања, питањем Другости, али непосредно и питањем презентације сопства у одређеној ситуацији, заузимања позе, позирања за фотографију од стране особа које су у крајносним ситуацијама потраге са својим правно-политичким идентитетом. Ту налазим основе за преиспитивање позиције уметности у односу на актуелне догађаје и контексте. Истовремено, кроз рад тематизујем границе визуелног сведочења и (не)могућност репрезентације овако широке и озбиљне теме.

Историјско-политички моменат у ком је настао пројекат јесте период када је депривилегована група избеглица чекала на граничним прелазима Србије и Мађарске, и Србије и Хрватске, на повољан тренутак за прелазак у Европску унију. Почетком 2014. године број тражилаца азила у Европској унији почео је вртоглаво да се повећава из месеца у месец. У првој половини 2015. године бројка се кретала до око 340.000 избеглица, у односу на исти период претходне године када је било око 123.500 избеглица. Највећи број избеглица долазе из ратом захваћених подручја, првенствено Сирије и Авганистана. Те земље разарају рат, диктаторски режими и/или верски екстремизам, а у случају Сирије, одакле су избеглице и најбројније, укључена су сва три фактора. Њихова крајња дестинације је нека од земаље Западне Европе. За њих је Србија, као транзициона земља, само један одређени геополитички простор – гранични прелаз између држава.

У номадском и ефемерном напредовању људи, жена и деце, Србија и сама постаје ефемерна тачка на путу, пролазно место. На неки начин, то је уписано и у моју позицију у изведби овог пројекта. Пројекат тиме указује на шири политички, друштвени и економски контекст – на политичке и економске потезе који су произвели ову катастрофу, као и на новонастале околности које су последица ових миграција. Поменуте околности су, нажалост, још увек актуелне и чине рад отвореним за нова тумачења/проширења.

У покушају да пронађем корен свог интересовања за тему избеглиштва, вероватно бих могла да га лоцирам управо у сопственој *неудомљености* која ме је учинила додатно осетљивом на ово питање и утицала на повишен степен емпатије коју осећам према избеглицама из Сирије, Авганистана и других ратом погођених подручија. Изгнанство је део нашег колективног искуства. На овим просторима кроз историју често су се одвијале миграције становништва које су утицале на све аспекте живота, начин живота, културу... Траг тих кретања још увек је видљив у разноврсности народа који насељавају ове просторе и различитости њихових култура које ипак, мешањем, примају заједничка обележја. Некада је то био простор на који су људи долазили и насељавали га, а у новијој историји то је углавном транзитно подручје или место са ког људи одлазе.

Прилике које владају на Западном Балкану су такве да је перспектива тешко сагледива, а као друштво лекције из историје још увек нисмо савладали. Велики број младих спрема се на пут у истом правцу као и избеглице о којима је реч у овом раду. Сценарио који се одиграва у Сирији недвосмислено подсећа на онај који је задесио Југославију деведесетих година. Дошло је до драматичне фрагментације територије и народа. Готово преко ноћи на стотине хиљада људи било је присиљено да напусти своје домове, а нешто раније за „малог” човека такав сценарио био је тешко замислив. Унука сам избеглице, моји родитељи су „дођоши”, а ја сам потенцијални емигрант.

Избеглиштво је проблем који, нажалост, медијски постаје актуелан тек онда када толико нарасте да га је немогуће игнорисати. У уводној белешци *Студије о избеглиштву* 2 наводи се да су избеглице, осим у екстремним случајевима, невидљиве: „потребно је да потоне брод са неколико десетина људи на путу до Северне Африке ка италијанском острву Лампедуза, да неколико породица умре од дехидрације у пустињама између Мексика и Сједињених Америчких Држава, да се група кинеских избеглица смрзне у хадњачи на граничним прелазима у Доверу, или да се у ратовима попут оних на простору бивше Југославије покрене неколико стотина хиљада људи, па да избеглице, на кратко, постану ударни медијски догађај.”¹

¹ Иван Миленковић, Предраг Шарчевић, *Студије о избеглиштву* 2, Група 484, Београд, 2009.

Како бих одржала контролу над контекстом, у овом раду важан део литературе представљају медијски текстови и извештаји о теми избегличког таласа и Балканске руте. Улогу медија у третирању великих криза илуструје и овај цитат из романа *Сеобе* Милоша Црњанског: „Када се у свету догоде земљотреси, о њима се много говори и прича. Бележи се, док трају, свака ситница. Бележе се и људске жртве и имена жртава. А зна се и колико је, том приликом, порушено кућа. После неколико година, међутим, број људских жртава се заборавља, па се увећава, измишља, а памте се само места где је било земљотреса. Тако је то и са вулканима и поплавама. Док вулкани горе, о њима има безброј вести и података. А кад се вулкани угасе, нико о њима ништа више не прича, а измишља, ако прича. Тако је и са папирима из прошлих времена, који говоре о пожарима, о кугама, о ратовима, па и сеобама.”²

Један од значајих потенцијала уметности јесте да покрене друштвене промене. У том смислу и мој рад настаје из убеђења да је улога уметности да буде будна, да реагује, да нам укаже и да нас опомиње и подсећа. Ова актуелна тема покренула је велики број уметника да искажу свој став. Пробудити одређен степен емпатије код посматрача, освестити проблем хуманитарне катастрофе којој се још увек не назире крај, и најзад, али не и најмање важно, да послужи као покретач извесних промена. Промене које бих желела да овај рад потакне пре свега се односе на став јавности о избеглицама и избеглиштву, који је тренутно веома поларизован не само у Србији, већ у читавој Европи и свету. Моја амбиција је да рад утиче на онај део људи који избеглице посматра као елементарну непогоду, као опасност која прети њиховом безбрижном и ушушканом животу. Желим да их представим као људе од крви и меса, као једне од нас, а не као егзотичне и стране. И на крају желим да њихов проблем донекле схватимо и као свој.

Теоријски део уметничког докторског пројекта организован је тако да омогући сагледавање и анализу рада како у значењском, тако и у формалном смислу. Изложени су мотиви, почетне идеје, истраживачки процес, разрада идеја, промене које су уследиле и коначне поставке рада, постављени у друштвено-историјски контекст, позиционирани у односу на савремено стваралаштво и поједина уметничка дела, према

² Милош Црњански, *Друга књига сеоба*, 851, доступно на: <https://tamoiovde.files.wordpress.com/2012/06/seobe-miloc5a1-crnjanski-2-knjiga.pdf>,_приступљено: 05. 11. 2016.

којима су урађене компарације. Ауторски принцип који се намеће био је усмерен на тражење паралела са уметницима сличне поетике.

Експликација рада не представља коначан и једини могући поглед на ову вишемедијску просторну инсталацију, већ чини контекст у ком је рад могуће дубље сагледати, и у ком ће бити назначене контрадикторности друштвене реалности која је у овом случају била иницијатор.

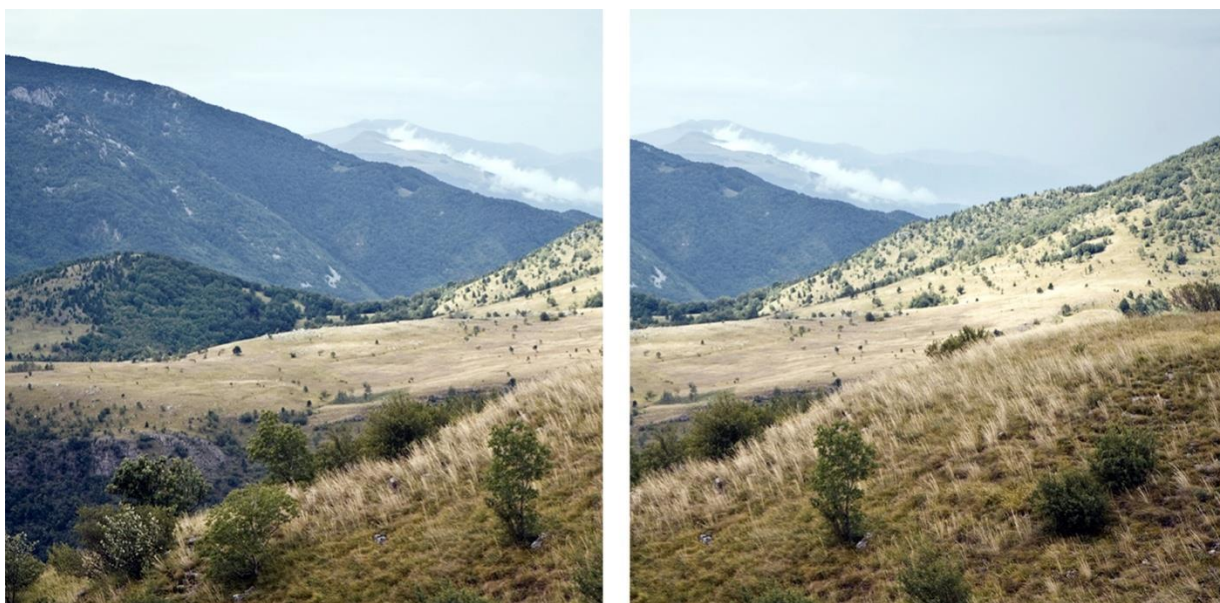
Теоријски део докторског уметничког интердисциплинарног пројекта *У потрази за домом* садржи укупно пет поглавља од којих три ближе одређују практични део инсталације, а након њих следи закључно поглавље. Прва два поглавља су „Поетички и теоријски оквир“ и „Методолошка разматрања“, а након њих следи централни део који је анализа практичног рада, у ком је описан детаљан преглед фаза израде рада и свих сегмената финалне инсталације, уз неопходне податке техничке природе.

2. ПОЕТИЧКО – ТЕОРИЈСКИ ОКВИР

2.1. Прото-прича

Рад *У потрази за домом* осветљава моје раније уметничке пројекте који му формално и значењски претходе, али са њим стварају и својеврстан синхронизитет, узајамну спрегу, те на тај начин коегзистирају.

Један од њих је серија фотографија *Морфологија неудољености* коју сам реализовала у току мастер студија. Овај рад се бави питањем дома, станишта, припадности, неудољености, мобилности, миграција, порекла и наслеђа. Дом није приказан као кућа, или збир физички датих елемената (врата, прозори, зидови...), већ означава осећај огњишта измештен из архитектонске форме. У питању је серија пејзажа реализованих хронолошким редоследом у Тишковцу (Босна и Херцеговина), Кремсу (Аустрија) и Новом Саду (Србија). Серија фотографија документује пределе/места које у исто време доживљавам као блиске и стране, те се приказују као визуелни траг енигматског субјективног искуства.



Морфологија неудољености, Ламбда принт, 2011. год

Представљени локалитети, издвојени од других искуством, породичном/друштвеном историјом и могућом верзијом будућности, као заједнички именитељ имају присуство аутора и интимни доживљај простора. Такав простор је иманентан аутору – присуство аутора фотографије, као невидљивог модела на фотографијама, се наслућује. Управо ову двојност подржава и форма диптиха, настала исечком једног кадра (погледа) на две само наизглед идентичне фотографије. Стога, преиспитујући утицај фотографског кадра, предели постају променљиве топографије – променљиви извори података предела као места и одреднице културолошког идентитета.³

Овакав плуралитет и умножавање идеје дома, који је уврежено перципиран као унисона, неподељива јединица, ствара нелагоду. Сличну идеју дома пропитивала сам и у свом раду *СМБ територија*; међутим, као што сам назив говори, у овој серији сам се бавила специфичним местом, територијом. Представљам касарне, које су ме одувек фасцинирале као туђи привремени домови, резервисани у тренутку фотографисања (2009. године) искључиво за мушкарце на служењу обвезног војног рока.⁴ У СФР Југославији се служење војног рока сматрало важним радним и животним искуством – постајањем „мушким”. Војни рок трајао 18 месеци (у морнарици 24), док су скраћени рок од 12 месеци добијали само полазници школе за резервне официре, регрути са вишом школом или факултетом, и једини храниоци породице. У том светлу, често се војска сматрала неком врстом измештеног дома, без обзира на њен привремени карактер.

Још пре самог уласка имала сам некакав предосећај саме слике касарне, места на коме се човеков смисао за ред, симетрију и поредак демонстрира у свом огољеном облику. Из свега произилази – „разумем”. Ентријер војне установе је заиста посебан. Кроз њега је прошло много људи. Заправо нису сви ти људи само прошли туда, они су ту боравили - спавали, купали се, проливали зној и сузе, стицали свакодневне успомене.⁵ Војска је била њихов дом. Међутим, распадом Југославије, војни рок је

³ Jelena Vladušić, „Morfolologija neudomljenosti”, *Close-up & Blow-up: Re-constructing the Photography*, доступно на: <http://cargocollective.com/closeupblowup/Jelena-Vladusic>, приступљено: 14.04.2017.

⁴ Погледати галерију на страници: <http://vladusic.daportfolio.com/gallery/531379>, приступљено: 04.03.2017.

⁵ Из каталога Nebojša Milenković, *Zabranjeno snimanje, Jelena Vladušić, SMB teritorija — fotografije*, ArtGet galerija, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2010.

касније скраћен на 12 месеци, а у завршној фази, до краја 2010. године, трајао је шест месеци за служење у касарнама.

Током 2009. године имала сам прилике да „ухватим” последње војнике у привременим домовима, на обавезној војној служби у војним установама бивше ЈНА у Бачкој Тополи, Сремској Митровици, Сомбору и Новом Саду. На 22 фотографије приказујем ентеријере у касарнама као идеолошки огољене, односно као портрете простора заборављених у времену и испражњених од садржаја, као и колективног памћења. *Покушавала сам да нађем осећај дома*, међутим, туда као да нико никада није прошао. Као да нико никада није живео. Све је хладно. Зидови су били само мртви сведоци простора.⁶



СМБ територија, Ламбрда принт, 2008-2009. год

Са друге стране, о дому као географској одредници, а не конкретном физичком простору као што је то био случај у серији *СМБ територија*, говори пројекат *Страбизам*, који сам реализовала у сарадњи са уметницом Андреом Палашти. *Страбизам* је пројекат који истражује питање домовине и припадности. *Страбизам* (у народу познатији као зрикавост) је појава када очи не гледају паралелно, него у

⁶ Из каталога Nebojša Milenković, *Zabranjeno snimanje*, Jelena Vladušić, *SMB teritorija — fotografije*

одређеном правцу погледа постоји девијација. Када се нормално гледа неки предмет, слика оба ока симултано пада у тачку централног вида у оку. Међутим, ако оба ока нису уравнотежена у својим покретима, настају феномени као двоструке слике и конфузија. Рад *Страбизам* се, заправо, бави питањима настанка овог колективног страбизма на фотографијама нових пасоша који су се почели издавати од јула 2008. године.



Јелена Владушић, Андреа Палашти, *Страбизам*, Дигитална штампа, 2009. год

Србија је 2009. године почела са издавањем нових биометријских пасоша који имају црвене корице са симболом биометријског пасоша на дну, што је слично оном који се користи у земљама Европске уније. Ова промена доводи Србију ближе прописима ЕУ, испуњавањем безбедносне мере наведене Шенген захтевима.⁷ Међутим, као резултат нестручно постављеног фото студија, светла, те положаја камере, делује као да већина портретисаних на пасошким фотографијама болује од страбизма. Страбизам је код нас постао не само медицински проблем, већ и друштвени феномен, односно карактер нације.

⁷У фебруару 2008. године Народна скупштина Републике Србије усвојила је закон на основу којег грађани Србије неће више имати пасоше и личне карте наводећи Југославију као име земље. Иако је име Савезна Република Југославија промењено у име Србија и Црна Гора још 2003. године, пасоши са новим именом нису били издати, вероватно због очекиваног распада државне заједнице, што је и уследило 2006. године.

Стари пасоши и личне карте са „Савезна Република Југославија” као именом државе („плави пасоши”) били су на снази до 31. децембра 2009. године. Министарство унутрашњих послова је почело са издавањем новог српског биометријског пасоша и нове личне карте 7. јула 2008. Дакле, после низа промена назива и мењања пасоша, Србија је коначно почела да издаје нове биометријске пасоше који више неће носити име Савезне Републике Југославије.

Од тренутка када је фотографија настала, била је посвећена снимању људског тела и свих његових конотација. Али изван области уметничке и аматерске фотографије, постоји још једна пракса која је повезана са бирократским и институционалним поретком, који истражује, надзире и врши контролу над нашим идентитетима. Конотација је очигледна: фотографија постаје доказ, визуелна информација, запис, те стога игра главну улогу у владином или полицијском раду, па се тако налази и унутар личних докумената: личних карата и пасоша. Као верна репродукција, у овом случају, фотографија је савршен инструмент идентификације. Али, када се грешке као ове догоде, оне такође могу имати и завидно етнографско значење или чак друштвене импликације. Власници нових пасоша су незадовољни својим изгледом, јер њихов идентитет више не означава индивидуалност, већ, напротив, усаглашеност са фразом „сви смо исти”. Стога, ове фотографије могу бити повезане и са антропологијом простора домовине, у којем се пропитује начин на који институција државе приказује своју културу и друштво, односно домовину. Унутар овог уметничког пројекта се фотографском документу даје аура антрополошког артефакта, у којем портрети појединаца постају портрет саме земље – домовине: у сталним преварама, лицемерни и увек у потрази за два различита правца; увек негде између прошлости и садашњости, истока и запада, аутократије и демократије. *Страбизам*, дакле, представља ауторитет државног инструмента који је пошао наопако.

2.2. О дому и неумомљености

Као примарна функција дома наводи се његова протективна улога, односно егзистенцијална заштита, чији формални модалитети, као и специфични стилови домовања, варирају у зависности од различитих културних контекста. С једне стране, због убрзаног технолошког развоја који људе све више изолује и везује за ТВ и компјутерске екране, може се говорити о извесном „преумомљивању”. С друге стране, мобилни и променљиви животни простор, радни односи и ангажмани који су везани за честа путовања и дуже (привремене) боравке у другим просторима, резултирају номадским утемељењем живота и стила домовања, који, најпре, личе на „угнежђивање”, будући да се одвијају у адаптираним и само привремено присвојеним стаништима.

Друга значајна функција дома јесте да је он предуслов за формирање нечијег идентитета, да представља интегрални део личног наратива: „Према мање разглашеном, филозофском приступу, дом представља онтолошку категорију, еквивалент животу. „’Начин на који си ти, и на који сам ја, начин на који смо људи на земљи, јесте домовање’, каже Мартин Хајдегер”⁸. Исто тако, човек уписује препознатљиве трагове у просторе које насељава. У овом случају то је експресивна функција дома или кућа-прича, која се разликује од једне до друге породице, од једног до другог појединачног примера (случаја).

Трећа, до сада можда мање позната, али ипак делујућа функција дома и домовности, може се описати као кућа-тескобност. Наспрам идиличне слике заштићености и припадности, овако доживљен дом изазива осећање неудољености, нелагоде, неприпадања простору дома: „Теоретичар Хоми Баба сматра: ‘бити неудољен није исто што и бити бездомник’ – а то осећање неудољености (*unheimlich*) преузето је из Фројдове психоаналитичке терминологије. Код нас неудољеност (*unheimlich*) јесте, у суштини, метафора за нешто несвесно, нешто што никад довољно не успевамо да (спо)знамо, али трајно остаје несагласно с нама, зрачећи нелагоду и узнемиравајућу отуђеност.”⁹

У раду *У потрази за домом* тема неудољености је доведена до усијања инкорпорирањем субјеката који су остали без дома, и у потрази су за новим и у физичком и у социјално-психолошком смислу, где се „дом посматра као конкретан, фактички простор, истичући његове виталне функције у односу на развој и оформљивање личног идентитета. При том се указује да немање дома даје катастрофалне ефекте на психички интегритет људи, будући да је нарушен основни територијални принцип, принцип огњишта, у коме су територијалност и идентитет обједињени у битан узајамни саоднос.”¹⁰

⁸ Elizabeta Šleva, „Kuća i nelagoda”, *Sarajevske sveske*, br. 5, доступно на: <http://www.sveske.ba/en/content/kuca-i-nelagoda>, приступљено: 07.06.2016.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

2.3. О измештању

2.3.1. Измештање у савременој уметности – различити приступи

Уметност се након модерне и постмодерне нашла у некој врсти „кризе идентитета” у потрази за номиналном дефиницијом, па тако велики број теоретичара предлаже различита имена за уметност која долази „после” постмодерне. Николас Бурио (Nicolas Bourriaud, 1965), на пример, савремену уметност назива „алтермодерношћу” (*altermodernity*). Основна идеја алтермодерности према Буриоовом манифесту, објављеном у оквиру Тејт Тријенала 2009. године¹¹, јесте да се ради о појављивању „нове модерности која је резултат убрзања комуникације у савременом глобалном добу интензивних миграција и генерисаног мултикултурализма”. Као резултат мултикултурализма настаје процес „креолизације” – уметници постају креатори нове глобалне културе. Нови универзализам, према манифесту алтермодерности, заснован је на преводу. Уметници који повезују различите врсте израза стварају нови, глобални терен културе и уметности. Уметник, каже Бурио, постаје *homo viator* – путник, мигрант, који путује кроз модерне симболе и знакове. На овај начин, савремена уметност је нека врста лутања, миграције кроз време, простор и знакове. Стога, закључује Бурио, алтермодерна уметност може се читати као хипертекст, „уметници преводе, транскодирају информације с једног формата у други и лутају кроз географију и историју”¹².

Савремена уметничка сцена је глобална мрежа догађаја, институција и уметника. Глобални центри политичке и финансијске моћи су домаћини годишњих, бијеналних и тријеналних уметничких догађаја, како би се успоставили и као центри глобалне уметничке сцене. Ови догађаји су често дефинисани од стране кустоса који проглашавају теме и позивају уметнике да допринесу својим радом. На овим догађајима најзначајнија уметничка дела играју се значењем¹³, посебно у смислу

¹¹ Nicolas Bourriaud, *Altermodern Explained: Manifesto*, 2009, доступно на: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explained-manifesto>, приступљено: 03.09.2016.

¹² Ibid.

¹³ John Potts, „The Theme of Displacement in Contemporary Art”, *E-Rea. Revue Électronique D'études Sur Le Monde Anglophone*, no. 9.2, 2012, доступно на: <https://erea.revues.org/2475#text>, приступљено 16.08.2016.

националног идентитета и принудних селидби, што је посебно важно за тему овог рада.

2.3.2. Измештање у контексту избегличке кризе – друштвено-политички контекст рада

У оваквом модерном, глобализацијском миљеу, уметник лута између слика и знакова тражећи неке смернице аутентичног виђења. Бурио савременог уметника назива и „семионаутом”. Ово лутање уметника-семионаута потиче из измештања изазваног процесом глобализације. Наиме, постојеће ослобађање производних снага на глобалном нивоу, отварање привреде, покретање капитала, робе и људи, без преседана је у историји, и резултирало је кретањем капитала и измештањем утврђених друштвених односа. Масовна трговина изазвала је масовну алокацију производних капацитета, њихов *outsourcing* и земље са нижим трошковима рада. Ово је изместило производне односе са обе стране једначине. У богатим земљама се дешава масовни губитак радних места у производњи претварањем читавих индустријских региона у пост-индустријске дистопијске пустиње. Заузврат, ове земље добијају производе по веома ниским ценама. С друге стране, земље у које се капитал преселио доживљавају економски развој, али плаћају цену уништавањем природног окружења, локалних предузећа и културе. Глобално измештање је комплексна мултидимензионална мрежа измештања. Ова измештања привлаче интерес уметника – семионаута.

Осим глобалних токова капитала, један од главних разлога за очекиване масовне миграције у блиској будућности су климатске промене. Према бројним извештајима релевантних међународних организација, опасност од климатских промена треба узети са истом озбиљношћу као и опасност од нуклеарног рата¹⁴. Климатске промене већ узрокују, и убудуће ће још више изазивати, уништење целих региона – велике суше, поплаве, тајфуни – што би могло да изазове ратове и масовне миграције¹⁵.

¹⁴ David King et.all, *Climate Change: A Risk Assessment*, Centre for Science and Policy, доступно на: <http://www.csap.cam.ac.uk/media/uploads/files/1/climate-change--a-risk-assessment-v11.pdf>, приступљено: 23.08.2016.

¹⁵ Frank Biermann and Ingrid Boas, „Preparing for a Warmer World: Towards a Global Governance System to Protect Climate Refugees”, *Global Environmental Politics* 10, no. 1, 2010, 60-88, 61. doi:10.1162/glep.2010.10.1.60.

2.3.3. Позиција Србије као транзитне земље

Након извесне паузе од избегличке кризе која се десила деведесетих година XX века, Србија се још 2011. године суочила са новом. Наиме, земљама бивше Југославије након дугих година чекања у евробирокупским лавиринтима коначно су се отворила врата ка Европи. Након дугих преговора, Европска унија је ослободила ове земље шенгенске визе¹⁶. Као услов преговора земље Балкана пристале су да приме назад илегалне имигранте. На тај начин враћен је велики број економских емиграната, углавном Рома. Избегличка криза је интензивирана ескалацијом насиља у Сирији. 2015. године велики број избеглица кренуо је према границама Европске уније у потрази за азилом и бољим животом.¹⁷ Они су дошли углавном из Сирије, затим Авганистана, Ирака, Албаније, Пакистана, Еритреје и других земаља. Избеглице су углавном долазиле преко Средоземног мора, или копненим путем преко Турске, Грчке, Македоније, Србије, Мађарске и даље у земље ЕУ. Овај пут се назива још и Балканска рута.

Подручје данашње Балканске руте већ је вековима турско када су у питању велика кретања и премештања народа. Балкан (и Србија) често су били транзитна подручја, крајња дестинација миграната, или област из које су се људи исељавају. Део Балканске руте којом се бавим у свом раду – погранична подручја Србије и Хрватске, и Србије и Мађарске, налазе се у Војводини која је од античких времена представља простор великих кретања народа. Чак и ако се фокусирамо само на последњих неколико векова, у Војводини су се дешавале велике сеобе народа почев од периода када је била део војне крајине – пограничне зоне између Аустроугарског и Отоманског царства, потом током измештања до којих је дошло након Првог светског рата, исељавања староседелачког немачког становништва након Другог светског рата, колонијализације становништва из Босне и Херцеговине и Хрватске у Војводину, прилива таласа избеглица које су дошле из Босне и Херцеговине, Хрватске и са Косова деведесетих година, и, на крају, исељавања локалног становништва из економских разлога које траје, са повећаним интензитетом, од деведесетих година XX века до

¹⁶ „A 'Jungle' in Serbia Near the Hungarian Border”, *Blog: Exiles in Balkans*, 2011, доступно на: <http://exilesingreece.over-blog.com/article-a-jungle-in-serbia-near-the-hungarian-border-85446330.html>, присутљено: 20.06.2016.

¹⁷ „Migrant Crisis: Migration to Europe Explained in Seven Charts”, *BBC News*, 2016, доступно на: <http://www.bbc.com/news/world-europe-34131911>, присутљено: 22.06.2016.

данас.

У тренутку када кроз Србију пролази талас избеглица са блиског истока, Србија и даље има нерешена питања која се тичу избеглица из деведесетих година. У студији Весне Лукић *Две деценије избеглиштва у Србији*, објављеној 2015. године, наводи се да је Србија 2012. године, иако је од ратних дешавања на простору бивше Југославије прошло више од двадесет година, и даље била европска земља са највећим бројем избеглица, и једна од светских земаља са продуженим избеглиштвом. UNHCR је 2008. године Републику Србију уврстио међу пет земаља у свету (пored Авганистана, Бангладеша, Танзаније и Источног Судана) са дуготрајном избегличком ситуацијом, чије решавање захтева заједничку акцију и сарадњу земаља у региону¹⁸.

2.4. Медији и миграција, покривање избегличке кризе

Медијска покривеност избегличке кризе одвија се у оквиру утврђених новинарских норми. Новинари преносе чињенице и разговарају са стручњацима и одговорнима. Велики број избеглица у 2015. и 2016. години за већину гледалаца је био управо то – маса људи који су побегли од рата. Исто као и подаци о расту или паду БДП-а, проценту инфлације, проценту незапослености, незапослености младих, и „избегличка криза” у јавности се углавном преноси и сматра непријатном статистиком. Када су почела да се дешавају трагична потапања сплавова пуних избеглица на Средоземном мору, презентована су у виду бројки и статистика, као што се формулишу информације о смртности од рака, смртних случајева у саобраћајним несрећема, загађења и слично. Једноставно – када су људске трагедије сведене на статистику, постоји суштинска немогућност њихове перцепције од стране јавности.

Медијски представљену причу, међутим, никада не можемо сматрати „објективном”. Медији увек постављају једну врсту оквира око догађаја, посебну тачку гледишта – агенду, која више искључује него што укључује. Сам начин презентовања једне приче, „медијско кадрирање”, је од суштинског значаја за њено прихватање од

¹⁸ Весна Лукић, *Попис становништва, домаћинстава и станова 2011. у Републици Србији: Две деценије избеглиштва у Србији*, Републички завод за статистику, Београд 2015, 19, доступно на: <http://pod2.stat.gov.rs/ObjavljenePublikacije/Popis2011/Izbegla%20lica.pdf>, приступљено: 13.02.2017.

стране јавности. Према Беринском и Киндеру¹⁹, „суптилне разлике у представљању истоветне информације у медијима могу утицати на организацију и памћење информације и тиме утицати на политичке ставове.”²⁰ Према њиховом истраживању, грађани могу „боље” разумети догађаје уколико су стављени у наративне структуре од стране „елите”. Начин кадрирања утиче на промене у јавном мњењу, и може да утиче и на активност јавности у једној средини – кроз протесте, помажући одговарајућим организацијама, вршећи притисак на политичке елите. У том смислу, науци је добро познат „CNN ефекат” (CNN effect).²¹

Кадрирање медијских прича може бити контролисано од стране медијских могула, али и демагошких политичких лидера. Преко кадрирања избегличке кризе кроз метафору о „природном катастрофама”²², десничарске политичке струје представљају избегличку кризу као претњу по егзистенцију Европе. Тиме се изазива страх у јавности, и подршка усмерава ка десничарским политикама затворених граница и искључивање странаца и „других”.

Кадрирање медијских прича у наративну садржину са јасном агендом врши се свесно. Одређене фотографије често успевају да изразе причу, јасну наративну структуру, да покажу хуманост и да изазову симпатије масе. Упркос хиљадама фоторепортера који покушавају да „пронађу” савршену причу, једна насумична фотографија може у потпуности да ухвати суштину неке трагедије. Моћ фотографије, посебно оснажене у доба друштвених медија који имају „виралну моћ” проширивања, могу да изазову снажан и глобалан утицај у веома кратком временском периоду.

2. септембра 2015. још један сплав са избеглицама је потонуо у Средоземном мору. Десетине мушкараца, жена и деце је изгубило животе. Али, једно име је остало запамећено – Ајлан Курди, трогодишње дете из Сирије. Разлог за велику пажњу

¹⁹ Adam J. Berinsky and Donald R. Kinder, „Making Sense of Issues Through Media Frames: Understanding the Kosovo Crisis”, *The Journal of Politics* 68, no. 3, 2006, 640–656, doi:10.1111/j.1468-2508.2006.00451.x.

²⁰ Ibid, 640.

²¹ Peter Viggo Jakobsen, „National Interest, Humanitarianism or CNN: What Triggers UN Peace Enforcement after the Cold War?”, *Journal of Peace Research* 33, no. 2, 1996, 205-215; Steven Livingston, *Clarifying the CNN Effect: An Examination of Media Effects according to Type of Military Intervention*, Joan Shorenstein Center on the Press, Politics and Public Policy, John F. Kennedy School of Government, Harvard University Cambridge, MA, 1997, доступно на: <http://www.genocide-watch.org/images/1997ClarifyingtheCNNEffect-Livingston.pdf>, приступљено: 16.06.2016. Piers Robinson, „The CNN Effect: Can the News Media Drive Foreign Policy?”, *Review of International Studies* 25, no. 2, 1999, 301-309; Ekaterina Balabanova, „Media Power during Humanitarian Interventions: Is Eastern Europe Any Different from the West?”, *Journal of Peace Research* 47, no. 1, 2010, 71–82.

²² Jonathan Charteris-Black, „Britain as a Container: Immigration Metaphors in the 2005 Election Campaign”, *Discourse & Society* 17, no. 5, 2006, 563-581, doi:10.1177/0957926506066345.

јавности заправо је изазвала фотографија турске репортерке Нилуфер Демир (Nilüfer Demir), која је поводом ње изјавила: „Нисам могла ништа друго да урадим осим да фотографишем, није било шта да се уради. И то је оно што сам урадила. Мислила сам да је ово једини начин да изразим крик овог ућутаног тела”.²³ Заиста, милиони људи као да су чули крик страдалог детета посредством само једне фотографије.



Нилуфер Демир, *Ајлан Курди*, 2015. год²⁴

Истраживачи са Универзитета Шефилд су у раду под називом *The Iconic Image on Social Media: A Rapid Research Response to the Death of Aylan Kurdi*²⁵ објавили резултате истраживања о утицају слике удављеног детета на друштвене мреже и јавно мњење. Према истраживању, слика мртвог детета се у првих 12 сати појавила на више од 20 милиона екрана широм света.²⁶ У том контексту Др Фарид Вис, директорка Лабораторије визуелних друштвених медија, каже: „Чим смо видели слику и реакције осетили смо да се нешто необично дешава. Сматрали смо да треба да урадимо нешто

²³ Ashley Fantz and Catherine E. Shoichet, „Syrian toddler's dad: 'Everything I was dreaming of is gone'”, *CNN*, 2015., доступно на: <http://www.cnn.com/2015/09/03/europe/migration-crisis-aylan-kurdi-turkey-canada/index.html>, приступљено: 27.03.2016.

²⁴ Преузета са: <http://ingpeaceproject.com/wp-content/uploads/2015/10/2-AylanKurdiIngPeaceProject1.jpg>

²⁵ Farida Vis et al., *The Iconic Image on Social Media: A Rapid Research Response to the Death of Aylan Kurdi*, Visual Social Media Lab, University of Sheffield, 2015, доступно на: <http://visualsocialmedialab.org/projects/the-iconic-image-on-social-media>, приступљено: 25.04.2016.

²⁶ „Aylan Kurdi: How a Single Image Transformed the Debate on Immigration”, *News Releases*, The University of Sheffield, 14 December 2015, доступно на: <http://www.sheffield.ac.uk/news/nr/aylan-kurdi-social-media-report-1.533951>., приступљено: 29.03.2016.

како бисмо боље разумели овај ужасни догађај. Некако је ова слика учинила избегличку кризу заиста видљивом”²⁷. Према речима Др Франческа д’Орација (Francesco D’Orazio), употреба речи „мигранати” и „избеглице” на друштвеној мрежи *Twitter* током 2015. године био је била готово идентична: 5,2 милиона у односу на 5,3 милиона. Али након 2. септембра 6,5 милиона пута претражена реч „избеглице” драматично надмашује број од 2,9 милиона за реч „мигранти”²⁸. Можемо закључити да је само једна фотографија успела драстично да промени дискурс о избегличкој кризи.

У априлу исте, 2015. године скоро 700 избеглица страдало је у једном дану у бродолому у близини Лампедузе. После само једног дана од објављивања у међународним медијима ова вест је потпуно нестала из медија, из претраге на *Google*-у, из дискусије у друштвеним медијима.²⁹ Међутим, претходно наведено истраживање на Универзитету Шефилд доказало је да је слика мртвог детета, Ајлана Курдија, „урамила највећу причу 2015. године: бег сиријских избеглица према Европи.”³⁰ Ово истраживање показује моћ фотографије, снагу да једна једина фотографија у огромној мери утиче на глобално јавно мњење и глобалне дискусије. То није чињеница која је везана само за фотографију као медији или за масовне медије као начин дистрибуције информација.

У својој књизи *Потонули и спасени*, која се бави стравичним искуством концентрационих логора као историјски али и интимно, појединачно људски девастирајућим дешавањем, италијански писац и хемичар Примо Леви који је и сам преживео Аушвиц, пише: „Самилост и суровост могу живети једна поред друге, у истој особи и у истом тренутку, противно свакој логици; уосталом, ни та иста самилост се не уклапа у логику. Не постоји сразмера између самилости коју осећамо и обима бола који је узрок те самилости: једна једина Ана Франк буди више саосећања и ганутости од читаве миријаде њој сличних који памте као она, али чија је слика остала у сенци. Можда мора да буде тако; кад бисмо морали и могли да патимо због несреће свих људи на свету, не бисмо могли да живимо.”³¹ Чини се да медији користе ове психолошке предиспозиције за различита реаговања на индивидуалне и масовне патње како би у

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

³¹ Primo Levi, *Potonuli i spaseni*, Clio, Beograd, 2002, 49.

правилним таласима сервирали информације које ће повећати заинтересованост конзумента.

Слика Ајлана Курдија није прва слика детета које пати. Позната фотографија из рата у Вијетнаму, снимљена 1972. године, приказује слику голог деветогодишњег детета које бежи од бомбардовања села.³² Године 1993. фоторепортер Кевин Картер је фотографисао сцену која ће остати дубоко усађена у глобалном колективном памћењу. У време Другог суданског рата, осим патњи које доноси рат локално становништво је било погођено и екстремном глађу, од које је су страдале стотине хиљада људи.³³ У хаосу ове кризе, Картер је у близини града Ајод видео напуштено дете које се срушило од глади, док је у позадини вребао лешинар чекајући да дете умре. Картер је чекао 20 минута да лешинар рашири крила, што се није десило, али је и без тога забележио страшну сцену³⁴. Следеће године је добио Пулицерову награду за ову контроверзну фотографију, и исте године одузео себи живот. Ова фотографија дочарава нелагодност фоторепортерства, посебно у светлу велике патње. Да ли фотограф треба „непристрасно” да документује догађаје или да помогне? Да ли је у овом случају фотограф „други лешинар”³⁵ који чека смрт како би могао да зграби свој плен – „савршену фотографију”? С друге стране, није ли фотографија сама по себи интервенција? Суочавање јавности с кризом има потенцијал да охрабри на пружање помоћи далеко већем броју жртава, него што би то била помоћ једној жртви од стране фотографа.

Сузи Линфилд у књизи *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* каже да „управо зато што представљају невиност, деца – посебно повређена, експлоатисана или злостављана деца – могу да се користе као илустрација онога шта је најнеправедније у друштвеном поретку или најсадистичкије у рату”³⁶. Она даље каже

³² „Girl, 9, Survives Napalm Burns”, *The New York Times*, 11 June 1972, доступно на:

<http://www.nytimes.com/1972/06/11/archives/girl-9-survives-napalm-burns.html>, приступљено: 25.06.2016.

³³ Donatella Lorch, „Sudan Is Described as Trying to Placate the West”, *The New York Times*, 26 March 1993, доступно на: <http://www.nytimes.com/1993/03/26/world/sudan-is-described-as-trying-to-placate-the-west.html>, приступљено: 30.06.2016.

³⁴ „The Vulture and the Little Girl”, *Rare Historical Photos*, 24 December 2013, доступно на: <http://rarehistoricalphotos.com/vulture-little-girl/>, приступљено: 16.03.2016.

³⁵ Ibid.

³⁶ Susie Linfield, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, University of Chicago Press, Chicago, 2010, 160.

да само зато што су деца чисте жртве, овакве фотографије имају тако снажан ефекат.

Упркос снажним емоционалним реакцијама на фотографије беживотног тела трогодишњег Ајлана, политички и хуманитарни ефекти су веома брзо утихнули. Европске земље су ипак затвориле своје границе избеглицама. Рат ипак наставља да односи на стотине хиљада жртава. Екстремно десничарске и антиемигрантске партије и даље профитирају на основу страха према избеглицама. Донације избеглицама су се вратиле на исти ниво као и пре инцидента.³⁷ Интернет претраге кључних речи избегличке кризе доживеле су велики пораст са појавом фотографије, али убрзо су се вратиле на исти ниво као и раније. Након низа бродолома који су одузели 2.500 живота за само неколико месеци, дечаков отац је изјавио: „Мој Ајлан је умро низашта”.³⁸ Емпатија коју је изазвала трагична слика је веома важна, али не довољна. Поставља се питање зашто људи отупљују на масовну патњу и смрт. У психологији се феномен у ком људи окрену леђа емотивно тешким догађајима назива „психичким отупљивањем”.³⁹ Овај феномен је први описао психијатар Роберт Лифтон (Robert Jay Lifton, 1926)⁴⁰ у свом истраживању колективног заборавља нуклеарног напада на Хирошиму, и колективног занемаривања иманентне опасности опасности од нуклеарног рата. Фотографија има огромну моћ узбуђавања емоција и измене перцепција, али не и довољну да би њен ефекат био трајан и одржив.

2.5. Други и Другост

Другост је концепт о суодносу са другим људским бићима кроз разлике.⁴¹ У филозофији, проблем „других умова”⁴² је покушај да се објасни опште уверење људских бића да други људи имају ум и унутрашњи ментални живот попут њиховог.

³⁷ Paul Slovic, et al., „A Year after Aylan Kurdi’s Tragic Death, the World Is Still Numb to the Syrian Refugee Crisis”, *Quartz Media*, 2016, доступно на: <https://qz.com/772819/aylan-kurdis-tragic-death-a-year-ago-didnt-stop-us-from-staying-numb-to-the-syrian-refugee-crisis/>, приступљено: 02.02.2017.; Diane Cole, „Study: What Was The Impact Of The Iconic Photo Of The Syrian Boy?”, *NPR.org*, 13 January 2017, доступно на: <http://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2017/01/13/509650251/study-what-was-the-impact-of-the-iconic-photo-of-the-syrian-boy>, приступљено: 28.02.2017.

³⁸ Paul Slovic, et al., „A Year after Aylan Kurdi’s Tragic Death, the World Is Still Numb to the Syrian Refugee Crisis”, op. cit.

³⁹ Paul Slovic et al., „Psychic Numbing and Mass Atrocity”, *The behavioral foundations of public policy*, E. Shafir (ed.), Princeton University Press, New Jersey, 2013, 126–142., доступно на: <https://papers.ssrn.com/abstract=1809951>, приступљено: 03.03.2017.

⁴⁰ Robert Jay Lifton, „BEYOND PSYCHIC NUMBING: A Call to Awareness”, *American Journal of Orthopsychiatry*, Volume 52, Issue 4, October 1982, 619–629, doi: 10.1111/j.1939-0025.1982.tb01451.x

⁴¹ Ted Honderich (ed.), *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2005, 673.

⁴² Alec Hyslop, „Other Minds”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2016, доступно на: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/other-minds/>, приступљено: 08.02.2017.

Овај проблем уводи енглески филозоф Џон Стјуарт Мил (John Stewart Mill, 1806 – 1873)⁴³, али свој крајњи израз проналази у филозофији Емануела Левинаса (Emmanuel Levinas, 1906 – 1995).⁴⁴ У основи другост је „стање или квалитет бити различит или ‘други’, нарочито ако су разлике стране, бизарне и егзотичне.”⁴⁵ Осим у филозофији, питање другости посебно се истражује у социјалној антропологији. Посебно утицајна дела су *Аргонаути западног Пацифика* Бронислава Малиновског (Bronislaw Malinowski, 1884 – 1942)⁴⁶ и *Одрастање у Самои* Маргарет Мид (Margaret Mead, 1901 – 1978).⁴⁷

Концепт Другости присутан је у најранијим етнографским радовима, али је посебну пажњу добио тек у савременим истраживањима различитих заједница. Рани радови обилују „природним” објашњењима „дивљачких” култура, док у савременим истраживањима политичка коректност⁴⁸ врши утицај истицања различитости у промоцији групних идентитета. У контексту мог рада важан је утицај питања другости у криминологији, а првенствено раду француског социолога Емила Диркема (Émile Durkheim, 1858 – 1917). Према Диркему, већина захтева етикетирања другости и другог врши се у циљу успостављања моралног поретка.⁴⁹ Алберт Коен (Albert Cohen, 1895 – 1981) у књизи *Деликвентни момци*⁵⁰ уводи концепт „мера средње класе” – сета критеријума за друштвено прихватљиво понашање кроз које се оцењују ниже класе.⁵¹

„Конструкција другог” (*Otherring*) је процес представљања другог као фундаментално различитог од осталих „истих”, од „нас”. То није једноставна стереотипизација или одбацивање различитости, већ суштинско одузимање човечности другом, дехуманизација. Тако су масовни злочини, од расизма и сегрегације до етничког чишћења, масакра или геноцида, немогући без оваквог процеса

⁴³ Ted Honderich (ed.), *The Oxford Companion to Philosophy*, op. cit, 673.

⁴⁴ Bettina Bergo, „Emmanuel Levinas”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2015, доступно на: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2015/entries/levinas/>, приступљено: 15.02.2017.

⁴⁵ Lisa M. Given (ed.), *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, Sage Publications, Los Angeles, 2008, 587.

⁴⁶ Bronislaw Malinowski and Adam Kuper, *Argonauts of the Western Pacific*, Routledge, London and New York, 2014.

⁴⁷ Margaret Mead, *Coming of Age in Samoa: A Psychological Study of Primitive Youth for Western Civilisation*, William Morrow Paperbacks, New York, 2001.

⁴⁸ Lisa M. Given (ed.), *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, 588.

⁴⁹ Lisa M. Given (ed.), *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, 588.

⁵⁰ Albert K. Cohen, *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*, Palgrave Macmillan, New York, 1971.

⁵¹ Lisa M. Given, *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, SAGE Publications, Los Angeles, 2008, 588.

дехуманизације другог. Амерички филозоф Ричард Рорти (Richard Rorty, 1931 – 2007), каже да се овај процес у основи своди на то „ко се сматра за људско биће, за рационални чинилац у једином релевантном смислу – смислу у ком је рационална припадност синоним за чланство у нашој моралној заједници.“⁵²

Дехуманизација неког ко је радикално другачији од нас је само један од начина конструисања другог. То је био случај са уништавањима аутохтоних заједница у Америци, Африци, Аустралији и Азији од стране Европљана у време колонијализма. Али, постоји и друга врста конструисања другог – „другост сличног“. Наиме, заједнице које су територијално и културно блиске повећавају мале разлике међу собом и на основу тога утврђују другост и конструишу је као основу дехуманизације. Ово је Фројд (Sigmund Freud, 1856 – 1939) називао „нарцизмом малих разлика“ (*Der Narzissmus Der kleinen Differenzen*)⁵³. Ова појава може објаснити масакре и геноциде спроведене кроз конструкције другог и дехуманизације, као што је геноцид у Руанди, али и нама ближе, као масакре и рат у Босни и Херцеговини и Хрватској.

2.5.1. Психолошка тумачења другости

Француски психоаналитичар и психијатар Жак Лакан (Jacques Lacan, 1901 – 1981), један је од најзначајнијих мислилаца 20. века. Његове идеје су утицале на савремену француску филозофију, лингвистику, постструктурализам, теорију филма. Лакан је промишљао и истраживао формирање ега у раним фазама детињства. Међу првим тренуцима конфронтације детета са самим собом је поглед у огледало и тренутак препознавања у огледалу, па ову фазу у развоју ега Лакан назива „фазом огледала“. Из ове могућности самопрепознавања потиче идеја да је его објекат, а не субјекат.⁵⁴ Тако је препознавање „себе“ почетак само-објективизације, и самим тим је овакво отуђење присутно још у раном детињству⁵⁵. Препознавање себе у рефлектујућој

⁵² Richard Rorty, „Human Rights, Rationality and Sentimentality“, *On Human Rights*, Stephen Shute (ed.), Basic Books, New York, 1993, 124.

⁵³ Sigmund Freud, *Civilization, Society and Religion: Group Psychology, Civilization and Its Discontents and Other Works*, Penguin Books, London, 1991; Sigmund Freud, *Group Psychology and The Analysis of The Ego*, W. W. Norton & Company, New York, 1990.

⁵⁴ Adrian Johnston, „Jacques Lacan“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2016, доступно на: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/lacan/>, приступљено: 20.12.2016.

⁵⁵ Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, W. W. Norton & Company, New York, London, 2004), 504.

површини, по Лакану, није нешто „природно” за мало дете/бебу. У овом акту беба је охрабрена од стране одраслих кроз покрете и говор.⁵⁶ Препознавање себе у огледалу је препознавање слике (*imago*)⁵⁷ која има формативни аспект стварања целине онога што је „ја” за дете. Ова целина – гешталт (*Gestalt*), даље се појављује и у осталим семо-репрезентативним тренуцима, као што су снови.⁵⁸

Фаза огледала, код Лакана, има функцију „посебног случаја *imago*, због успостављање везе између организма и његове стварности – или (...) између *Innenvelt* и *Umwelt*.”⁵⁹ Ова унутрашња драма у фази огледала је формативна за его, за његову слику о себи, па су тако и слика о себи и формирање ега пред-језички.

Дакле, на основу Лакановог објашњења „фазе огледала” може се закључити да слика, па самим тим и фотографија, има много већу моћ него текст у стварању дистинкције између „ја” и „другог”. Начин „кадрирања”, а посебно „политичко кадрирање” осликано у случају избеглица, има моћ имплицитног усијавања доживљаја другости избеглица. Али, може имати и супротну моћ – елиминацију другости и јачање самопрепознавања другог. Мртво дете на плажи обучено „као што се наша деца облаче”, може се доживети „као да је наше”. Тако се избегличка криза може доживити као криза која се дешава „нашим људима”.

Из Лакановог концепта „фазе огледала” произлази његово разумевање „другог” и „другости”. Лакан разликује два типа „другог” – други са малим „д”, и Други са великим „Д”. Први означава имагинарни его и алтер-его повезан са њим.⁶⁰ Овај „други” је у основи отуђујући феномен. Други тип Другог – са великим „Д” – за Лакана је поново подељен на два типа. Први тип је „велики Други”, који означава социјалне идеје о друштвено-језичким структурама у интер-субјективним интеракцијама.⁶¹ То може бити Бог, Земља, Народ, Партија, Наука, и тако даље. Али, велики Други може бити и субјект – несазнатљиво „Х”, несазнатљив повор повучене, али блиске другости.⁶² Овај Други, као „Други субјекат”, је и даље секундаран у односу на

⁵⁶ Adrian Johnston, „Jacques Lacan“, op. cit.

⁵⁷ Lacan, *Ecrits*, op. cit., 503.

⁵⁸ Ibid, 504.

⁵⁹ Ibid, 505.

⁶⁰ Adrian Johnston, „Jacques Lacan“, op. cit.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

„симболичног Другог”.⁶³ Лакан каже да се „Други мора пре свега сматрати *locus*-ом, местом у коме се конституише говор.”⁶⁴ Други за Лакана потиче из мајке, то је заправо прво суочавање са Другим. Отуда је за Лакана Други увек „Други пол”.⁶⁵ Други пол и за мушкарце и за жене је увек женски пол.⁶⁶ Лакан каже да „мушкарац служи као релеј како би жена постала овај Други за њу, као што је она за њега.”⁶⁷

Феминизација Другог је посебно важна у овом раду у смислу „другости” Оријента, Истока, где представљају увек феминизираниог, пасивног и покорног Другог. Из концепта Другости код Лакана може се закључити да је ова конструкција другости Оријента, у овом случају – избеглице из Оријента – у основи феминизација Другог и његова пасивизација.

2.5.2. Расна, географска, национална и културна другост: оријентализам и балканизам

Са филозофског и психолошког прегледа другости долазимо до културне другости. Оријентализам као појам се односи на идеју да је Запад описао, дефинисао, измислио или на неки други начин створио Оријент.⁶⁸ У основи овог схватања Оријент је „Другост” Запада. Запад има потребу да постави и означи Оријент као „Другог” како би означио самог себе. Оријентализам је начин на који Запад види Исток, покушај да се Исток протумачи. Овај покушај је узалудан још од самог почетка – у покушају да се нађе сама граница између Запада и Истока.⁶⁹ Да ли је граница Суецки канал, Босфор или Босна (Дрина)? Да ли је граница географска или културно-историјска?

⁶³ Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* Routledge, London; New York, 2006, p. 136, доступно на: <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=178263>, приступљено: 25.03.2016.

⁶⁴ Jacques Lacan, Russell Grigg, *The Seminar of Jacques Lacan: The Psychoses*, bk. 3, W.W. Norton, New York, 1993, 274.

⁶⁵ Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge*, Jacques-Alain Miller and Bruce Fink (ed.), W. W. Norton & Company, New York, London, 1999, 40.

⁶⁶ Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, New York, 1996, 136.

⁶⁷ Jacques Lacan and Bruce Fink, *Ecrits: The First Complete Edition in English*, W.W. Norton & Co, New York, 2006, 732.

⁶⁸ J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books, London, 1999, 618.

⁶⁹ Ibid, 169.

Оријентализам у пост-колонијалним студијама заснован је на књизи *Оријентализам* палестинског теоретичара Едварда Саида (Edward Said, 1935 – 2003).⁷⁰ Овај термин означава културну стереотипизацију „Другог” са истока, пренаглашавање разлика, али и омаловажавања.⁷¹ Исток се у западним путописима, извештавањима, новинским чланцима и научним истраживањима третира као културно, интелектуално и цивилизацијски инфериоран у односу на Запад. Или, по речима Едварда Саида, „оријентализам је стил размишљања на бази онтолошких и епистемолошких дистинкцију између ’Оријента’ и (углавном) ’Оксидента’.”⁷² У контексту психолошких тумачења Другости, посебно Лакана, Саид сматра да је „европска култура добила на снази и идентитету кроз сопствено постављање наспрам оријентализма као неке врсти сурагата, па чак и подземног сопства”.⁷³

Под утицајем рада Едварда Саида, неколико аутора пореклом са Балкана покушава да протумачи западно промишљање и конструкцију Балкана. Навела бих Милицу Бакић-Хаиден и њен концепт *репродукције оријентализма* (*Nesting Orientalism*)⁷⁴ и бугарску ауторку Марију Тодорову са радом *Имагинарни Балкан* (*Imagining the Balkans*).

Према Милици Бакић-Хаиден, не постоји један, већ више оријентализама који су „удомљени” један у други. Ово је тенденција да се све регије и земље на југу и истоку третирају као конзервативне и заостале.⁷⁵ Тако је у бившој Југославији Србија сматрана „заосталом” од стране Хрватске и Словеније, а Македонија и Косово, најисточнији делови некадашње СФРЈ, су доживљавани као најназаднији. Са друге стране, Бугарска и Албанија су били посматране као инфериорне у односу на Југославију у целисти. Сама Југославија сматрана је властитом другошћу Европе. Југословени су сами себе оријентализовали, сматрајући сопствену, југословенску културу инфериорнијом у односу на западну. У исто време Југословени су сматрали Југославију „Западом” у односу на земље „трећег света”. На тај начин су Југословени

⁷⁰ Edward W. Said, *Orientalism*, Vintage Books, New York, 1979.

⁷¹ James D.J. Brown, „A Stereotype, Wrapped in a Cliché, Inside a Caricature: Russian Foreign Policy and Orientalism”, *Politics* 30, no. 3, 1 October 2010, 149–59, doi:10.1111/j.1467-9256.2010.01378.x.

⁷² Edward W. Said, *Orientalism*, op.cit.

⁷³ Ibid, 3.

⁷⁴ Превод термина преузет из: Milica Bakić-Hejden, „Reprodukcija orijentalizma: primer bivše Jugoslavije”, *Filozofija i društvo* XIV, 1998, 101–118, доступно на: <http://instifdt.bg.ac.rs/wp-content/uploads/1998/05/bakic-2-1998.pdf>, приступљено: 16.02.2016.

⁷⁵ Milica Bakic-Hayden and Robert M. Hayden, „Orientalist Variations on the Theme ’Balkans’: Symbolic Geography in Recent Yugoslav Cultural Politics”, *Slavic Review* 51, no. 1 (1992): 4, doi:10.2307/2500258.

оријентализовали ове земље, и сматрали њихове културе инфериорним и нападним.

Балканизам, као подваријанта оријентализма, потиче од историјских и географских подела. На једној страни су „напредни” народи који су били „култивисани” у Хабсбуршкој монархији, а са друге стране су „заостали” народи који су били под Отоманским царством. Главне оцене и квалификације балканизма су: балкански менталитет, балкански примитивизам, балканизација.⁷⁶ Ови концепти се свесно и несвесно користе како би се оцрнили други, али исто тако и у сврху самоомаловажавања. Ово чини концепт балканизма хегемонијским по својој природи.⁷⁷ Слажем се са Милицом Бакић-Хаиден да је Балкан, уз своју историјску византијску и отоманску инкарнацију, увек за Европу био њена другост.⁷⁸ Ова другост је нарочито интензивирана у периоду након Другог светског рата, политичким и симболичким раздвајањем света на демократски, напредни, капиталистички Запад, и на тоталитарни, нападни, комунистички Исток.⁷⁹ Ова симболичка подела је репродукована и унутар Југославије, а била је битна основа југословенског крвавог сукоба.

На сличној позицији је и бугарска историчарка Марија Тодорова (Мария Н. Тодорова, 1949). Тодорова аплицира оријенталистичке налазе Едварда Саида на западну перцепцију Балкана. Њена књига *Имагинарни Балкан (Imagining the Balkans)*⁸⁰ је кључни рад у области балканизма. Тодорова чини свеобухватно проучавање западних студија, путописа и новинских извештаја о Балкану са перспективе Запада. Њено истраживање налази континуитет у западним предрасудама и стереотипима о Балкану, као да је западна слика Балкана „замрзнута” у Првом светском рату⁸¹. У савременом говору, посебно у политичким списима, термин „балканизовати”⁸² (*balkanize*) се односи на поделе већих ентитета на међусебно непријатељски расположене мање ентитете. Овај израз се користи у пежоративном смислу означавања поделе региона, али и раздора у политичким партијама и другим организацијама.

Тодорова сматра да је класификација народа према њиховом технолошком и социјалном комплексности „фундаментални принцип империјалног дискурса који је

⁷⁶ Ibid, 3.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Maria Nikolaeva Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, New York, 2009.

⁸¹ Ibid, 182.

⁸² Definition of *balkanize*., доступно на: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/balkanize>. приступљено 08. 05. 2017

наслеђен првенствено од стране новинарства.”⁸³ Ово, наставља Тодорова, има улогу у „ослобађању цивилизованог света сваке одговорности или емпатије које би иначе биле очекиване за разумније народе”.⁸⁴ Ово је кључни аспект балканизма, „другости” балканских народа – ослобођење одговорности за интервенцију и помоћ. Једноставно, то је логика – „они нису наши”. Тодорова закључује: „Тиме што је географски неискосељив из Европе, али културно конструисан као ‘други’ унутра, Балкан је могао да удобно апсорбује велики број екстернализованих политичких, идеолошких и културних фрустрација које проистичу из тензија и контрадикције инхерентним регионима и друштва изван Балкана. Балканизам је постао, временом, погодна замена за емоционално пражњење које је оријентализам обезбеђивао, ослобађајући Запад од оптужбе за расизам, колонијализам, европоцентризам, и хришћанске нетрпељивости према исламу. Уосталом, Балкан је у Европи; они су бели; они су углавном хришћани, а самим тим и екстернализација фрустрације на њих може заобићи уобичајене оптужбе о расним и верским пристрасностима. Као у случају Оријента, Балкан је служио као складиште негативних карактеристика на основу којих је изграђена позитивна и самохвална слика ‘европских’ и ‘западних’ вредности. Уз поновно појављивање Истока и оријентализма као независне семантичке вредности, Балкан је остао европски кмет, антицивилизација, алтер его, тамна страна.”⁸⁵

Балканизам, упркос сличности, међутим, представља другачији је концепт него оријентализам: „Оријентализам је западна концепција далеког Другог, а Балкан представља европског становника странца — унутрашњег Другог. Колонијализам се није искусио на Балкану као што је то било у Северној Африци, империјални механизми на делу у сусрету између Отоманских Турака и Грка се драматично разликују од оних у Наполеоновом сусрету Француза и Египћана. Коначно, за разлику од оријентализма, балканизам као академски дискурс не почива на ранијој академској традицији, јер се појавио током распада Југославије, када је Балкан постао главна тема научног писања.”⁸⁶

Из овога се може извући закључак да ескалација избегличке кризе 2015. године, посебно кроз балканску руту, има карактеристике *двоструке оријентализације*. На

⁸³ Maria Nikolaeva Todorova, *Imagining the Balkans*, op. cit., 183.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Maria Nikolaeva Todorova, *Imagining the Balkans*, 188.

⁸⁶ Andreja Vezovnik and Ljiljana Šarić, „Introduction: Constructing Balkan Identity in Recent Media Discourses”, *Slavic Review* 74, no. 2, 2015, 238.

једној страни је оријентализација самих избеглица – источњака, Арапа, муслимана. Они долазе из региона који су „заостали”, из „тоталитарних друштава”, „конзервативних средина”. Иду на Запад као у земљу снова. Поред тога, прелазе у Европу кроз Балкан – европску Другост. Балкан је у овом аспекту капија Европе, њена „крајина“. Али, она је на маргинама, у позадини. Сама је подложна „најездама другог”, али је и сама по себи другост.

Од саме идеје *репродукције оријентализма (nesting Orientalism)* Милице Бакић-Хаиден, произлази да ове оријентализације не престају овде. Како се крећемо Балканском рутом, тако се „одомаћују” остали оријентализми.

2.5.3. Други и Другост у уметности

Хегемонијски карактер оријентализма је већ јасан, али се поставља питање политичког аспекта у уметности. На који начин се другост прелила из области политичког у области уметности? Која је улога уметности у јавној сфери? Да ли уметност треба да се „меша” у политику кроз политички оптерећена дела, или мора само „дословно“ одржавати политичку стварност не заузимајући став? Овде се надовезујем на Тихану Бертек која сматра да је „[у]право недостатност уметничког дискурса да на одговарајући начин артикулише дотичну проблематику разлог што се у расправама о јавној умјетности данас нужно прибегава политичкој теорији.”⁸⁷

У том смислу, Шантал Муф (Chantal Mouffe, 1943) види уметност као суштински повезану са капиталистичким поретком. У капитализму, у основи, култура и уметност су културна и уметничка продукција чији је циљ комодификација културних и уметничких „производа“, дизајнираних с циљем максимизације профита. Другим речима, данас „уметничка и културна производња играју средишњу улогу у процесу подизања вредности капитала, а уметничка је критика, посредством нео-менаџмента, постала важан елемент у капиталистичкој продукцији.”⁸⁸

⁸⁷ Тихана Бертек, „На границама видљивости”, *Трећи простор*, доступно на: <http://www.treciprostor.com/2016/11/tihana-bertek-na-granicama-vidljivosti.html>, приступљено: 29. април 2017.

⁸⁸ Chantal Mouffe, „Umjetnički aktivizam i agonistički prostori”, u: *Operacija: Grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade, Multimedijalni institut, Platforma 9,81 – Institut za istraživanja u arhitekturi, BLOK – Lokalna baza za osvježavanje kulture, SU Klubtura / Clubture.,

Шантал Муф се залаже за напуштање уметничке идеје авангарде модернизма. Али, то не значи да је сваки облик критике постао немогућ, напротив. Уметност и уметничке интервенције су неопходне у супротстављању програму капитализма.⁸⁹ Њен поглед на сферу политичког је да оно, супротно тврдњама либерала, није подручје консензуса. Политичко није сфера решавања проблема обичних људи техничким решењима. Политичка борба подразумева сукоб, борбу између политичких алтернатива које се не могу увек измирити.⁹⁰ Политичка борба, према Муфовој, има карактер антагонизма. Демократија је увек у стању нестабилности и променљивости. Плурализам увек подразумева „сукоб[е] за које никад не може бити рационалног решења, а одатле и димензију антагонизма која карактеризира људска друштва.“⁹¹

Друштво, у антагонистичкој и плуралистичкој визији Муфове, стално се налази у стању сукоба хегемонистичких и антихегемонистичких снага. Сукоб различитих алтернатива указује на чињеницу да би „[с]твари увек могле бити и другачије, стога се сваки поредак темељи на искључивању других могућности. Управо се у том смислу може и звати ‘политичким’ будући да је израз карактеристичне структуре односа моћи. Моћ је конститутивна друштвеном зато што друштвено не може постојати без односа моћи који га обликују.”⁹²

Дакле, политика и уметност су увек у некој врсти преклапања. Као што политика има естетске аспекте, и уметност тако има и политичке аспекте. Са позиције теорије хегемоније који представља Шантал Муф, „уметничке праксе имају извесну улогу у уређењу и одржавању одређеног симболичког поретка или у његовом оспоравању, управо стога оне нужно имају политичку димензију.”⁹³ С обзиром на чињеницу да идентитети нису фиксни, већ стално у процесу дискурзивне конструкције, „поставља се питање типа идентитета каквог би критичке умјетничке праксе требале потицати.”⁹⁴ Муфова закључује да данас уметници „још увијек могу имати важну улогу у хегемонијској борби поткопавајући доминантну хегемонију и доприносећи

2008, 221.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid, 222.

⁹¹ Chantal Mouffe, „Umjetnički aktivizam i agonistički prostori”, 222.

⁹² Ibid, 223.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid, 225–26.

изграђивању нових субјективитета.“⁹⁵

У том смислу, слажем се са Шантал Муф када је реч о могућој антихегемонијској политичкој улози уметности. У претходним поглављима показала сам политичку улогу фотографије и њен хегемонијски и антихегемонијски потенцијал. Навела сам имплицитне и експлицитне политичке програме медија које открива постколонијална критика. Стога мислим да улога уметности треба да буде у супротстављању хегемонији оријентализирајућих пројекта кроз контра-хегемонију. То би се могло учинити, с једне стране, кроз субверзију доминантног „оријентализирајућег” и „балканизирајућег” хегемонијског пројекта кроз његово разоткривање. С друге стране, мислим да уметност треба да изгради и нову хегемонију која ће укинути другост мигранта и Балканца. У остатку овог поглавља даћу преглед неколико уметника који по мом мишљењу раде управо то.

Андреја Кулунчић (1968) се бави партиципативном уметношћу. Њени пројекти имају за циљ да укључе што више људи у ширу интеракцију. Ова врста уметност може се назвати релационом уметношћу.⁹⁶ Кулунчићева употребљава медије по социолошком и маркетиншком узору. Предмети њеног интересовања су политички простор, урбани простор, као и друштвени односи, праксе и сукоби.⁹⁷ Пројекат *Artist from...*, реализован за „Манифест 4” (бијеналну изложбу млађих европских уметника, Франкфурт/Мајн, 2002), истражује разлике између уметника Истока и Запада.⁹⁸ Уметница покушава да истражи начин живота и начин уметничког стварања код уметника из различитих земаља. Уочи изложбе широм града били су постављени плакати са информацијама о висини зараде уметника који су освојили главну награду претходне године, у поређењу са просечним платама у њиховим земљама.

Рад *Само за Аустријанце* (2005) састоји се од великог броја реклама за тражење посла, али за типове посла који су обично резервисани за мигранте: сексуалне услуге, чишћење, грађевина. На огласима је истакнута парола „Само за Аустријанце”, који су тиме стављени у положај миграната, са циљем да им се приближи положај људи који су присиљени да прихвате овакав „недостојан” рад. Идеја Кулунчићеве је у

⁹⁵ Ibid, 227.

⁹⁶ Тихана Бертек, „На границама видљивости”, *op. cit.*

⁹⁷ Andreja Kulunčić, „Umjetnost bez iluzije”, *ORIS: Časopis za arhitekturu i kulturu*, 40, 2008, 160, доступно на: [http://www.oris.hr/hr/casopis/clanak/\[66\]umjetnost-bez-iluzije,911.html](http://www.oris.hr/hr/casopis/clanak/[66]umjetnost-bez-iluzije,911.html), приступљено: 20.03.2016.

⁹⁸ Ibid, 164.

„подривању осјећаја припадности и привилегираности код Аустријанаца, њиховим суочавањем с етничко-класном сегрегацијом.“⁹⁹

Овде се поставља питање о односу између уметности и политичког активизма, Кулунчићева „поруку покушава провући готово непримјетно, што јој омогућује криомично измештање или дестабилизацију посматрача. За учвршћивање стереотипа и потискивање различитости у великој су мјери данас заслужни медији, стога се логичном чини одлука да се управо од њих крене у деконструкцију митова о националном идентитету.“¹⁰⁰ У већини радова она поставља странца, „другог“, у центар свог интересовања, и са јасном намером се бави судбином „обичних“ људи, како би избегла непотребну патетику.

Најупечатљивије дело Кулунчићеве је *Дистрибутивна правда* (2001-2005).¹⁰¹ Овај пројекат је подељен у два дела. Први се одвија у виртуелном простору у облику онлајн игре у којој учесници слободно размењују нека добра у изградњи виртуелног друштва. Други део је инсталација, презентација материјала насталог у првом делу. Овај материјал је остављен учесницима за даљи рад, браћивање и промишљање.

Рад *Босанци ван! (Радници без граница)* је уметнички пројекат који се бави местом имиграната у „развијеном свету“, местом „другог“, где је искористила присуство грађевинских радника који су радили на обнављању једне галерије у Љубљани. Главне теме које је ауторка истражила су углавном из подручја урбане маргине: „мигранати, стратегије преживљавања, раднички хостели, облици самоорганизације.“¹⁰²

Кулунчићева и у овом пројекту поставља сарадњу као централно место у процесу ко-ауторства рада, јер „пуштање не значи дестабилизацију и одрицање од ауторства, него мијења облик ауторства“¹⁰³. За уметницу ауторство је сарадња: „Кад видим да људи с радошћу, концентрацијом и интересом учествују и долазе до нечег новог те кад касније у свој посао уносе нешто од тог обогаћења које смо заједно

⁹⁹ Тихана Бертек, „На границама видљивости“, *op. cit.*

¹⁰⁰ Тихана Бертек, „На границама видљивости“, *op. cit.*

¹⁰¹ Andreja Kulunčić, *DISTRIBUTIVE JUSTICE*, 2001, доступно на: <http://www.distributive-justice.com>., приступљено: 25.03.2016.

¹⁰² Тихана Бертек, „На границама видљивости“, *op. cit.*

¹⁰³ Petra Novak i Tamara Sertić, „’Stvaranje mostova’: intervju sa Andrejom Kulunčić“, *FROM Consideration to Commitment: art in critical confrontation to society*, Belgrade, Ljubljana, Skopje, Zagreb, 2010. доступно на: <http://www.andreja.org/tekstovi/petra-tamara-hr.htm>, приступљено: 28.11.2016.

изградили – то је за мене ауторство.”¹⁰⁴

Главна идеја рада *Босанци ван!* се састоји у наглашавању експлоатативног карактера капитализма, који није само присутан у индустрији као што је текстилна и слично, већ и у наизглед прогресивним областима, као у култури и уметности. Културне и уметничке институције као што су галерије и музеји су такође подложни принципима максимизације профита и минимизирања трошкова. Према томе, употреба јефтине радне снаге миграната је сасвим логична у овим областима. Кроз свој рад Кулунчићева осветљава ову нелагодну чињеницу, и изводи ове истине из сенке на светлост кроз свој уметнички процес креирања.

Сантијаго Сијера (Santiago Sierra, 1966) је шпански уметник који у својим радовима покушава да представи статус емиграната у западним друштвима и учини видљивим њихову експлоатацију у капиталистичком систему, што чини на начин који изазива велике контроверзе. Сијера у својим радовима запошљава раднике – емигранте, које плаћа минималним дневницама за обављање бесмислених и понижавајућих физичких послова. Тако уметник кроз сам рад на делу показује девалвацију рада и понижавање слабо плаћених емиграната. Рад *Workers Who Can't Be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes* (Берлин, 2000) био је изведен тако што је током изложбе аутор поставио велике картонске кутије у којима су били затворени емигранти које је плаћао веома ниским дневницама за четворосатно седење. Сврха је била да скрене пажњу јавности на социјално стање радника емиграната.¹⁰⁵

Главни циљ његовог рада је демаскирање структура власти у западним капиталистичким друштвима, показивањем суровости овог система који користи најслабије – мигранте и све „друге” за само-репродукцију. У својим радовима Сијера наглашава да је положај „другог” – емигранта у капитализму, увек позиција роба.¹⁰⁶ Овој фигури – „другог” – Сијера даје опис *homo sacra* – што је термин који потиче из римског права и указује на некога ко је ван заштите закона и може бити убијен без тога да ико сноси последице.¹⁰⁷ Сијера се не либи да користи мигранте као објекте, јер је управо то оно што ради и модерни капитализам – потпуно објектификује људско тело

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Тихана Бертек, *На границама видљивости*, op. cit.

¹⁰⁶ Heidi Kellett, „Santiago Sierra: HOMO SACER and the Politics of the Other”, *North Street Review: Arts and Visual Culture* 12, 2008, 1.

¹⁰⁷ Ibid.

и живот.¹⁰⁸ Сијера користи људска тела на исти начин на који други уметници користе материјал, и искрено и реалистично показује савремену природу друштвеног поретка.¹⁰⁹

Кристоф Водичко (Krzysztof Wodiczko, 1943) је пољски уметник који ствара мултимедијалне истраживачке пројекте у којима израђује справе које дају глас мигрантима.¹¹⁰ Водичко термином *ксенологија* означава свој приступ покушају да створи „науку о странцу”¹¹¹. Циљ овог подухвата је да се гледаоцима омогући да сагледају перспективу миграната, јер сматра да бескућници и мигранти одржавају слику демократије у друштву. Расветљавање положаја миграната значи осветљавање јавне сфере. Колико је јавна сфера слободна, толико је слободно и друштво.

2.6. Фотографија

2.6.1. Позирање за фотографију

Позирање пред објективом са осмехом служи као доказ да смо срећни или је то само рефлексна реакција када неко упери објектив у нас? Поза и фотографија коегзистирају од самог проналазка фотографије, они су готово нераздвојни с обзиром на то да је највећи број до сада снимљених фотографија чине портрети. У првој декади фотографисани субјекти били су приморани да седе или стоје извесно време како би били забележени на фотоосетљивој површини. У одржавању мирног става постојала су и разна помагала попут столица са специјалним држачима за главу. У данашње време људи позирају другима, или сами себи, уз помоћ огледала или селфи-штапа. Данас позирање траје знатно краће, а ако траје дуго – онда на крају тог процеса фотограф може да броји и на хиљаде фотографија, за разлику од првих фотографија када се на крају дана добијала само једна. Поза представља вид невербалне комуникације кроз говор тела. Кроз позу ми шаљемо одређен поруку коју очекујемо да ће рецепијет препознати. Позирамо на начин на који желимо да нас други виде, тако позирање увек

¹⁰⁸ Ibid, 2.

¹⁰⁹ Heidi Kellett, „Santiago Sierra: HOMO SACER and the Politics of the Other”.

¹¹⁰ Тихана Бертек, *На границама видљивости*, op. cit.

¹¹¹ Ibid.

укључује свест о погледу другог. Сваку позу, сваки гест реципијент покушава да кроз проста уопштавања смести у најближи стереотип – културни патерн.

Ролан Барт (Roland Barthes, 1915 – 1980) је француски постструктуралистички филозоф, књижевни теоретичар, семиолог који у се у својим радовима *Реторика слике* и *Светла комора* између осталог бавио и питањем позе у фотографији. Према Барту, конотација је систем који може бити дефинисан парадигматским терминима, док су денотације синтагме, асоцијативни елементи у одсуству система.¹¹² Барт објашњава значење позе кроз ниво конотације. Приликом продукције фотографског материјала избором технике, кадра, позе, специјалних ефеката, осветљења може да се утиче на различите нивое значења. Поза није специфично фотографска процедура, али свако позирање пред фотографским апаратом, било оно свесно или не, произвешће одређене конотације. Конотирање позе одвија се кроз стереотипе (утврђене конвенције и кодове). Фотографисани субјект такође постаје активни чинилац у креирању слике о себи.

Своју последњу књигу – *Светла комора*¹¹³ – Барт је написао након смрти своје мајке, као покушај личног суочавања са смртношћу и сећањима на мајку. Ова књига је постала један од најважнијих и најутицајнијих трактата о фотографији и незаобилазно полазиште када је реч о теорији фотографије. Ова врло лична књига се састоји од 48 фрагмената, без уобичајеног семиотичког приступа карактеристичног за Барта. Разочаран дискурсима социологије, семиологије и психоанализе, и са „очајничким отпором према било каквом редуктивном систему”¹¹⁴, Барт је написао књигу посвећену интимним аспектима доживљаја света, без икаквог бављења фотографским техникама, композиционим правилима или расправама о статусу фотографије, што су до тада била главне теме када се говорило о фотографији.

Поводом сопственог искуства испред објектива Барт пише: „чим осетим да ме неко гледа кроз објектив, све се мења”.¹¹⁵ Он даље објашњава да је у питању посебно психофизичко стање: „позирање.”¹¹⁶ Позирање значи претходно преобразити себе, своје тело у фотографију: „ја осећам како Фотографија, по својој вољи, ствара моје

¹¹² Roland Barthes, *Image-Music-Text*, Fontana press, 1997.

¹¹³ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Palgrave Macmillan, New York, 1981.

¹¹⁴ Rolan Bart, *Svetla komora*, Kulturni centar Beograd, Beograd, 2011, 17.

¹¹⁵ Ibid, 17.

¹¹⁶ Ibid.

тело или га умртвљује.”¹¹⁷ Кроз позирање за фотографију, кроз развој саме фотографије, настаје „појављивање себе као другог”¹¹⁸, или раздвајање свести о идентитету. Фотографија, каже Барт, трансформише субјекат у објекат. Кроз чин фотографисања, кроз позирање, он осећа ову примену: „нисам ни субјекат ни објекат, већ пре субјекат који осећа да постаје објекат”. У том светлу фото-портрет настаје у сучељавању четири очекиване слике: „Пред објективом ја сам истовремено: онај који мислим да јесам, онај који бих волео да други мисле да јесам, онај који фотограф мисли да јесам и онај којим се он служи да би показао своје умеће.”¹¹⁹

Ово опредмећивање субјекта такође значи и „микро искуство смрти” – кроз фотографисање постаје „сабласт”¹²⁰. Фотограф, каже Барт, зна ово, зато покушава да „оживи” фотографију, покушава да ухвати модела у стању „кретања”, да ухвати „живу” сцену. Ипак, у фотографији „ја постајем тотална Слика... сама Смрт (...) други ме претварају у објекат који је сортиран”¹²¹.

Барт истиче да моћ фотографије лежи у њеном карактеру „авантуре”¹²² – једна фотографија ставља субјекта у стање авантуре, друга не. Поред авантуре, друга кључна карактеристика фотографије за Барта јесте њена могућноста да *оживљава*. Иако фотографија сама по себи није жива ствар, она оживљава субјекта, помера га, и самим тим га ставља у стање авантуре.¹²³ *Светла комора* је за Барта дело које је написао један посматрач који не полази из позиције истраживача, он не поставља питања, него полази из позиције „видим, осећам, дакле откривам, опажам и мислим.”¹²⁴

Барт разликује два аспекта фотографије: *studium* и *punctum*. Први је сама тема фотографије, сама сцена. Овај аспект има фактографски, историјски карактер – то омогућава субјекту да учествује у историјским догађајима, да буде део њих.¹²⁵ Овакве фотографије брзо нестају из нашег сећања. Други аспект – *punctum* – је онај аспект фотографије који држи нашу пажњу, она карактеристика фотографије која „убада”¹²⁶. Ти аспекти нису планирани, они се не траже, већ нађу посматрача. *Studium*

¹¹⁷ Rolan Bart, *Svetla komora*, 17.

¹¹⁸ Ibid, 18.

¹¹⁹ Ibid, 19.

¹²⁰ Ibid, 20.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid, 24.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid, 26.

¹²⁵ Ibid, 29.

¹²⁶ Rolan Bart, *Svetla komora*, op. cit., 30.

фотографије је оно што се воли или не воли у фотографији, али то је аспект који покреће. Овај аспект Барт приписује репортажној фотографији – једнозначан опис тога како су ствари стале у дато време. На пример – слике избеглица дају нам информације о карактеристикама ове групе уопште: њиховој одећи, фризурама, бројности, полу и слично: „На тим сликама не постоји пунктум: можда шок – дословност може да трауматизује – али не и немир; фотографија може да ‘вришти’, али не и да рани.”¹²⁷

За италијанског филозофа Ђорџа Агамбена (Giorgio Agamben, 1942) суштина фотографије лежи у њеној моћи да „ухвати Судњи дан”, она „представља свет какав се појављује последњег дана, Дана гнева.”¹²⁸ Наравно, ово се не односи дословно на тему фотографије, већ њену суштину. Судњи дан у религији је онај догађај ван историје у који је сваки грешник транспониран у моменту смрти. То је нека врста замрзавања времена, баченост пре Суда вечности кроз пуну транспарентност. Ово ме подсећа на Бартову идеју изнету у *Светлој комори*, где описује фотографисање као *умртвљење*¹²⁹ фотографисане особе. Као што је смрт за верника тренутак истине, Судњи дан, свако фотографисање је преношење фотографисане особе у стање вечног Суда.

Агамбен у есеју *Судњи дан*¹³⁰ даље илуструје своју идеју кроз разматрање прве фотографије човека: *Boulevard du Temple*. Њу је снимио Луи Дагер (Louis Daguerre, 1787 – 1851) 1839. године са свог балкона. На фотографији се виде улице и куће, али и контуре само једног човека – једног пролазника који је стао да очисти ципеле. На фотографији, уствари, каже Агамбен, има безброј људи, слика је фотографисана у време велике гужве, али они су невидљиви. Наиме, у почетку су фотографије сликане са изузетно дугом експозицијом, због чега је на овој фотографији ухваћен само један човек који је стајао довољно дуго на истом месту. Агамбен даље каже да је у фотографији, иако су људи невидљиви, присутно цело човечанство, али не може да се види јер „се суд односи на једну особу, један живот: управо ову и ниједну другу.”¹³¹ Овај човек на овој слици, сваки човек који је фотографисан на свакој фотографији је „изабран, заробљен и овековечан од стране анђела Страшног суда, који је уједно и анђео фотографије.”¹³² Баш баналност акта чишћења ципела илуструје моћ

¹²⁷ Ibid, 42.

¹²⁸ Giorgio Agamben, „Judgement Day”, *Profanations*, Zone Books, New York, 2007, 23.

¹²⁹ Rolan Bart, *Svetla komora*, op. cit., 17.

¹³⁰ Giorgio Agamben, „Judgement Day”, op. cit.

¹³¹ Giorgio Agamben, „Judgement Day”, 24.

¹³² Ibid.

фотографије да баналне тренутке обесмрти и промени, „са тежином једног целог живота“. Фотографија ове тренутке, каже Агамбен, „прикупља, и кондензује у себи смисао целе егзистенције.“¹³³

Моћ фотографије, према Агамбену, лежи у позирању, у гесту: „Моћ геста да позове и прикупи читаве анђеоске редове лежи у фотографском објективу и има свој локус у фотографији.“¹³⁴ Гест је оно што даје моћ фотографији, он, за Агамбена, има есхатолошки карактер. Позива се на древне хеленске митове о загробном животу, о Хаду. Тамо су мртве душе сенке, заувек заробљене у једном гесту који вечно понављају. Агамбен се даље позива и на средњовековне дебате хришћанских теолога о интерпретацијама загробног живота и васкресења тела. Главне расправе су биле о стању тела после васкрсења – да ли оно остаје замрзнуто у тренутку смрти, или обнавља свој млади облик? Ориген је заокружио ову дебату тврдећи да тело васкрсава у свој *eidoc*, не само у телу. Фотографија, каже Агамбен, представља „пророчанство прослављеног тела.“¹³⁵

На основу овога закључујем да за Агамбена фотографисана поза није једноставно замрзавање историје, једног историјског тренутка, већ вазнесење, *eidoc* фотографисане сцене или личности у суду вечности. Тако Агамбен закључује свој есеј: „анђео фотографије – држи у својим рукама крај свих дана, то јест, сваки дан.“¹³⁶

2.6.2. Аугуст Сандер

Аугуст Сандер (August Sander, 1876 – 1964) је један од најважнијих портретних фотографа. Заједно са Албертом Ренгером (Albert Renger-Patsch, 1897 – 1966) и Ервином Блуменфелдом (Erwin Blumenfeld, 1897 – 1969), отац је *deadpan* fotografije.¹³⁷

Године 1910. Сандер започиње амбициозни пројекат – хтео је да направи свеобухватну ревију портрета својих суграђана Немаца. Идеја је била да фотографише

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid, 27.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Шарлот Котон под *deadpan* естетиком свртсава фотографије које су хладне, дистанциране, оштре, са одсуством емоција. *Deadpan* сматра најчешће коришћених и најистакнутијих стилова савремене фотографије, који одваја фотографију од хиперболичног, сентименталног и субјективног (Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, London, 2014, 82)

Немце из свих друштвених категорија, свих етничких, верских и социјалних припадности. Његову књигу *Лице нашег времена (Antlitz der Zeit)* забранили су нацисти, и након тога му онемогућили да ради и уништили велики број његових негатива. Разлог за то је, између осталог, и у његовој храбрости да фотографише „ниже расе”, оне који нису спадали у „аријевску” категорију људи. Свој приступ Сандер је назвао „новим објективизмом”, и кроз њега је покушао да помери фотографију према научној и индустријској употреби.¹³⁸

Свака његова портретна фотографија обележена је именом и годином настанка, а називи су ближе одређивали друштвени статус субјеката (модела).

Ролан Барт помиње Сандера у контексту свог концепта маске. Наиме, Барт каже да је „фотографија контингентна (и стога изван значења) јер може да означава само ако постави маску.¹³⁹ Дакле, велики фотографи попут Сандера су „велики митолози”.¹⁴⁰ Барт каже да друштво зазире од чистог смисла – оно хоће смисао, али „истовремено жели да тај смисао буде окружен некаквом шумом, чиме значење бива мање изражено. Управо зато фотографија чији је смисао (не кажем ефекат) одвећ упечатљив, брзо се квари; конзумирамо је естетски, а не политички”.¹⁴¹

¹³⁸ Anne Halley, „August Sander”, *The Massachusetts Review* 19, no. 4, 1978, 663.

¹³⁹ Rolan Bart, *Svetla komora*, op. cit., 38.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid, 38.



Аугуст Сандер, *Бележник*, 1924.¹⁴²



Аугуст Сандер, *Млади фармери*, 1914.¹⁴³

Дакле, каже Барт у *Светлој комори*, нацисти су цензурисали Сандера зато што његова „лица времена” нису одговарала нацистичком архетипу расе. Физиономија лица може бити снажна друштвена и класна критика. Говорећи о Сандеровој фотографији *Бележник*, Барт истиче да је она „сушта слика важности и крутости, а његов *Судски послужитељ* је стереотип ароганције и бруталности; али, ниједан бележник или судски послужитељ не би могли прочитати те знаке. Овде је друштвени поглед дистанциран и стога нужно посредован једном префињеном естетиком, која га чини узалудним: његово критичко дејство могу уочити само они који су већ способни за критику.”¹⁴⁴

Сузан Сонтаг у својој књизи *О фотографији*¹⁴⁵ посебну пажњу посвећује Сандеровом раду. Она супротставља Сандерове „архетипске слике”, које „подразумевају псеудонаучну неутралност сличну неутралности на коју су претендовале потајно пристрасне типолошке науке деветнаестог века, као френологија,

¹⁴² Преузето са: https://artblart.files.wordpress.com/2011/06/sander_notar.jpg?w=655&h=935

¹⁴³ Преузето са: http://www.tate.org.uk/art/images/work/AL/AL00014_10.jpg

¹⁴⁴ Rolan Bart, *Svetla komora*, 39.

¹⁴⁵ Suzan Sontag, *O fotografiji*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2009, 58.

криминологија, психијатрија и еугеника”¹⁴⁶, карикатуралним цртежима Георга Гроса. Сандер није бирао своје моделе према њиховим карактерним цртама, већ су били, сваки појединачно, „знак извесне струке, класе или професије. Сви његови субјекти представљају, подједнако, дату друштвену стварност – своју властиту.”¹⁴⁷ Сонтаг се осврће на поглед који хвата Сандерова камера, који „није пакостан; он је попустљив, он не суди. Сандер није тражио присност код својих модела, ни тајне, већ оно што је типично – Сандер је хтео да баци светло на друштвени поредак тако што га је атомизовао у бесконачни број друштвених типова.”¹⁴⁸

Сонтаг даље прави разлику између типичних документарних фотографија које су биле уобичајена у то време (које су углавном представљале изабране, углавном славне личности) и Сандеров приступ. Сандеров друштвени узорак, каже Сонтаг је „неуобичајено, савесно широк. Сандеров приступ је демократичан, он фотографише раднике, бирократе, сељаке. Његов стил, каже Сонтаг, је еклектички – Сандер се прилагођава околини и моделу: неке фотографије су успутне, течне, натуралистичке; друге су наивне и незграпне. Многе позирани фотографије снимљене на белој неутралној позадини налазе се негде између сјајних снимака за полицијску картотеку и старомодних студијских портрета. Сандер је несвесно прилагодио свој стил друштвеном рангу особе коју је фотографисао. Људи стручних занимања и богати претежно су фотографисани у ентеријеру, без реквизита. Они говоре сами за себе. Радници и сиротиња обично су фотографисани у амбијенту (често у екстеријеру) који их лоцира, говори за њих – као да се не би могло претпоставити да и они имају ону врсту посебног идентитета нормалног за средње и више класе.”¹⁴⁹

Сонтаг даље цитира Сандера који је тврдио да његова намера није била ни да критикује ни да описује људе које је фотографисао. Ово је, каже Сонтаг, веома необично – како то Сандер истовремено ни не критикује, нити описује људе? Сандер се труди да буде саучесник својих модела, ово саучесништво са сваким значи „такође дистанцу према сваком. Његово саучесништво није наивно (...), већ нихилистичко. Упркос свом класном реализму, то је једно од најистинскије апстрактних дела у историји фотографије.”¹⁵⁰ Упоредјујући Сандера са његовим америчким

¹⁴⁶ Suzan Sontag, *O fotografiji*, 64.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Ibid, 64.

¹⁵⁰ Suzan Sontag, *O fotografiji*, 66.

савременицима, Сонтагова даје закључак који је веома важан за мој рад, а то је да се Сандер „у својој земљи осећа као код куће.”¹⁵¹ Ово је, према мом мишљењу, најкарактеристичнији аспект Сандеровог приступа фотографији – идеја да се помоћу фотографије може се изразити удомљеност у доба измештања.

Сандерова фотографија *Млади фармери* (1914)¹⁵² представља три младића у црном са шеширима и штаповима у специфичној пози. Фотографија нам не откива њихове друштвене односе – да ли су у питању браћа, пријатељи, да ли иду у град на плес и слично. Они су заузели миран став, али као да сваког тренутка могу да крену унапред, као да су у моменту застали и погледали нас као по команди. На тај начин чине да постанемо свесни још једне особе, такође присутне на фотографији али невидљиве: човека иза камере.¹⁵³

Сандеров демократски приступ портретисања пољуљао је нацистички концепт „аријевске расе”, однос нациста према сопственој слици као припадницима надрасе. Случајан узорак избеглица у мом раду потреса стереотипну медијску слику, приближавајући дистанцу између „ја” и „други”.

2.6.3. Ринеке Дијкстра

Рад холанске савремене уметнице Ринеке Дијкстра (Rineke Dijkstra, 1959) доживљавам као веома близак свом раду у контексту њеног односа према фотографисаним субјектима, и препознајем њен утицај у начину на који приступам теми. Овде ћу се пре свега бавити њеним третирањем позе и позирања за фотографију. Њен рад је препознатљив по портретима појединаца и мањих група, великог формата. То су портрети људи који се налазе у транзитном периоду свог живота (адолесценти, мајке након порођаја, војници, матадори...) снимљени фронтално наспрам једноставне позадине.¹⁵⁴ Иако су формално веома униформни, сваки од портрета носи висок степен особености. Ауторка је заинтересована за граничне ситуације проузроковане променом

¹⁵¹ Ibid, 69.

¹⁵² August Sander, *Mladi Farmeri*, Fotografija, 1914, http://www.americansuburbx.com/wp-content/uploads/2010/04/5047243040_c567353b8d_b-Custom.jpg

¹⁵³ Hans-Michael Koetzle Koetzle, „AUGUST SANDER: 'August Sander - A Profile of the People'”, American suburb X, 18 April 2012, доступно на: <http://www.americansuburbx.com/2012/04/theory-august-sander-profile-of-people.html>, приступљено: 04.02.2016.

¹⁵⁴ Lucy Davies, „Fresh from the Fight: The Men Who Take on Raging Bulls”, *The Telegraph*, 14 May 2012, доступно на: <http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/9257629/Fresh-from-the-fight-the-men-who-take-on-raging-bulls.html>, приступљено: 15.02.2016.

стања, за „амбивалентене зоне где се замало губи контрола”.¹⁵⁵

Корен интересовања и узрок метода који користи можемо пронаћи у њеној личној историји. Ринеке Дијкстра је радила као фотограф за локалне новине све док није доживела саобраћајну неређу, након чега је била приморана да проведе пет месеци везана за болнички кревет. У том периоду је провела доста времена гледајући серију *Твин Пикс* Дејвида Линча. У интервјуу са Луси Дејвис (Lucy Davies) истиче да се „серија играла идејом да нико није онакав какав се чини да јесте. Сваки лик има алтер его, другу, неухватљиву страну. Одједном сам могла да посматрам ствари другачије.”¹⁵⁶ Након опоравка, Дијкстра је почела да снима серију ауто-портрета на базену. Како би избегла позирање, фотографисала се тек након што би 30 пута препливала дужину базена, после чега је била уморна и онемогућена да позира.¹⁵⁷



Ринеке Дијкстра, *Аутопортрет*, 1991¹⁵⁸.



Ринеке Дијкстра, *Купачи*, 2005.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Преузето са: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/e8/df/54/e8df54612e88d6252f4e6485a5352287.jpg>

¹⁵⁹ Преузето са: <https://www.vincentborrelli.com/pages/books/101174/rineke-dijkstra-james-rondeau-caroline-ehlers/rineke-dijkstra-beach-portraits>

Средином деведесетих Дијкстра започиње серију фотографија *Купачи*. У овим фотографијама представљена је „рањивост и физичка самосвест”¹⁶⁰ младих у моменту изложености и транзиције између два осећаја заштићености (у води и на пешкиру). Овај тренутак рањивости и несигурности модела је кључни моменат по коме је Дијкстра препознатљива. Серија је била реализована на обалама источне и западне Европе и Америке. Фигуре су смештене у вертикалан кадар, уоквирене само морем и небом. Осим природног светла, ауторка користи и блиц светло како би добила максималан регистар детаља и што већу оштрину, али никад не манипулише овом количином података како би сугерисала неку поруку или значење¹⁶¹.

Ринеке снима портрете адолесцената на плажи, када је њихово тело изложено погледу, управо у периоду када га они постају свесни и када су најрањивији. Као што се њихово тело налази на пола пута од дечијег као одраслом, тако су и њихова гестикулација и поза заглављени на пола пута, између поптуне отворености, природности и позирања: „Пре пубертета деца се понашају веома природно и немају инхибиције или осећај стида. Не осећају се непријатно. То ме дотиче”¹⁶²

Дијкстрини радови комбинују Сандерову употребу фотографије где приказује субјекте као амблеме/симболе друштвене класе, и „окрутну” тежњу Дајане Арбус да ствара портрете неприлагођених субјеката који се не уклапају у своје окружење.¹⁶³ О избору својих модела она објашњава: „Преферирам интровертне људе зато што осећам наклоност према њима. У питању је посебна врста лепоте коју неки могу да виде као ружну, али то је врста ружноће коју ја налазим лепом”¹⁶⁴.

У својој серији фотографија *Forte da Casa* фотографисала је младиће – матадоре пар тренутака после њиховог изласка из ринга. То су портрети раскрвављених и прљавих модела, са подераном одећом, након суочавања са смрћу. Околности портретисања су биле унапред договорене. Непосредно након исцрпљујуће борбе они су били позвани да буду фотографисани. Ове портрете је фотографисала у два наврата:

¹⁶⁰ Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, op.cit., 112.

¹⁶¹ Gil Blank, „What Does a Portrait, Human and Unsentimental, Look Like Now?”, *Influence*, Issue 2, 2004, 78.

¹⁶² Rineke Dijkstra, *Odessa*, August 4, 1993, доступно на: <https://www.guggenheim.org/artwork/5319>, приступљено: 12.03.2016.

¹⁶³ Katy Siegel, „Real People” *Rineke Dijkstra: Portraits*, Katy Siegel (ed.), Institute of Contemporary Art, Boston, 2001, 8-10, 13.

¹⁶⁴ Gil Blank, „What does a portrait, human and unsentimental, Look like now?”, *Influence*, Issue 2, 2004, 76-89, доступно на: <http://www.gilblank.com/images/pdfs/dijkstrainflmag.pdf>, приступљено: 20.02.2016.

1994. и 2000. године. Један од последњих портрета из ове серије, фотографисан у мају 2000. године посебно је интересант. Лице и одећа модела прекривени су мрљама крви, испод браде има свеже завијену рану, гардероба је изгужвана; сви ови трагови сведоче о управо завршеној борби. Он је наместио свој полупрофил и као да се подједнако бори да одржи протоколарни осмех на лицу. Осмех покушава да прикрије драму која се непосредно десила.



Ринке Дијкстра, *Тореадор*, 2000.¹⁶⁵

Уврежено је мишљење да се истински идентитет неке особе може добити једино ако је „ухваћена” без свести да је фотографисана, док је поза у фотографији синоним за лажно представљање и маскирање. Гранична ситуација, транзит, фронталност, поза – све су то додирне тачке мог фотографског рада и рада Рене Дијкстра. С друге стране, њен приступ је такав да жели да њени модели престану да позирају, да им „падну

¹⁶⁵ Преузето са: <http://oi44.tinypic.com/2lsfbi9.jpg>

маске”, док моји модели раде супротно: кроз позу излазе из свог статуса избелице и постају модели, представљају се у улози коју су сами одабрали.

2.7. Апропријација као стратегија

Део докторског уметничког пројекта *У потрази за домом* чине UNHCR-ова ћебад намењена избеглицама, која су као артефакти, уз фотографије и покретне слике, део поставке изложбе. Уношењем ових употребних предмета у галеријски простор, и њихово смештање у контекст уметничког рада/изложбе, присвојена су одређена својства ових предмета који асоцирају на одмор, топлоту, заштиту, али и на рат, неизвесност бездомност.

Употреба присвојених елемената у креацији уметничког дела има различите аспекте: идејне, језичке, тематске, жанровске, техничке, медијске, културолошке, а оваква стваралачка процедура назива се апропријација. Иако се сам термин користи тек од осамдесетих година XX века, ове праксе заправо су везане за целокупну савремену уметност. Апропријација представља једну од најконстантнијих стваралачких процедура чије препознавање омогућава извођење онога што се из данашње перспективе може назвати *апропријационистичком линијом* уметности XX века.

Историчар и теоретичар уметности Дејан Сретеновић у својој књизи *Уметност присвајања* разликује три таласа или хоризонта кумулативног испољавања овог феномена: „први је везан за авангардне покрете који су у уметност увели апропријацију неуметничке грађе користећи се стратегијама редимејда и монтаже, други чине неоавангарда и поп арт када се у новом политичком, социјалном и културном контексту употребљавају авангардне форме као што су колаж, фотомонтажа, асамблаж, редимејд, док се трећи односи на постмодернизам, када апропријација постаје доминантном радном методом и дистинктивним поетичким обележјем епохе”.¹⁶⁶

Најстаријим облицима „класичне” апропријације могу се сматрати поступци имитације и инвенције, подражавање дела великих мајстора прошлости, што је

¹⁶⁶ Дејан Сретеновић, *Уметност присвајања*, Орион Арт, Београд, 2013, 7.

карактеристика многих нововековних уметника¹⁶⁷, а које постоји и у данашњој уметности, као врста цитирања, што је један од главних поступака постмодернистичког сликарства.

Присвајање објеката који нису уметничког карактера дешава се са појавом модерне, када први пут долази до „разговора” уметности са свакодневном материјалном стварношћу где подражавање и цитирање претпостојеће уметности уступају место директној инкорпорацији утилитарних и масмедијских продуката – апропријацији света.¹⁶⁸ Први, можда и најпознатији представник модерне апропријације, је француско-амерички уметник Марсел Дишан (Marcel Duchamp, 1887 – 1968).

Значај Дишановог стварања редимејда превазилази границе његовог опуса, и представља један од најзначајнијих тренутака у целокупној историји модерне уметности¹⁶⁹. Прва редимејд дела настају у време када није још јасно теоријски дефинисао концепт ове форме, али због њега свакако добрим делом напушта класичне уметничке форме којима се до тада бавио (уље на платну). Дишан је редимејдом отворио бројна онтолошка, епистемолошка и институционална питања која се тичу уметности, с обзиром на то да је редимејд „заслужан и за револуционарно ширење граница света уметности изван номиналистичких оквира зато што је на делу показао да свака ствар, уз поштовање процедура поуметничења, може стећи статус уметничког дела, те да је уметност питање конвенције која се може оспоравати и мењати”¹⁷⁰. Редимејд носи „унутрашњу напетост”¹⁷¹ јер је предмет који у исто време и припада и не припада свету уметности, предмет који је „детериторијализован”¹⁷² у контекст уметности.

Дишаново неестетско тумачење редимејда измењено је, поетизовано, од стране надреалиста. У Дишановом случају су „присвајање баналног предмета, принцип случаја и постура равнодушности инструменти помоћу којих се уметник десубјективизује (себе је назвао ‘ауметником’, *anartiste*) i одриче уметности као

¹⁶⁷ Ibid, 23.

¹⁶⁸ Дејан Сретеновић, *Уметност присвајања*, 35.

¹⁶⁹ Јеша Денегри, „Марсел Дишан у Бобуру”, *Дишан и редимејд*, приредио Мишко Шуваковић, Службени гласник, Београд 2013, 19.

¹⁷⁰ Дејан Сретеновић, *Уметност присвајања*, op. cit.str 49.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Ibid.

станишта лепоте и духовне трансценденције у корист ауторефлексije: он ствара уметност која реферише на свој онтолошки статус уметности, а не на свет као такав”¹⁷³. Супротно томе, надреалиста Бретон је подвргнуо редимејд „поетској активности духа”¹⁷⁴, па се тако Дишанови неестетски објекти претварају у естетске: „Бретон је Дишанов редимејд глорификовао као претечу нађеног објекта, али га је кооптацијом у надреалистички универзум ‘контаминирао’ придавањем поетско-симболичког смисла и преусмерио га од пропитивања природе уметничког дела пропитивању природе субјект-објект односа”¹⁷⁵. Временом се ова синтагма, „нађени објекат”, почела односити на сваку префабрификовану ствар уграђену у структуру уметничког дела.¹⁷⁶

2.7.1. Аи Веивеи

Everything is art, everything is politics – Аи Веивеи

Аи Веивеи (Ai Weiwei, 1957), кинески уметник и дисидент, један је најзначајнијих интернационалних уметника данашњице. Кроз своје радове он даје коментар на садашњи тренутак и актуелна политичка питања које сматра глобалним проблемима, и на које жели да скрене пажњу. Својим радом провоцира ширу јавност изазивајући често опречне коментаре.

Током 2015. и 2016. године примарна преокупација Аи Веивеја била је документовање тешког положаја избеглица. У том периоду посетио је више од 20 кампова широм Африке, Европе и Блиског Истока, бележећи њихова страдања. У интервију за *NY Times* Аи Веивеи је рекао да избегличка криза има пуно заједничког са историјом његове породице. Он је првих 20 година свог живота провео без оца, кинеског песника и активисте Аи Ћина, који је био заточен у логорима.¹⁷⁷

¹⁷³ Ibid, 56.

¹⁷⁴ Тристан Цара, преузето из Дејан Сретеновић, *Уметност присвајања*, op. cit.58.

¹⁷⁵ Дејан Сретеновић, *Уметност присвајања*, op. cit., 59.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Robin Pogrebin, „Ai Weiwei Mends Art and Activism in Shows About Displacement”, *The New York Times*, 20 October 2016, доступно на: <https://www.nytimes.com/2016/10/21/arts/design/ai-weiwei-mends-art-and-activism-in-shows-about-displacement.html>, приступљено: 11.12.2016.

Стална тема која се провлачи кроз његов рад и живот јесу протеривање, миграције и промена локације као покретачи трансформативних процеса у људима. Аи Веивеи је након детињства у Кини годинама живео у Сједињеним Америчким Државама, затим се вратио у Кину, и потом емигрирао у Берлин: „Свако дислоцирање прати ново лоцирање. Ово иде руку под руку са унутарњом миграцијом и променом идентитета. Упркос његовом номадском искуству, или баш због тога, Аи Веивеи је друштвено биће, *зоон политикон*, и као такав не може бити апстрахован од осталих људских бића, друштва, традиције и културе”.¹⁷⁸



Аи Веивеи, *Перионица веша*, 2016¹⁷⁹

Просторна инсталација *Перионица веша* је један од пројеката овог уметника који третира актуелну избегличку кризу. Овај рад, представљен у Њујорку 2016. године, сачињен је од 2046 артефаката (гаредробе, обуће, ћебади) које су избеглице оставиле за собом када су биле приморане да напусте избеглички камп Идомени који се налазио на граници (БЈР) Македоније и Грчке. У противном, ове ствари би биле

¹⁷⁸ Agnes Husslein-Arco, *AI WEIWEI translocation – transformation*, доступно на:

https://www.21erhaus.at/jart/prj3/belvedere/data/documents/presse-dokumente/projekte_2016/Press%20kit_Ai%20Weiwei_en.pdf, приступљено: 12.12.2016.

¹⁷⁹ Преузето са: https://d7hftxdvxxvm.cloudfront.net/?resize_to=width&src=https%3A%2F%2Fartsy-mediauploads.s3.amazonaws.com%2FhFMuAFXBaI2RXS8lRMbUKg%252FGH%2BAWWInstall%2B16.jpg&width=1100&quality=95

однете на сметлиште и уништене. Прикупљене ствари Аи Веивеи је однео у свој студио у Берлину где их је опрао, осушио, испеглао, што је у контексту рада чинило својеврсан ритуал и перформанс.

Место које је одабрао за изложбу, Њујорк, за њега има посебно значење јер је у том граду живео и борио се за опстанак. Поред ових одбачених и очишћених ствари инсталација садржи и фотографије и документарни филм о избегличком кампу Идомени, јер је желео да представи и бол на лицима деце која изгледају као одрасли, хладно им је, али не плачу и прихватају неизбежно стање.

Даље у споменутом интервјуу објашњава мотивацију својих поступака – сакупљања прљаве и одбачене одеће: тиме је желео да прикаже свакодневни живот избеглица и борбу за преживљавање. Опрао је одећу, као реминисценцију на своје сиромашно детињство и достојанство које постоји упркос сиромаштву: „Не свиђа ми се да избеглице доживљавам или представљам као прљаве. Колико год да смо били сиромашни, моја мајка би инсистирала да оперемо руке. Тако је за мене чистоћа симбол људског достојанства, нешто основно, што се подразумева.”

Излагање употребних предмета жртава је пракса која се углавном везује за историјске музеје и меморијалне споменике, као што је случај са предметима заробљеника који су изложени у поставкама које се налазе на местима некадашњих концентрационих логора, претворених у споменике њиховог страдања. Слична институција, везана за најновију светску избегличку кризу, је Музеј миграције, основан 2013. године на острву Лампедуза, најјужнијој тачки Европе, удаљеној стотинак километара од Туниса, до ког свакодневно покушавају да стигну бродићи и чамци препуни избеглица из Африке.

У свом тексту *Музеј као очевидац* историчар уметности Бранислав Димитријевић пише о Музеју миграције: „Сама иницијатива за покретање овог музеја показује један облик друштвене борбе која у овом случају повезује политички активизам, савремену уметност и музејско-конзерваторску делатност”¹⁸⁰. Музеј је настао из спреге анти-десничарског политичког деловања и подршке избеглицама/емигрантима (активистички колектив *Askedusa in Lampedusa*), и потребе да се ово специфично искуство локалитета представи и уметнички: „Тако заједнички и

¹⁸⁰ Branislav Dimitrijević, „Muzej kao očevidac”, Pešcanik, 2015, доступно на: <http://pescanik.net/muzej-kao-occevidac/>, приступљено: 20.01.2016.

настаје иницијатива за оснивање музеја и изложба ‘С предметима емиграната’. Изложба је тада садржала колекцију личних предмета: од четкица и пасти за зубе, фотографија и писама, чајника и паковања кус-куса, до расквашених примерака Курана и Библије. Експонати су били резултат претрага које су локални активисти предузели на локацији познатој као „Гробље барки” (“Il cimitero delle barche”) у заливу где завршавају олупине бродича којима су превожени емигранти.”¹⁸¹

Бранислав Димитријевић истиче да се овај музеј разликује од осталих сличних по томе што не настаје пост фестум, са „норматизованом временском дистанцом у којој би предмети у њему постајали комодификована историјска сведочанства за које би се нашла ниша у великој историји европске културе”¹⁸², већ се реагује у тренутку када се ова ургентна ситуација дешава, па представља не само интервенцију у уметности и политици, већ и у музеологији: „Ово је отварање простора за колонизованог другог, до тада искљученог у европској херитологији и музеологији: ћебад и четкице за зубе страдалих афричких емиграната опиру се дакле самом поимању музејског артефакта (јер ради се о релационим предметима) и не доводе у питање само временску дистанцу у музеолошкој пракси већ и неке основне вредности које штити европска култура: вредности својине и вредности грађанства. За афричке емигранте страдале код Лампедузе ни њихово грађанство ни њихова својина нису утвђљиви и постају *non-applicable* за европско културно наслеђе, али се у њему може интервенисати новим музеолошким иницијативама и праксама”¹⁸³.

Још једним поступком апропријације и измештања Аи Веивеи желео је да скрене пажњу на ефекте избегличке кризе, постојећу хуманитарну кризу, али и на страдање стотине избеглица које су покушале да се докопају обала Европе. Градоначелиник грчког острва Лезбос поклатио је Аи Веивеију и његовом тиму око 14.000 прслука за спасавање који су пронађени на обали овог острва. Одбаченим прслуцима јарко наранџасте боје обложили су шест стубова на фасади Берлинске концертне сале (Berlin Konzerthalle). Прслуци су постали симбол страдања људи у току избегличке кризе, али и коментар на дискутабилне политичке одлуке Европске уније и њених чланица.

¹⁸¹ Branislav Dimitrijević, „Muzej kao očevidac”.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Ibid.



Аи Веивеи, 2016.¹⁸⁴

Његов рад који је изазвао највише контроверзи је фотографија на којој позира лежећи лицем надолу на плажи Лезбос, призивајући слику удављеног трогодишњег дечака Ајлана Курдија. Међу онима који су га критиковали је и чувени уметник Џејк Чепмен (Jake Charpen), а чијој критици се придружио и критичар Џонатан Џонс (Joanthan Jones). У свом тексту Џонатан Џонс наводи: „Постоји нешто патетично када Аи Веивеи легне на плажу да би естетизовао патњу других људи. У потпуности се слажем са Чепмановом изјавом у вези са познатим уметником који се претварао да је мртво дете. Шта ли је дођавола мислио? Нико други не би могао да се извуче с тим. Као уметност је смешно, као политички акт будаласто, а као људски гест гротескно неукусно. Замислите да се Том Хидлстон представљао као удављени избеглица – на друштвеним мрежама спрдњи не би било никад краја. Ипак, то је тај чудни свет уметничке славе, у којем је Аи Веивеијева апсурдна слика проглашена као озбиљно политички инспирисано уметничко дело”.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Преузето са: http://www.thisiscolossal.com/wp-content/uploads/2016/02/AiWeiweiMarkus_03.jpg

¹⁸⁵ Ibid.



Аи ВейВей, 2016¹⁸⁶

Актуелна тема избеглиштва покренула је реакције значајног броја уметника, као што су Желимир Жилник са радом *Logbook*, Вићенте Муниз (*Лампедуза*), Кхалед Баракех (*Untitled images*), Давид Монтелеоне (*Tabula Rogeriana*), Давор Коњикушић (*Aura:F37 - Welcome*), и многи други. Сви њихови радови разликују се по приступу теми, али и по формалим аспектима рада. Они су, свако на свој специфичан начин, желели да скрену пажњу јавности на друштвени проблем, да га учине видљивим и чујним. Бављење овако осетљивом темом може бити клизак терен који може да покрене питање естетизације страдања и доводи у разматрање етичност поступка. И сама сам, током процеса рада на овом пројекту, више пута била у ситуацији да преиспитујем сопствени приступ и оправданост да се бавим овом темом, поготово зато што се фотографија нашла на мети критика и оптужена да естетизује патњу, да „из домена аутентичног прелази у домен ‘филмичног’”. Лепота фотографије као да докида њену аутентичност и документарну вредност, одвлачи пажњу од трагичности сцене и подилази нашем пасивном проматрању и естетизацији ужитка.”¹⁸⁷

¹⁸⁶ Преузето са: https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2016/01/30/chinese-artist-ai-weiwei-poses-as-a-drowned-syrian-refugee-toddler/?utm_term=.0d72c440554a

¹⁸⁷ Sandra Vitaljić, *Rat slikama: Suvremena ratna fotografija*, Algoritam, Zagreb, 2013.

2.8. Покретне слике у уметности

У пројекту *У потрази за домом* први пут у свом раду уводим видео као део поставке. Видеом сам се до сада бавила у току студија, али само као средством које сам тек истраживала, као врстом експеримента који је ретко налазио своје место као крајњи израз самосталног рада, већ је служио као помоћно средство у току вежби. Временом сам почела да излазим из оквира фотографског тражила, а видео сам препознала као логичан избор у контексту теме овог рада, измена, промена; видео настаје као резултат реакције на велики број фотографија, повезује их у простору, а у исто време даје одговор на питања о кретању, измештености и неумодљености.

Рад чине две видео-панораме које прате део руте кретања избеглица. У оквиру изложбене поставке видео пројекције повезују остале делове изложбе: фотографије и артефакте (ћебад). Покретне слике су позициониране на одвојеним местима у галерији: једна је инкорпорирана у фотографије, пројектује се на зид, а пројекција је скоро идентичних димензија као фотографије, док се други видео налази у дну галеријског простора, и пројектован је целом ширином зида. Испред веће пројекције налазе се „седишта” начињена од артефакта – UNHCR-ових ћебади, што одаје утисак деконструисане биоскопске пројекције јер је гледалац тај који одлучује о времену које ће провести у гледању, почетку и крају појединачне рецепције дела. О томе пише историчар уметности Мајкл Њуман (Michael Newman) у свом есеју *Покретна слика у галерији од 1990-их*¹⁸⁸: „Један важан гест уметности ‘покретне слике’ била је реконтекстуализација филма. Увођењем пројектоване слике у простор галерије, покретна слика се враћа почецима ‘биоскопа атракција’: Гледалац није физички прикопчан за своје место на седишту те стога може да реагује емотивно индиректно, попут посетиоца вашара пре него што се појави дисциплинујући аудиторијум. Враћајући се у одређеном смислу у стање изложености са самих почетака филма, савремена уметност покретне слике такође уводи нову димензију рефлексивности захваљујући оквиру који пружа институција уметности и њена историја”¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Објављен у зборнику Јован Чекић и Маја Станковић (прир.), *Слика/покрет/трансформација: Покретне слике у уметности*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013.

¹⁸⁹ Мајкл Њуман, „Покретна слика у галерији од 1990-их”, *Слика/покрет/трансформација: Покретне слике у уметности*, Јован Чекић и Маја Станковић (прир.), Факултет за медије и комуникације, Београд,

Видео, као засебна уметничка форма, неке своје аспекте преузима из филма, неке из телевизије. Пошто је мање зависан од институција него што су то фотографија и филм, „посматра се као средство за увођење нових наратива и преиспитивање идентитета – културног, политичког, сексуалног”¹⁹⁰, нарочито тиме што истовремено прати нове тенденције у уметности и достигнућа у видео-технологији: „Са дигиталним технологијама покретна слика улази у нову фазу постмедијског функционисања, у којој се истовремено појављује у различитим форматима и различитим контекстуалним окружењима. Оно што је видео технологија омогућила – функционисање и ван институционалног система – за дигиталне медије је у природи самог медија. Покретна дигитална слика је изашла не само из институција, већ и са екрана, монитора; она може да се пројектује било где, може да буде величине зида или фасаде зграде; она је део амбијента, ’опросторена слика’ или ’стримована слика’.”¹⁹¹ Такође, у време убрзаних технолошких и друштвених промена уметници користе покретне слике како би се бавили историјом из различитих аспеката: „односом историје према личним наративима, субјективним искуствима и фантазмима, тако и према простору и географији, као и времену”¹⁹².

За дигиталне медије је карактеристично и то што управо својим техничким могућностима доводе у питање појмове реализма какви су били познати у традиционалној уметности, и омогућавају стварање композитних или симулираних облика реалности, што даље служи да се преиспита сам концепт стварности и њених презентација. Реалност се повезује са темпоралним и просторним континуитетом, али је он сада оспорен, чак и ако у видео раду постоји одређена линеарност. Чак и у том случају одређене делове рада је могуће преспајати и монтирати тако да се креирају нове јединице представљене стварности¹⁹³.

Могућност приказивања кретања, и приказивања у одређеном времену, се одразила на перцепцију некретања осталих уметничких форми. Могућност

2013, 231-270, 233.

¹⁹⁰ Јован Чекић и Маја Станковић, „Предговор”, *Слика/покрет/трансформација: Покретне слике у уметности*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, xiii.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² М. Њуман, *Покретна слика у галерији од 1990-их*, op.cit., 244.

¹⁹³ Кристијана Паул, „Проширени филм: покретна слика у дигиталној уметности”, *Слика/покрет/трансформација: Покретне слике у уметности*, Јован Чекић и Маја Станковић (прир.), Факултет за медије и комуникације, Београд, 307-320, 307.

манипулације временским токовима, успоравањем или убрзавањем одређених дешавања у односу на то како би се збили у ‘реалном времену’, такође утиче на доживљај дела с обзиром на то да му гледалац прилази са већ изграђеним претходним искуством, као и са увидом у остатак изложбене поставке који може бити статичнији. Уметник Давид Клербо (David Clearbout) у свом раду *Sections of Happy Moment* (2007) приказује кошаркашку лопту која је бачена у вис и остала да лебди; пројекција се тако заправо састоји од мноштва „непокретних” снимака из разних углова, па један тренутак, издвојен из низа сличних, добија на монументалности¹⁹⁴.



Давид Клербо, *Sections of Happy Moment* 2007.¹⁹⁵

На доживљај видеа утиче и знање о контексту приказаног, чак и ако друштвени аспект није видљив. Тако Јерун де Рејке (Jeroen de Rijke, 1970 – 2006) и Вилем де Рој (Willem de Rooij, 1969) у свом раду *Bantar Gebang* (2000) „показују трансформацију до које је довело свитање дана у мрачном, зидовима опасаном предграђу подигнутом на депонији ђубрета у Џакарти. То је заносно леп филм, али такву реакцију ремети

¹⁹⁴ Мајкл Њуман, *Покретна слика у галерији од 1990-их*, оп. cit., 243.

¹⁹⁵ Преузето са: <http://www.artway.eu/userfiles/Claerbout%202.jpg>

гледаочево знање о околностима у којима људи ту морају да живе и раде.”¹⁹⁶



Јерун де Рејке и Вилед де Рој, *Bantar Gebang*, 2000¹⁹⁷

И сам приказан пејзаж може да указује на одређена дешавања и околности. Ирски уметник Вили Доерти (Willie Doherty, 1959), један од пионира савременог уметничког филма (видеа) и фотографије, чији радови за полазиште имају реакцију на специфичне просторе и пејзаже, често мистериозне и изоловане, који наговештавају проблематична дешавања у прошлости, и прерастају у комплексна разматрања начина на који такве просторе посматрамо. У неким од његових радова историјске референце су јасније изнете путем исказа наратора, док у неким пејзажима референце нису толико јасне.¹⁹⁸ Његов рад *Ghost Story* (2007) сниман је на просторима у којима се у Северној Ирској дешавали сукоби: „Доерти користи деконтекстуализацију слике на позитиван начин, да би створио дивергентне интерпретације слике које се у многим случајевима могу применити не само на ‘проблем’ у Северној Ирској, већ и на друге ситуације. (...) Физички учинак камере која је спуштена тако да снима пут не хватајући притом ниједно одредиште призива осећај бескраја, убацивања других сцена које представљају нелинеарно време сећања евоцира на начине на које прошлост походи садашњост”¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Мајкл Њуман, *Покретна слика у галерији од 1990-их*, оп. cit., 243.,

¹⁹⁷ Преузето са: <https://assets.mubi.com/images/film/158085/image-w1280.jpg?1471827971>

¹⁹⁸ Kerlin Gallery, *Biography of Willie Doherty*, доступно на: <http://www.kerlingallery.com/artists/willie-doherty#artist-bio>, приступљено: 20.01.2016.

¹⁹⁹ Мајкл Њуман, *Покретна слика у галерији од 1990-их*, оп. cit. 255-256.



Вили Доерти, *Ghost Story*, 2007²⁰⁰

За представљање покретних слика у галеријским просторима деведесетих година XX века карактеристично је својеврсно ослобађање од затворености у монитору или ТВ пријемнику: „Ту жељу, већ дуго времена присутну у видео уметности, није тешко разумети: монитори су кабасти, лоше дизајнирани, и стално подсећају на повезаност медија са телевизијским програмом, домаћим намештајем и свим могућим споредним индустријским употребама видео-технологије. У институционалном окружењу, постављени на свеprisутна сива колица, монитори често представљају сметњу слободном кретању кроз галеријски или музејски простор”²⁰¹. На тај начин видео-пројекције омогућавају да покретне слике буду приказане и ван галеријских простора, да уђу у архитектонске и урбане, али и неурбане просторе. Међутим, и у самим институцијама више нису ограничени на скрајнуте ћошкове где не би били на сметњи, већ заузимају равноправни положај са осталим изложеним радовима.

²⁰⁰ Преузето са: http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T12/T12957_10.jpg

²⁰¹ Лиз Коц, „Видео-пројекција: простор између ерана”, *Слика / покрет / трансформација: Покретне слике у уметности*, Јован Чекић и Маја Станковић (прир.), Факултет за медије и комуникације, Београд 2013, 285-306.

3. МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА

Метод је начин, путања којом се истраживач креће, било на пољу науке или уметности, како би дошао до нових сазнања и достигнућа из области свог интересовања. Методологија научно-истраживачког рада мора бити таква да је праћењем метода које су коришћене у раду, и употребом истоветних средстава и услова, могуће обезбедити идентичан резултат. У истраживању на пољу уметности није могуће поставити такав захтев. Ипак, уметничком и научном раду заједничко је то што је за стваран допринос неопходно константно истраживање и познавање претходних достигнућа у оквиру дате тематике и области.

У овом делу рада представићу све кораке који су претходили коначној поставци вишемедијске просторне инсталације – од идеје, формулисања концепта и контекста до реализације, а потом и саму поставку.

Креативни процес у мом раду најчешће започиње импулсом, унутрашњом потребом и интуицијом који се јављају у сусрету са неким *проблемом*. Природа тог проблема може бити многострука. Он може бити проузрокован личним превирањима, политичком ситуацијом, визуелном игром или, као у највећем броју случајева, комбинацијом више симултаних узрочника.

Након тога следи фаза у којој желим да „освестим” наведени проблем. Рационализација идеје произилази из ретроактивног промишљања, прављењем веза између различитих пракси из поља уметности, теорије уметности, филозофије, политике, али и сопствених претходних уметничких пракси. Због природе рада у неким сегментима нисам у могућности да поставим јасну границу између мотива, идеје, циљева и средстава. Они се неретко преплићу, претапају и током рада мењају своја места. Како је фотографија доминантан медиј који користим у свом раду, она истовремено представља и метод и средство истраживања, али и исходиште рада.

Од октобра 2011. године пут на релацији Београд – Нови Сад био је део моје свакодневице. Временом сам путању почела да доживљавам аутоматски: позната траса, познат пејзаж у пролазу, позната лица. У току 2014. и почетком 2015. године искуствено познатим елементима придружили су се нови, који су се тицали промене у структури путника. Нови сапутници најчешће су путовали у мањим групама, говорили другачијим језиком, носили другачију одећу (главе неких од жена биле су покривене марамама), а пртљаг је био неконвенционалан у поређењу са пртљагом осталих путника. Елемент новог у постојећем систему доводи до упитности, али и уметничке и креативне радозналости, а тиче се идентитета, почетне тачке и циља кретања нових путника.

Непосредни сусрет, спонтана конверзација приликом које се стичу прве информације о природи њиховог пута трансформисао се у први корак у реализацији докторског уметничког рада: *опсервацију (опажање)* и *интервју*. Нови сапутници су избеглице из афричких и азијских земаља (Сирије, Авганистана, Пакистана, Ирака) захваћених ратним и другим кризним дешавањима, које се крећу ка земљама Западне Европе у потрази за новим домом.

Бавећи се њиховом специфичном позицијом из интимног, историјског и географског аспекта, *компарацијом* преиспитујем како сопствену позицију, тако и позицију својих суграђана у односу на људе из избегличког таласа 2014 – 2015. године. Део пута који прелазим заједно са избеглицама – они једном а ја репетитивно – представља део такозване Балканске руте. Она је за њих транзитно подручје, док за мене и моје суграђане наизглед није. Ипак, историјске околности – балкански ратови деведесетих, досељеничко искуство генерација које ми/нам претходе, као и сопствена могућа исељеничка перспектива чине њихово искуство блиско мом/нашем. Познавање историјског контекста омогућава да се боље разумеју појединачна искуства и судбине (метод *генерализације/специјализације*). На основу ових почетних инпута формирана је идеја о друштвено-историјском контексту у оквиру ког сам реализовала докторски уметнички пројекат.

У циљу што свеобухватнијег увида у ситуацију које је узета као полазиште за рад, неопходно је проучити велики број новинских чланака који су обрађивали тему

актуелног избеглиштава. *Емпиријска метода* подразумева прикупљање и анализирање различитих примера релевантних за одабрану тему истраживања. У свом раду фокусира сам се на (а) примере из медија, (б) студија о избеглиштву и извештаје UNHCR-а, и (с) теоријску литературу из области постколонијализма која третира питања измештености и другости. Такође сам посећивала и пратила трибине и расправе које су се бавиле проблемом емигрантске/избегличке кризе и Балканском рутом²⁰².

(а) Када су у питању медијска извештавања о кретањима избеглица кроз Србију, прво на рути Прешево – Хоргош, а затим Прешево – Беркасово, чинило се да ова тема у периоду 2014-2015. није била довољно заступљена у медијима са националном покривеношћу, па сам до информација долазила путем независних извора на интернету, као што су сајтови Цензоловка²⁰³, Пешчаник²⁰⁴. Од осталих медија користила као извор сам користила недељник „Време” и дневни лист „Данас”²⁰⁵. Претпоставка је да нови проблем избеглиштва није био препознат од стране система, или је игнорисан, што се одразило и на медијску заступљеност теме. Таква политичка и медијска клима кореспондирала је са „невидљивошћу” избеглица, њиховим кретањем ноћу кроз погранична подручја, непрепознавање од стране правног система²⁰⁶. „Невидљивост” се дакле, с једне стране, огледа у жељи имиграната да на свом путу до уточишта буду што мање примећени, баш због законске нерегулисаности њиховог боравка у транзитним земљама, а са друге, у неспремности политичке елите да

²⁰² Пример: Трибина „Миграторни токови у 2015. години и изазови у будућности”, 18. 12. 2015.

Недељник Време и Комесаријат за избеглице и миграције Републике Србије, уз подршку Швајцарске агенције за развој и сарадњу

Трибина: „Балканска миграциона рута - јуче, данас, сутра”, Миксер House, 21. 9. 2016.

²⁰³ <https://www.cenzolovka.rs>

²⁰⁴ <http://pescanik.net/>

²⁰⁵ Пример:

http://www.danas.rs/danasrs/politika/vlada_tajno_oprema_15_kasarni_za_prihvat_izbeglica.56.html?news_id=310264

²⁰⁶ „Мирослава Јелачић, правна аналитичарка Групе 484, на почетку своје презентације рекла је да је у претходних неколико година поступање већине актера, пре свега надлежних органа, према мигрантима било засновано на концепту ‘подељеног света’ између тражилаца азила и ирегуларних, економских миграната. ‘Сходно томе, предузимани су кораци који су само делимично и краткорочно давали резултате и допринели су јачању перцепције да само избеглице и бона фиде тражиоци азила имају одређена гарантована права. Често се занемаривала и заборављала чињеница да се основна људска права морају гарантовати и ирегуларним мигрантима’, рекла је Мирослава Јелачић и подсетила да императив за сваку државу мора бити да сваком тражиоцу азила и мигранту обезбеди уживања основних људских права, а имајући у виду разлоге због којих они долазе у Србију и специфична права која гарантују инструменти међународног права и унутрашњег правног поретка.”, М. Р, „Србија и мешовити миграцијски ток: Лигија раздвајања”, *Недељник Време*, 09. 10. 2014. доступно на: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1234965>, приступљено: 05.02.2017.

препозна, сагледа и разуме њихову позицију. Због тога сам желела да актуелни проблем избеглиштва, али и индивидуалне случајеве и судбине, учиним видљивијим уметничким средствима.

Један од проблема који се јавио с тим у вези било је и именовање људи који су били у транзиту (метода *класификације*). У августу 2015. године у тексту *Зашто медији избеглице претварају у мигранте?*, објављеном на сајту „Цензоловка”, наведено је: „Не само домаћи већ и страни медији углавном мигрантима називају стотине хиљада људи који долазе у Европу бежећи од сукоба у својим земљама. И поред тога што је за УНХЦР јасно да се према међународном праву у највећем броју ради о – избеглицама, у јавности се ова реч мало користи”²⁰⁷.

Даље се у тексту наводи да су мигранти они који „најчешће своје земље напуштају из економских разлога ‘и ипак имају неку врсту избора да ли да у њима остану или не, док избеглице ту опцију немају’”²⁰⁸, те да „Конвенција о статусу избеглица из 1951. године и додатни протокол из 1967. јасно одређују критеријуме и разлоге давања одређеног статуса, те је избеглица Избеглица је свако лице које се услед основаног страха од прогонства услед своје расе, вероисповести, националности, политичког уверења или припадности одређеној друштвеној групи налази ван земље чији је држављанин и није у могућности, услед страха, да затражи заштиту те земље; или које немајући држављанство и ван је земље свог претходног пребивалишта због таквих догађаја није у могућности, или због основаног страха није вољно да се врати у њу.”²⁰⁹ Стога сам одлучила да људе које сам сретала, које сам представљала на фотографијама и који су постали предмет мог докторског уметничког рада, називам искључиво *избеглицама*.

(b) Коришћене студије о избеглиштву и извештаји UNHCR-а, углавном са сајта <http://www.unhcr.rs>. Нису имплементиране у теоријску експликацију, већ су коришћене и истраживању које је претходило реализацији.

(c) Како би се разумео шири контекст проблема, и тиме прецизније и са више

²⁰⁷ Антонела Риха, „Зашто медији избеглице претварају у мигранте?”, *Цензоловка*, 13.08.2015. доступно на: <https://www.cenzolovka.rs/iz-prve-ruke/zasto-mediji-izbeglice-pretvaraju-u-migrante/>, приступљено: 10.02.2017.

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ Весна Лукић, *Попис становништва, домаћинстава и станова 2011. у Републици Србији*, op. cit.

легитимитета артикулисала идеја коју желим да реализујем у докторском уметничком раду, користила сам теоријску литературу из области постколонијализма која третира питања измештености и другости, као је што је *Оријентализам* Едварда Саида, *Имагинарни Балкан* Марије Тодорове, *Смештање културе: Суверенитет у доба глобализације* Хомија К. Бабе, и друге.

Избор доминантог медија – фотографије – и начин на који ће рад бити реализован произилази из моје претходне праксе. Тематски фокус и методологија изведбе серије фотографија, који чине централни садржај овог рада, с једне стране су наставак мојих досадашњих преокупација на подручју фотографије, док са друге, барем кад је реч о врсти приступа, представљају нову оријентацију. Оно што је остало непромењено јесте мој однос према фотографији као медију, или још пре према чину фотогафисања као заузимању става и успостављању односа са окружењем. У претходним радовима, који су се делом бавили затвореним срединама (болницама, касарнама) и њиховим дневним рутинама, фотоапарат је за мене имао двоструку функцију: служио је и као улазница и као штит. Он ми је с једне стране отварао такве просторе, давао легитимитет уласку у њих, а са друге стране омогућавао ми да наступам више као субјект, него као експонент професионалног става.

И у овом раду фотоапарат разумем као допуну, продужетак сопственог бића. Али он за мене није схваћен као „око које мисли” као код Ролана Барта²¹⁰, већ пре као „идеална продужена рука свести”, како то формулише Сузан Сонтаг. Како у предговору њеној књизи *О фотографији* објашњава Јеша Денегри: „фотографија није резултат самог гледања, него је доказ о томе шта је све вредно гледања: фотографија је с тога свесни чин избора слике, потврда да је пре тренутка снимања морала постојати сасвим формирана свест о распону значења која се овим медијем могу и желе саопштити”²¹¹.

У светлу таквих тумачења фотографије и уметничких опредељења, процес који су патентирали проф. Жиљак и његов тим на Графичком факултету у Загребу чинио ми

²¹⁰ Rolan Bart, *Svetla komora*, op. cit., 47.

²¹¹ Јеша Денегри, „Сусан Сонтаг и фотографија”, предговор у: Сусан Сонтаг *Есеји о фотографији*, Радионица СИЦ, Београд 1982, 6.

се испрва адекватним за реализацију рада. Заинтригираност двоструком сликом датира још из времена када сам у свом раду користила аналогну фотографију. И једно и друго укључују свест о присутности латентне слике којој је било потребно одређено време да се прикаже, што на несвесном нивоу може представљати жељу да се поврати алхемија настанка слике.

Метод који је првобитно одабран за репродукцију фотографија заснива се на специфичној техничкој изведби Инфрацрвене штампе (IRD) или „невидљиве фотографије”. Природа фотографије као медија је таква да се израђују њене копије, да се тако мултиплицирана посматра, троши и поново израђује. IRD врста штампе одупире се могућности репродукције, њу није могуће мултиплицирати на класичан начин, бар не у потпуности. Оваква врста штампе нашла је примену пре свега као сигурносна штампа која се, на пример, користи за израду личних докумената, апликација на војним униформама и слично. Помоћу инфрацрвене штампе креира се компонентна слика која у себи садржи скривену информацију. Употреба овог процеса замишљена је тако да прва представља пограничне пејзаже видљиве на дневном светлу, а друга, латентна, поред постојећег пејзажа открива и присуство избеглица, и коју је могуће видети једино уз помоћ инфрацрвеног светла, то јест помоћу камере која види инфрацрвени опсег.²¹²

Међутим, услед друштвено-политичких промена и нарастања избегличког таласа, идеја са невидљивом компонентом није више била одржива.

Реализација докторског уметничког рада заснива се на непосредном присуству, посматрању и интеракцији са избеглицама. У жељи да разрешим немир у себи и суочим се са нарастајућом *неудомљеношћу*, предузела сам неколико путовања ка пограничним подручјима, прво Србије и Мађарске, а потпом Србије и Хрватске, где сам се сусрела са избеглицама које су чекале повољан тренутак за прелазак у Европску унију. Користим документарну методу, снимањем и прикупљање материјала који реферише на одређене контексте и информације из свакодневног живота, али и политичке стварности, сажимајући историјске и савремене друштвене околности које су довеле до настанка ове проблематике.

²¹² Ivana Žiljak, *Infrared Security Graphics*, FotoSoft, Zagreb, 2009.

Начин на који сам ступила у однос са моделима произилази из мог критичког позиционирања према репортажној фотографији, и односа фотографа према фотографисаном субјекту. Фото-репортери у лову на фотографију настоје да буду неутрални, неми посматрачи у наизглед „објективном” извештавању. Такав строго професионални, и по мом мишљењу дистанциран приступ, нисам сматрала адекватним нити блиским сопственом сензибилитету када је у питању третирање теме као што је избеглиштво. Као што Ролан Барт наводи у *Светлој комори*, „репортежне фотографије су врло често једнозначне (једнозначна фотографија није нужно мирна). На тим сликама не постоји *punctum*: можда шок – дословност може да трауматизује – али не и немир; фотографија може да ‘вришти’, не и да рани. Те репортажне фотографије се примају (одједном), и то је све. Прегледам их, не сећам их се; никад неки датаљ не њима (у неком углу) не пресеца моје читање: занимају ме (као што ме занима свет), не волим их”²¹³.

Циљ рада у овом контексту јесте реконтекстуализација медијских приказа и великих наративних извештавања унутар ове теме. Фотографије и снимци који у медијима прате извештеје о новонасталој избегличкој кризи својим упечатљивим призорима личе на сцене из акционих филмова. Веома драматичне, сензационалне фотографије са пренаглашеним гестикулацијама и бојама имају за циљ спектакуларизацију зарад што бољег пласмана медијског прозивода. Томе насупрот, овај рад је заснован је на серији фотографија на којима су актери свесно приступили чину фотографисања. Они заузимају позу, гледају директно у објектив фотографског апарата, то јест реципијента. Докторски рад такође има за циљ да укаже на различите начине медијских приступа третирања појединачних људских судбина, као и да редифинише (опште прихваћена) гледишта о азилантима / избеглицама као о опасном Другом, као претњи Европи, односно Првом свету.

Дакле, докторском уметничком раду свесно сам заузела својеврсни анти-репортерски став, који је, унутар савремене фотографске праксе, теоретичарка фотографије Шарлот Котон (Charlotte Cotton, 1970) дефинисала као начин фотографисања који се разликује од помало хладног и површног извештачког репортерског приступа. Анти-репортерски став, према Шарлот Котон, огледа се у

²¹³ Rolan Bart, *Svetla komora*, op. cit., 42.

коришћењу документарних тема, тачније коришћењу савремених политичких и економских информација, али без медијске спектакуларизације као што је то случај код медијски посредованих репортажа²¹⁴. Шарлот Котон објашњава овај приступ на студијама случаја, односно приступима фотографа који долазе на места ратних збивања или друштвених и природних катастрофа након што су се догађаји завршили, снимајући оно што је било изван „јавног” медијског приказа. Иако докторски уметнички рад као део процеса садржи и снимање тренутних догађаја, а не накнадно уписивање/конструисање околности, његов анти-репортерски став огледа се управо у критичком и деконструктивистичком односу према медијском/репортерском приказивању судбина избеглица. Јер, глобални медији извештавају о новонасталом избегличком проблему унутар обичних статистика и броја жртава, док овај рад настоји да да глас појединцу.

Као средство за рад на терену користим дигитални фото-апарат и статив. Употреба статива, као нековенционалног помагала при фотографисању у поменутиим околностима, доводи мој приступ у везу са студијским портретима, иако у овом случају пејзаж који се налази иза фотографисаног субјекта није фото-тапет. Нумерација фотографија која постоји у дигиталним апаратима, и коју је могуће видети одмах након фотографисања, олакшала је даљу интеракцију са моделима која се није завршила чином фотографисања – највећи део фотографисаних је добио папир са мојом е-маил адресом и бројем своје фотографије. Од нешто више од 1000 фотографисаних, јавило се њих 12, и на тај начин је део фотографија добио егзистенцију и ван уметничког контекста који сам им задала²¹⁵.

Начин на који сам приступила снимању подједнако је документаран и режиран, смештен на скали између два различита фотографска приступа. Сваком портрету предходио је разговор или пак само гест којим су избеглице биле охрабрене да заузму позу за фотографију. Франсоа Сулаж (François Soulages) у свом раду *Естетика фотографије* прави разлику између ова два приступа: „Чин фотографисања може се одвијати на различите начине, зависно од понашања и става који фотограф заузима: од привидно неупадљивог, какво је својствено војеру, па до разметљиво наглашеног,

²¹⁴ Charlotte Cotton, *The photography as contemporary art*, op. cit., 167.

²¹⁵ Пример: „Hello dear Jelena, I am Hamed, one of the refugees, that you take photo from my friend and I. Please send me this photo. Thanks for your kindly behavior. Take care & have fun. Your truly sincerely. Hamed, photo number 5431”

какво је својствено егзибиционисти. У сваком случају посреди је увек неко позоришно уприличење где је фотограф у улози редитеља, привременог Бога који управља светом: издаје наређења, позива на ред, уводи распоред у ту стварнос коју жели да сними.”²¹⁶

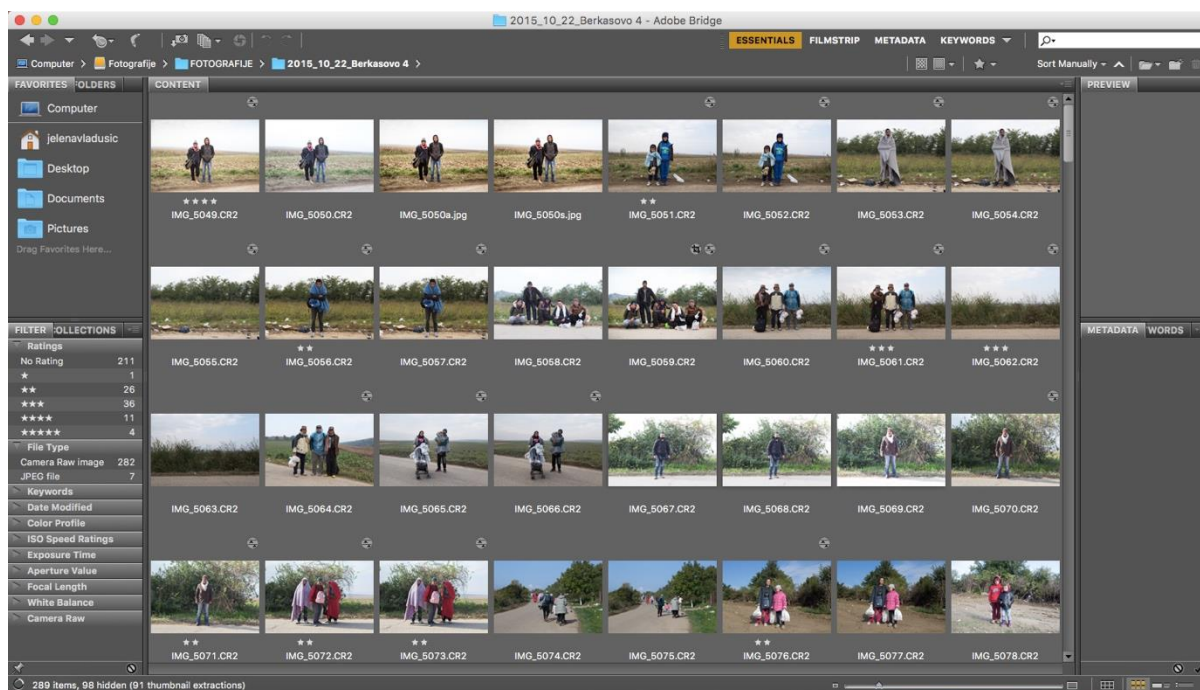
Поред самих модела – избеглица, значајну улогу на фотографијама има и пејзаж, окружење, простор као симбол транзита, измештености и избегличког статуса. Стога сам одлучила да ове портретне фотографије буду хоризонтално положене, како би и простор био адекватно представљен. Пејзаж у коме се субјекти налазе није уређен, избеглице су га називале „џунглом”. Упркос кратком боравку, избеглице су на њему оставиле трага: на фотографијама се види излизана трава, трагови паљене ватре, смећа, ђебади. Транзитни простор је привремено трансформисан, а кретање избегличких група је на овим тачкама – пограничним подручјима, местима повишене тензије и преламања, дуалности сусрета и раздвајања које има позицију тампон-зоне, доведено до усијања.

Након сваког одласка на терен и прикупљања материјала следио је *процес анализе и поновног сагледавања путање рада*, у којима ревидирам одрживост идеје у контексту нових сазнања. Заснованост рада на реалним животним и историјским околностима чини га нераскидиво повезаним са друштвено-политичким контекстом. Промене које су уследиле одразиле су се на методе рада, али и на финално усмерење.

Рад на терену одвијао се у периоду од јула 2015. до фебруара 2016. године; за то време три пута сам посетила погранично подручје са Мађарском, и седам пута погранично подручје са Хрватском. Просечна продукција фотографија које су настајеле прикуком посете тих места је око 200, што доводи до броја од око 2000 снимљених фотографија. Фотографисано је приближно 1000 избеглица на појединачним и групним портретима, који представљају случајан узорак међу десетинама хиљада избеглих који су у овом периоду прешли Балканску руту.

²¹⁶ Франсоа Сулаж, *Естетика фотографије*, Арттет, Београд, 2008. 59.

Помоћно средство приликом селекције фотографија био је програм из *Adobe* пакета – *Adobe Bridge*, чије су опције бележења звездица (рангирања) и прављења група знатно убрзале и олакшале читав процес селекције. Након сваког снимања на терену, подједнако дуг и захтеван посао била је и анализа радова и сагледавање даљег тока рада. Приликом сваког одласка на терен била је присутна свест о „озвезданим” фотографијама, што је утицало на посматрање и бележење затечене ситуације, на ток фотографисања. Са доласком новог материјала претходно изабране фотографије пролазе поновну валоризацију, мењају своју позицију у постојећој хијерархији. Коначан број фотографија које су прошле селекцију и које ће бити представљене у галеријском простору сведен је на 24. Од овог броја 24 фотографија представља портрете избеглица, а преостале две пејзаж у ком се присуство људи види кроз трагове кретања и боравка.



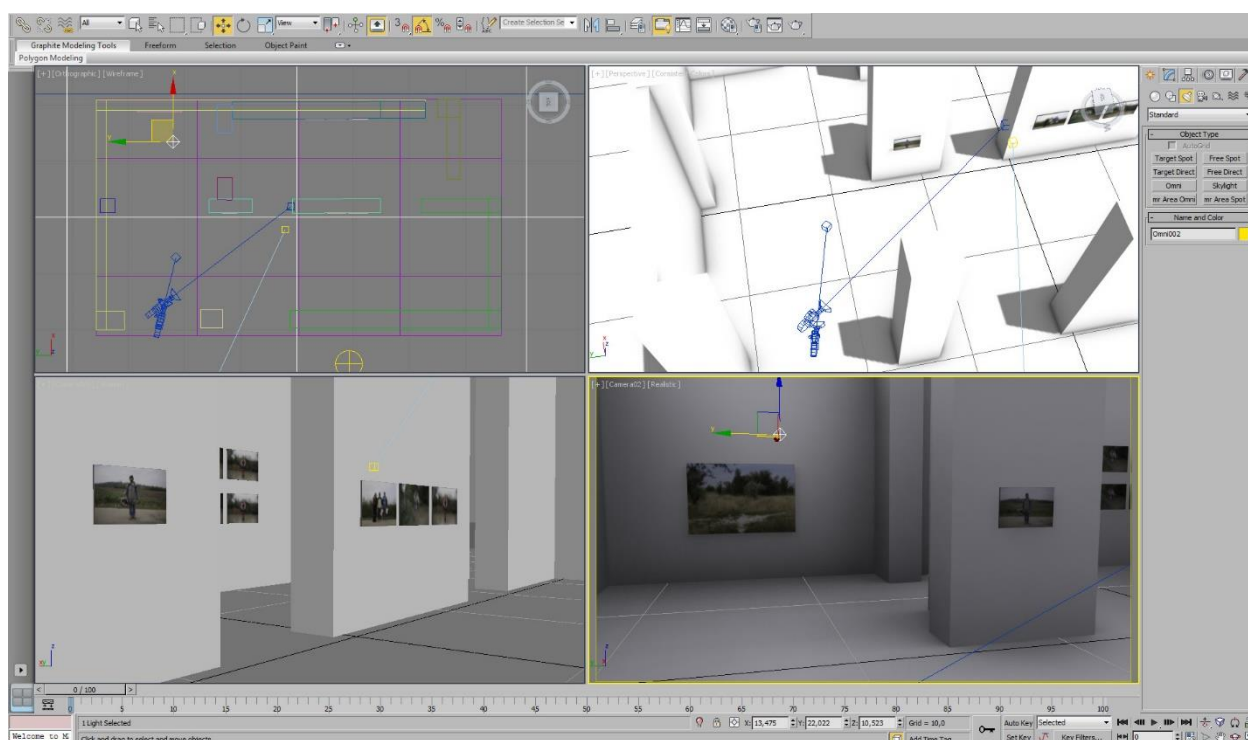
Као што је у уводу речено, рад *У потрази за домом* се формално развија из језгра које чине фотографије, док присуство различитих медија користим како би била оснажена, усмерена и акценгована основна замисао. Као контрапункт статичним сликама у поставци вишемедијске инсталације налазе се и две непрестане видео пројекције пуштене у репетицији (*loop*-у). Тиме се добио бесконачни видео, који и симболично одражава стање избеглица, њиховог неизвесног положаја, и честог кретања. Обе пројекције приказују покретне слике пејзажа настале приликом одласка на места где се одвијало портретисање избеглица.

Оба видео записа имају своју звучну компоненту коју чине аутентични записи са пута. Видео записи снимани су из руке, из возила у покрету, што се одразило на динамику слике и звука. Подрхтавајућа размазана слика ствара готово апстрактан панорамски приказ који симболизује измештање избеглица у односу на статичност фотографије. Баш због тога што функционишу „у односу на”, а не самостално, не називам их *видео радовима*, већ *покретним сликама*.

У техничком смислу, један видео снимљен фотоапаратом марке Canon, док је други снимљен телефоном. Оба видео записа обрађена у апликацији *After Effects* (једна од апликација из *Adobe*-овог пакета), која између осталог служи и за обраду видеа. Необрађени снимци су преузети са камере и телефона и унети у апликацију, монтирани и уклапани тако да прелази из једног у други део буду не приметни, односно бешавни (*seamless*). Након задовољавајућег резултата постигнутог коришћењем ефеката из групе Транзиције (*Transition Effects*), али и коришћењем маски и ремапимарања времена видео записа (*Time Remapping*), гендерован је финални клип. Потом су извршене корекције боје/корол грејдинг (*Color Correction/Color Grading*), чиме је постигнута приближнија гама, и боља веза између фотографија и видео материјала.

Поред фотографија и видео-радова, у простору између употребног и изложеног предмета, део изложбе ће чинити 30 избегличких ћебади преузетих од UNHCR-а. Током снимања на терену имала сам прилику да будем сведок различитих начина употребе ћебади – употребљивана су као прекривачи, уместо гардеробе, као носилке за децу, чак и као теписи. У контексту изложбе применом метода апропријације, овај објекат је присвојен и смештен је у нов парадигматски оквир: измештан је из „природног” контекста у контекст вишемедијске поставке. Поред тога што постају додирна тачка посетилаца изложбе и избеглица, призивају њихово присуство и успостављају конекцију између модела представљених на фотографијама и посетиоца изложбе, она служе да посетиоцима изложбе, у недостатку клупа или столица, омогуће да седећи погледају поставку, позивају их да успоре и проведу неко време у галеријском простору.

Завршну фазу докторског уметничког рада чини израда вишемедијске просторне инсталације у систему повезаних елемената. У настојању да елементи поставке буду тако позиционирани да се успостави међусобна комуникација не само између „удомљених” елемената, већ и између елемената и галеријског простора који третирам као једну од изложбених компоненти. Како бих што ближе визуализовала коначну поставку у галеријском простору одлучила сам се за израду макете галерије U10 и тродимензионални модел у програму Autodesk 3dsMAX, у којој ће вишемедијска инсталација бити представљена. Макета је израђена од лепенке у размери 1:33. Постављањем пропорционално умањених фотографија истраживала сам могуће позиције унутар поставке.



Рад у *Потрази за домом* прешао је пут од пројекта који примат даје средствима која су несвесно постала носици рада, до пројекта чија су средства произишла као нужност идеје. Од нагомилавања средстава у циљу постизања вишемедијалности дела, до потпуног прочишћења на неопходне и суштинске елементе, вишемедијалност почињем да схватам као иманентну карактеристику савременог стваралаштва, а посебно у односу на третман простор-времена као оквира рада. Употреба других

медијских линија у раду треба да настане на органски начин, тако што ће потреба за преношењем конкретног садржаја (наративног, метафоричног, рефлексивног...) изазвати употребу и артикулацију конкретних медија изражавања.

4. АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА

Докторски уметнички рад *У потрази за домом* свој вишемедијални карактер остварује кроз уодношавање различитих медијских линија: слике, звука, простора и додира. У формалном смислу рад се може поделити на три основна сегмента: фотографију, артефакте (UNHCR-ову ћебад) и покретне слике. Састављен је од различитих фрагмената, без наративног тока, већ је конструкција целовитог наратива препуштена реципијенту. Посматрачу су дати делови који имају функцију катализатора за покретање интерпретације рада. Оваква, наизглед отворена форма, колажног типа, која зависи од субјективног фактора, подложна је различитим ишчитавањима.

Фотографије представљају централни део рада и поставке. Фотографски сегмент рада јесте *најсамосталнији* – фотографије могу да функционишу као издвојена, посебна целина, за разлику од осталих делова рада. Ипак, остали сегменти чине значењски и симболички оквир који употпуњује и потцртава фотографије, и чине рад целовитим. Реципијент, за разлику од објектива, никада није усредсређен само на један кадар, већ и кад нешто посматра оком има комплетан, вишечулан доживљај, уз непрестано кретање и мењање перспектива условљених претходним искуствима. У том светлу фотографије приказују само један визуелни исечак, један кадар, један могући начин гледања на реалност која окружује аутора, без утицаја других чула (додира, слуха), док видео и артефакти имају функцију да укажу на реалније (комплетније) људско искуство, призивајући у помоћ интерпретацију, звучно и тактилно. Кад се гледа једна слика призива се друга, константно се колажира, и покреће хиперлинк. У *потрази за домом* тако постаје вишемедијска инсталација која колажирањем различитих медија: фотографије, videa и артефакта у контексту галеријског простора указује на бројне референце које воде ка различитим могућностима значења рада, али и

анализе гледалаца које зависе од њихових искустава, слично као што Барт фотографију назива местом конструкције многобројних алегорија властитог идентитета.

У овом делу биће представљени појединачни сегменти рада, након чега ћу се бавити поставком у галеријском простору

4.1. Фотографије

Фотографија је субверзивна не када застрашује, скандализује или чак жигуше, већ када размишља. – Ролан Барт, „Светла комора”

Фотографије су настале у периоду између јула 2015. и фебруара 2016. године. У финалном раду налазе се 22 фотографије на којима су приказани модели – избеглице, и две на којима се налази пејзаж пограничног подручја. Иако се баве представљањем актуелног проблема избеглиштва, избеглицама и Балканском рутом, непосредно имају за циљ да говоре о универзалној проблематици измештености, неумодљености, питањем другости и идентитета. Ово усмерава рад ка социјално ангажованој проблематици, али се тема не реализује памфлетски или репортажно. Као фотограф у контакту са избеглицама као моделима нисам правила репортажу, већ сам реаговала према датој ситуацији, што је битан чинилац мог приступа.

Поред тога, наслов сугерише и фокусирање на појединачне случајеве и искуства. Овај рад који је нужно, природом медија, окренут споља, гледа изван аутора, изван субјекта, има другачију интенцију – да тај поглед врати унутра и открије нешто о самом субјекту. У исто време, поглед се са појединачног враћа на универзално, на промишљање о сеобама и неумодљености уопште, на архетипске идеје које се вековима и миленијумима понављају историјски и уметнички, па у свом раду препознајем и синхронијску и дијахронијску цикличност тема и мотива. Тема стога има везе и са универзалним мотивима (сеобама, измештањима, домом), актуелним реализацијама ових мотива у датом простору и времену, и индивидуалним случајевима који су еманација ових универзалних ситуација.

Фотографије су настаје из интеракције и, након интеракције, успостављања контакта са представљеним моделима. Своју улогу фотографа сам видела у комуникацији, размени, успостављању везе између модела (презентованог чиниоца) и реципијента (посматрача), путем чега се формирају односи и преносе значења. У двосмерном чину фотографисања фотограф има улогу редитеља који креира сцену и даје одређену улогу моделу/субјекту. Франсоа Сулаж у *Естетици фотографије* наводи: „Чин фотографисања може се одвијати на различите начине, зависно од понашања и става који фотограф заузима: од привидног неупадљивог, какав је својствен воајеру, па до разметљиво наглашеног, какво је својствено егзибиционисти. У сваком случају, посреди је увек некакво позоришно уприличење где је фотограф у улози редитеља, привременог Бога који управља светом: издаје наређења, позива на ред, уводи распоред у стварност коју жели да сними.”²¹⁷ Свој поступак налазим на танкој граници између ова два присупа. Избегавала сам да приликом фотографисања учитавам очекивани, стереотипни модел виђења субјекта, као и копирање уобичајеног, медијског дискурса представљања ове групе.

Портрети избеглица су рађени у околностима повишене тензије и неизвесности, проузрокованих између осталог и близином циља њиховог пута. Дуалност границе истовременог почетка и краја отеловљује дату тензију. Многи од њих путовали су недељама и месецима како би стигли до дате тачке – уласка у Европску унију, као новог географског и политичког простора. Фотографије настају у заустављеним тренуцима у оквиру масовног егзодуса. Ја као „режисер” у таквим тренуцима препознајем модела/субјекта и бирам простор у ком ће бити позициониран. Чин фотографисања се одвија уз сагласност и активно учествовање фотографисаних субјекта, који заузимају одређену позу по сопственом нахођењу, премештају се у улогу модела: „Ово ‘то’ је одглумљено: глуми самог себе, и принуђено је да глуми због свог дијалектичког положаја унутар психолошког устројства. Свака фотографија указује да је ‘то’ одглумљено, јер се пред фотографијом увек глуми и увек смо принуђени да глумимо. Слободна воља није на цени у фотографији: треба је заменити нужношћу, нужношћу позоришних односа од којих живот и јесте сачињен.”²¹⁸

²¹⁷ Франсоа Сулаж, *Естетика фотографије*, op. cit., 59.

²¹⁸ Ibid.

Све ове представљене предметности фотографије – односи, субјект, околина, могу се читати на различите начине, где коришћење интерпретативног потенцијала фотографског снимка зависи и од слике и од гледаоца. Према Барту, у контексту разумевања присуства и одсуства на фотографијама, фотографија ствара двоструку непријатност: не показује *оно чега више нема* него *оно што је било*, она је *повратак мртвих* јер одређени тренутак смешта у вечност – сваки поглед на фотографију је својеврсно васкрснуће приказаног објекта²¹⁹.

Концептуалне везе између чинилаца слике, произвођача и посматрача, предмет су моје даље анализе. Ови визуелни ресурси биће разматрани кроз комуникациони процес њихове међусобне интеракције.

4.1.1. Читање интерактивног значења

Различитим могућностима читања слике у свој студији *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, насталој под снажним утицајем Бартове семиотике, баве се теоретичари семиолози Gunter Kress (Gunther Kress, 1940) и Тео ван Левен (Theo van Leeuwen, 1947). Бавећи се сликама у контексту савременог образовања, нуде и теорију и термине којим би се боље разумео и применио овај начин комуницирања. Покушавајући да докажу самосталност значења слике лингвистичког текста (у чему се мимоилазе са Бартом), и саме слике дефинишу као носиоце значења. Анализирају елементе одређене слике и на основу односа тих елемената конструишу одређено значење. Дизајн слике је управо начин на који је аутор слике (па и фотографије) уредио, режирао различите елементе које она садржи, па тако дизајн представља реторички систем *визуелне комуникације*²²⁰. Крес и фон Левен прилагођавају семиотичку анализу комуникације области визуелног, па се у оквирима визуелне комуникације разликују репрезентативно значење (тиче се оног што је представљено сликом), интерактивно (однос између слике и посматрача) и композиционо значење (однос елемената једне слике)²²¹.

²¹⁹ Rolan Bart, *Svetla komora*, op. cit., 15 - 16.

²²⁰ Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Psychology Press, 1996, 14.

²²¹ Ibid, 114.

Интерактивно значење према Кресу и Фон Левену одређују категорије контакта, растојања и тачке гледишта. У том контексту укратко ћу позиционирати свој рад у односу на ове категорије.

4.1.2. Контакт

Контакт се успоставља бележењем директног погледа, то јест контакта очима на релацији модел – посматрач. Као фотограф, ја сам интерактивни учесник и веза између чиниоца слике и посматрача. Кроз такву улогу мене као фотографа формира се вектор у линији погледа, који спаја сва три чиниоца. Крес и Фон Левен истичу да вектор може бити формиран и гестом који може бити сугерисан путем израза лица. Фотографисани субјекти у раду *У потрази за домом* интензивирају контакт са посматрачем, било осмехом или гестом, показујући тиме афинитет према посматрачу и очекивање реципрочно емоционалног одговора са његове стране.

4.1.3. Растојање

Крес и Фон Левен наводе поделе које је увео антрополог Едвард Хол (Edward Hall), ослањајући се на различите природе друштвених веза. Он разликује пет типова видних поља на основу физичког растојања: 1. интимно растојање (*intimate distance*): види се само лице или глава модела, сугерише близак однос и могућност физичког контакта, 2. лично растојање (*close personal distance*) сугерише растојање на ком би субјекти могли да се додирну ако би испружили руке, 3. социјално растојање (*social distance*) – блиски, али не лични односи, попут оних са колегама, 4. далеко социјално растојање (*far social distance*): формални односи, какви су између студента и предавача, и 5. јавно растојање (*public distance*), карактеристично за људе који су једни другима странци²²².

Друштвени односи се манифестују одређеним физичким растојањем, а различита видна поља која се тада формирају могу да се примене на однос фотографа и фотографисаног модела, као и посматрача и субјекта на фотографији. Применом дефиниција растојања из друштвених односа у односе који постоје у фотографији, могуће их је анализирати према начину смештања фигуре у фотографски кадар. На

²²²Gunther Kress, Theo van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, op. cit., 155.

основу ових разликовања указује се на то какав би однос могао да заузме реципијент према моделу приказаном на фотографији. У фотографском и филмском кадрирању разликује се пет основних растојања између камере и модела: крупан план, средње крупан план, амерички план, средњи план, општи план. Поменути термини односе се на величину човека или предмета према визуелном регистру. Добијена удаљеност посматрања у визуелном регистру тако кореспондира са међуљудским растојањем у реалном свету.

Приликом фотографисања користим средњи план којим је обухваћена цела фигура. Фотографисани субјекти нису заробљени границама кадра, простор у коме се налазе такође је значењски важан. У контексту мог рада однос према фотографисаним субјектима је такав да смештањем у средњи план изазивам конвенцију где су границе растојања које су дефинисали Крес и Фон Левен релевантне за начин кадрирања. Граница растојања је релативна, а релативизује је режиран приступ. Очитавање односа не огледа се толико кроз композицију кадра, већ кроз интерективни однос са моделима, чиме се још једном у овом раду ствара дистинкција у односу на репортажни приступ. Модел је смештен у центар фотографског кадра и тиме му је дата важност – са маргине друштва смештени су у центар фотографије. Гест, разговор, поверење, блискост – свакој фотографији претходи разговор са моделима/избеглицама који су добровољно пристали да буду протретисани. На блискост утиче контакт погледом који је упућен посматрачу – мени као фотографу, али и реципијенту.

4.1.4. Тачка гледишта

Тачка погледа у фотографији указује на степен хијерархијског односа; у случају мојих фотографија указује на равноправан однос, јер се налазим у истој равни са моделима. Моја позиција није била фиксирана већ је варијала у односу моделе – када сам фотографисала дете/децу, фотоапарат сам позиционирала у нивоу који му/им обезбеђује исти начин равноправног представљања као и одраслим моделима.

Посматрано формално, сви портрети у овом раду су уједначени: модели су центално позиционирани, фронтано усмерени, смештени у средњи план фотографије чији је формат хоризонтално положена. Међутим, свака појединачна фотографија носи

потенцијал покретања питања о индивидуи која је на њој представљена, о нама који је посматрамо, али и о заузимању позе, свести о фотографисању...

Фронтално усмерење кадра негира смер кретања и дефинише простор као статичну инстанцу која у том тренутку припада фотографисаном субјекту. На основу фотографија није могуће рећи којим смеру ће он наставити свој пут, тако да се кроз фотографски кадар анулира кретање и потенцира статичност позе и ситуације.

У портретним фотографијама пејзаж заузима значајно место, а то се може огледати и у употреби „пејзажног формата” доминантно хоризонталне усмерености. Кроз историју уметности можемо да нађемо велики број примера где окружење/пејзаж ближе одређује статус портретисане особе. Тако на пример британски осамнаестовековни сликар Томас Геинзбург (Thomas Gainsborough, 1727 – 1788) на својој слици *Господин и госпођа Ендуз* (*Mr and Mrs. Andrews*, око 1750) поставља брачни пар у велелепан пејзаж чија је функција да прикаже њихово богатство и овековечи њихов статус кроз слику – пар делује готово скрајнуто у односу на околину, као да се портретисани налазе у функцији пејзажа, а не обрнуто. Пејзаж овде заузима скоро две трећине слике, простира се унедоглед, а на њему је представљено богато и плодно имање Ендрзових.²²³



Томас Геинсбург, *Господин и госпођа Ендуз*, 1750.²²⁴

²²³ Abram Fox, „Thomas Gainsborough's Mr. and Mrs. Andrews”, *KhanAcademy*, доступно на: <https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/britain-18c/britain-ageof-revolution/a/thomas-gainsboroughs-mr-and-mrs-andrews>, приступљено: 15.02.2017.

²²⁴ Преузето са: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/52/Thomas_Gainsborough_-_Mr_and_Mrs_Andrews.jpg/1200px-Thomas_Gainsborough_-_Mr_and_Mrs_Andrews.jpg

Пејзажи на мојим портретним фотографијама не указују директно статус представљених модела, то јест на избегличку кризу, већ то чине на посредан начин кроз одређен степен измештености. На њима се не види бодљикава жица, грађевине које сугеришу присуство полиције, војске и цариника, већ је у детаљима пејзажа садржано лично.

4.2. Анализа портретних фотографија

Називи фотографија које ћу користити приликом анализе представљају радну верзију коју сам користила током селекције и промишљања у интерној комуникацији. У самој поставци рада (изложби) неће бити присутни, како се гледаоцима не би сугерисао идентитет и карактеристике субјекта.

Анализи фотографија приступам компаративно, јер поредим приказано са постојећим уметничким праксама, али их стављам и у спектар актуелних друштвених дешавања, стављајући радове у шири социолошко-културни контекст.

4.2.1. Дечак на пању



Редитељска интервенција до које је дошло приликом фотографисања овог младића огледала се у сугестији да позира на пању који се налазио у непосредној близини места на ком смо предходно боравили. Пањ као форма наговор призивао је на

интервенцију. Овако је добијена скулпторска форма која је призвана кроз однос постамента-пања и фигуре-избеглице. Модел постаје жива статуа, споменик онима коју су рекли не рату. Попут незнаног јунака, реч је о анонимној особи која је у овом случају издвојена из масе избеглица самим чином фотографисања. Тиме се поигравам са конвенцијом да се оваквом скулпторском формом представљају и величају они који су по различитим основама сматрани познатим и знаменитим личностима – уметници, војсковође, краљеви, државници.

Фигура младића налази се у првом плану, а иза њега, у трави, су расути комади изломљеног крова и пас луталица. И кров и пас су симболи дома, док овако представљени постају „крњи” симболи који указују на супротно од уобичајеног – неумомљеност. Кроз историју уметности и књижевности, пас је представљен углавном као симбол заштите, оданости, верности, и љубави. Од грчке и римске антике (Одисејев Арго, који је чекао повратак свог газде да би угинуо у дубокој старости), азијске уметности првог миленијума Нове ере, сцена лова у средњовековном и ренесансном западноевропском сликарству, на сликама на којима је приказано склапање брака, као што је алегоријски Ван Ајков *Портрет Арнолфинијевих*, па све до XIX века, пас је углавном повезиван са племством и аристократјом, и представљан тако да одговара увреженим мотивима и симболима.

У савременој фотографији долази до деконструкције утврђених симбола. Тако јапански фотограф Даидо Моријама (Daido Moriyama, 1938), чије црно-беле, зрнасте фотографије дочаравају мрачну слику отуђења у постратном Јапану, на својој икониčkoј фотографији представља пса луталицу као анти-хероја и аутсајдера. Одређена тумачења његових фотографија налазим сродним са оним што приказујем у свом раду: оне указују на трауму која се дешава ван њеног оквира, изван оног што видимо и што је представљено²²⁵. Пас – луталица приказан на његовим фотографијама асоцира на бездомност, на некога ко има статус избеглице унутар самог друштва.

²²⁵ Leo Rubinfien, „Daido Moriyama: Investigations of a Dog”, *Americansuburb x*, 1999, доступно на: <http://www.americansuburbx.com/2010/06/theory-daigo-moriyama-investigations-of.html>, приступљено: 15.01.2017.



Даидо Моријама, *Stray Dog*, 1971

И дечак и пас имају сличан одсутан поглед, они деле судбину бескућништва, па се пас може препознати и као дечаков алтер-его. Његов поглед није заустављен на фотографском објективу, он не посматра видљиву стваност, он као да посматра сам себе.

4.2.2. Жена са кофером



Ова жена ми је привукла пажњу због њеног пртљага, карактеристичног за другачије врсте путовања од њеног, путовања из задовољства. Кофер, који је вукла на точкићима кроз њиве и утабан, земљани пут, у исто време је и терет, и ослонац. Целом појавом је деловала измештено, као путница која се избегличкој колони придружила са потпуно другачијом идејом пута. Њен став - ослоњеност на кофер, рука на боку, призива позирања на туристичким фотографијама, и самим тим сугерише контраст између различитих врста кретања.

Силвиа Дражић у свом есеју *Кореографије егзила: хировита размишљања* даје интересно тумачење о различитости ове две врсте кретања: „Цинична противтежа драматичног, егзистенцијалног, судбински уписаног номадизма је и савремени глобални туризам. Апсолутна доколица као предах у компетитивном животу. Легитимација постигнућа. Туристи крстаре диљем света, крузери пресецају океане. Дестинације постају све егзотичније. Успех се одмерава даљином и бројем звездица. Посматрање птица прерасло је у посматрање других светова који су приређени и представљени у својој другости, у својој егзотичности. И тако, саидовски речено,

‘читава дружина сложено плеше’, и мада су неки од плесова оскуднији и судбоноснији, сви су у перпетуирању наметнуте плесне економије неизбежни.”²²⁶ И онда се, гротескно, као кулминација ових супротности, у усијаној тачки пресецају путање кретања туриста и избеглица на летовалиштима као што су острва Кос и Лампедуза, и стварају фантастично употребљив материјал за драматичне и потресне репортажне фотографије.

Теоретичарка Рут В. Расел (Ruth V. Russell, 1948) у свом раду *Tourists and refugees: Coinciding Sociocultural Impacts* истиче како су туристи и избеглице постали најбрже растући друштвени и економски феномен 21. века. Према најљућим критичарима, туризам је инвазија која преузима културу домаћина (нарочито када су у питању путовања из богатијих земаља у сиромашне), и претвара је у спектакл. Убризгавање спољног капитала нарушава локалну аутономију и смешта економску моћ у руке инвеститора²²⁷. На сличан начин избеглице - мигранти трансформишу и земље кроз које пролазе и оне на којима се не задржавају дуго, доносећи своје обичаје, начин одевања и слично. И избеглиштво и туризам су трансформативни процеси, али представљају наспрамна кретања – у случају туристичких путовања имућнији често одлазе у сиромашније крајеве, због забаве и задовољства, и трансформишу их, док у случају избеглиштва сиромашни долазе у богатије земље, доносећи своје обичаје и уносећи их у затечене културне обрасце.

Такође, фотографија жене са кофером је једна од ретких из ове серије која не захвата простор фронтално, већ даје приказ простора у перспективи и открива будућу путању. Таква врста кадра упућује нас на промене у пејзажу: одбачена избегличка ћебад прате линију земљаног пута.

²²⁶ Силвиа Дражић, „Кореографије егзила, хировита размишљања”, *Европа: меридијани у покрету*, Владимир Копицл, Гојко Божовић (прир.), Завод за културу Војводине, Српски ПЕН центар Нови Сад, Београд, 2016, 9-21.

²²⁷ Rut V. Rasel (Ruth V. Russell) у свом раду *Tourists and refugees: Coinciding Sociocultural Impacts*, *Annals of Tourism Research*, Volume 30, Issue 4, October 2003, 833-846.

4.2.3. Кошаркаш



Овај младић је био део групе момака које сам упознала на граници са Хрватском. Том приликом је настала серија фотографија, групних и појединачних, од којих је једна представљена у раду *У потрази за домом*.

Пажњу ми је привукао пре свега због спољашњих карактеристика: исцепане обуће, поцепане кабанице – незаштићености у покушају да се заштити. Онда сам сазнала да је младић кошаркаш из Сирије, информација коју сам добила од његових пријатеља, који су овај податак издвојили као његову кључну одредницу и особеност. „Кошаркаш” – хоби, професија, збир карактеристика и асоцијација. Важан део идентитета, који се у избеглиштву губи у маси сапутника (сапатника), представља спону са претходним, остављеним животом у домовини, као и перспективу за грађење новог живота у будућности, и у новој домовини. Субјекат фотографије је разапет између ове две крајности, у лимбу, стопљен са окружењем, што је на фотографији потцртано тиме што је бојама „ушао” у кукурузиште иза његових леђа, загледан негде иза и изнад фотографа, у недефинисану тачку у некој замишљеној перспективи.

Питање идентитета, у овом случају изједначеног са професијом (или хобијем) није нешто што је видљиво на самој фотографији. Посетиоци изложбе, ускраћени за

ову информацију, неће бити у прилици да је на овај начин читају. Ипак, сматрам је значајном за сам теоријски рад, јер је индикативна за питање (не)идентитета које је један од фокуса докторског уметничког пројекта.

У свом есеју *Размишљања о изгнанству* теоретичар оријентализма Едвард Саид разликује изгнанство и избеглиштво - „избеглицу” сматра творевином двадесетог века, термином који је попримио политичко значење и сугерише огромну масу невиних и збуњених људи којима је неопходна хитна међународна помоћ. Изгнаник, са друге стране, за Саида јесте нешто попут романтичарског „уклетог песника” и са собом носи конотације самоће и духовности²²⁸.

Ипак, сматрам да између једног и другог постоји низ заједничких именитеља, а један од њих је „дисконтинуирано стање бивствовања”²²⁹, које се можда највише осети у самом тренутку кретања. Избеглица у кретању нема прилике да реализује самог себе, осим кроз разговор о оном што је било („Он је кошаркаш”); помера се ка сопственој перспективи која га чека у будућности, на неком новом месту ком тежи, а која ће опет бити јасно прожета са оним што је било: „За једног изгнанника, животне навике, изражавање или активности у новом окружењу се неизбежно сударају са сећањима на те исте ствари у другачијем окружењу. И ново и старо окружење на тај начин постају живо присутни у сећању и актуелни, у контрапункту”²³⁰.

²²⁸ Едвард В. Саид, „Размишљања о изгнанству”, *Поља*, 452, јул-август 2008, 33, доступно на: <https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/selection4.compressed-1.pdf>, приступљено: 22.02.2016.

²²⁹ Едвард В. Саид, *Размишљања о изгнанству*, *op. cit.*, 31.

²³⁰ Едвард В. Саид, *Размишљања о изгнанству*, *op. cit.*, 37.

4.2.4. Девојка са црвеном марамом



На фотографији је приказана млада девојка која је путовала са братом и сестром, приближно њених година. Смештена у деконструисан пејзаж, делује као монтажа, колаж, сличица из албума залепљена на погрешном месту. Контрастног колорита у односу на сиво небо и одсјај блатњавог пута, њена одећа доприноси утиску измештености, готово као да лебди. Из простора, негостољубивог и непримамљивог, је такође дислоцира и одсутан поглед, делује као да је ментално монтирана у дату ситуацију. Својом позом, анфас – фронталном усмереношћу и беживотним изразом лица призива женске портрете ренесансне уметности.

Њена гардероба је истовремено традиционална (глава је покривена марамом), али се осећа дух младалачког и модерног одевања, потребе за дотераношћу и у датим околностима (појас, обућа са потпетицом, уклапање боја).

И по томе како сам је именовала и издвојила, као и по свом ставу и изразу, девојка са црвеном марамом је за мене парадигма свих младих жена – избеглица. Према истраживањима, младе девојке, поред деце, представљају најрањивију и најосетљивију избегличку групу. Прете им опасности као што су наметнути бракови и

рано рађање, сексуално насиље, мањак здравствене заштите различите врсте, и друго²³¹. Она сублимира забринутост ове угрожене групе, али и наду – она није одустала, на путу је, ступа у нове контакте и прихвата прилике, као што је била прилика да буде фотографисана.

4.2.5. СМБ младић



Чим осетим да ме неко гледа кроз објектив, све се мења: почињем да „позирам”, тренутно створим себи друго тело, унапред се преобразим у слику.

Ролан Барт

Поза на овој фотографији долази до изражаја можда више него и у једној другој. Њу акцентује нога неприродно избачена напред, супротна рука подигнута у вис, док у другој држи цигарету. Продоран поглед фиксиран је на фотографски објектив. Младић је заузео став који јасно указује на свест о фотографисању, превођењу једног исечка времена у дводимензионалну слику. Његов гест не тражи емпатију, он је „кул” и

²³¹ Womens Refugee Commission, *Adolescent girls*, доступно на: <https://www.womensrefugeecommission.org/girls>, приступљено: 25.03.2017.

модеран младић, пре него страдалник избегличког статуса. Младићева поза призива медијску слику манекана, преузима визуелни речник рекламог кода.

Идеале који су нам сервирани кроз медије, различите обрасце мушкости и женствености, ми несвесно присвајамо као иконографске структуре и кодове. Масовни медији обликују наше понашање или тежње услед мноштва слика који постају модели. Поза је настала као спонтан чин приликом моје жеље да га фотографишем и његове жеље да „испадне лепо на фотографији”. Одећа која би лако могла бити идентификована као војничка, управо посредством позе и манекенског става конотира се као модни тренд, и губи своју потенцијалну милитантност.

Ово ме води до концепта *абјекта* Јулије Кристеве где се заступа идеја о томе да кад се субјекат/објекат нађу у контексту где као да не припадају – они су абјектни. Абјект производи мање или веће чуђење код реципијента. На пример беба би требало да буде у загрљају својих родитеља или у колевци, а не да лежи на крову аута, тело умрлог човека је место у капели или на гробљу, а не у продавници. Слично је и са избеглицама које позирају: као да су одређеним, мањим или већим делом абјектни; као да не треба да позирају, да је то дозвољено само људима доброг расположења, јер је поза изван тих околности абјектна.²³²

4.3. Групне фотографије

У оквиру докторског уметничког пројекта *У потрази за домом* приказан је и број групних портрета на којима је јасно изражена динамика односа приказаних модела, која интензивније сведочи о њиховом појединачном и избегличком искуству. Многи појединци су након фотографисања имали жељу да се фотографишу још једном, али овог пута у друштву својих сапутника, као за успомену, што се углавном везује за пријатне тренутке који се бележе на окупљањима, прославама и сличном, те овде имамо пример инверзије симболике породичне фотографије.

Део групних портрета чине фотографије на којима су приказани очеви са децом. У време када сам фотографисала на терену (крајем 2015. године), пажњу ми је

²³² Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York 1982, 11.

привукао текст *Избјегличка криза: демилитаризација маскулинитета* Џенифер Олсоп (Jennifer Allsopp)²³³, који се бави медијским представљањем мушкараца и очева у избеглиштву. У тексту сам препознала аспекте који кореспондирају са мојим искуством и сусретима, иако се односе на репортерске фотографије и дискурс у односу на који сам направила отклон: „Фотографије не документирају само чињенице, него су почеле приповиједати нови наратив о томе што значи бити рањив, што значи бити мушкарац и што значи бити избјеглица. Приказују нове ратне маскулинитете који пропитују милитаризацијске претпоставке које гледамо на мађарској граници.” Фотографију на којој отац држи дете приликом изласка из гуменог чамца ауторка текста тумачи као савремени приказ Богородице са дететом. Приликом посматрања сваке фотографије призивамо предходна искуства, како лична и тако колективна, па тако археотипска сцена мајке-страдалнице са дететом бива измењена у контексту избегличке кризе, а лик мајке замењен је фигурном оца.



Данијел Етер, *Laith Majid*, 2015.

Избор који су ови мушкарци свесно донели - рекли не ратовању и одлучили се за избеглиштво, објашњена је даље у тексту: „Управо је за многе спас њихових жена и дјеце разлог миграције. За многе избјеглице, било да су из Сирије или Афганистана, бијег је одговор на економски рат који убија њихове обитељи. Многе су жртве рата

²³³ Jennifer Allsopp, „Izbejglička kriza: demilitarizacija maskuliniteta”, *Vox feminae*, 2015, доступно на: <https://www.voxfeminae.net/cunterview/politika-drustvo/item/8418-izbjeglička-kriza-demilitarizacija-maskuliniteta>, приступљено: 02.02.2017.

умрле од глади, а не метака. Чин миграције, вјерују, продуктивнији је допринос миру него да остану борити се и настављати с насиљем. Кроз бијег желе враћати новац кући и можда из егзила осигурати обитељима сигурност. Као што је коментирала репортерка ББЦ-а Лусе Доуцет, у неким од тих култура традиција налаже да мушкарци оду први и осигурају новац како би обитељ код куће могла преживјети. Пријелаз граница велик је ризик и обитељи га равномјерно желе подијелити.”²³⁴

4.3.1. Отац и дете

На фотографијама су приказани млади очеви са својом малом децом коју носе у наручију. Ове фотографије нису драматичне, став модела одражава извесни понос, чак и срећу. Као фигуре било би их могуће изместити и замислити у потпуно другачијем окружењу: парку, шеталишту... Контекст се назире на основу окружења, представљеног парчета пејзажа: иза оца коме је дете на грудима, у носиљци, је двострука граница, види се обележавајућа трака која раздваја две зоне: зону избеглица и зону хуманитарних радника чији се шатори назире у жбуњу. Док отац гледа директно у објектив, дете у наручију је попут лутке, загледано је негде изван кадра.



²³⁴ Jennifer Allsopp, „Избегличка криза: демилитаризација маскулитета”, op. cit.

На другој фотографији из ове категорије приказане су три генерације: деда, отац и дете – беба. Поред пртљага који носи на леђима и две велике платнене торбе, у рукама носи дете које смештено у платнену носиљку. Пејзаж који их окружује „окићен” је понеком пластичном кесом. Они се осмехују у ишчекивању да буду забележени.



У односу на споменуте медијске приказе очева и деце у избеглиштву - бродоломи, ратно окружење, стампедо пред полицијом на границама, околности у којима их затичем и снимају нису тако крајносни. Иако се и у овим пограничним зонама јесу дешавали сукоби, они у овом тренутку нису животно угрожени. Избегавањем медијских норми приказивања екстремних случајева који би на прву лопту интензивније утицали на гледаоце, успела сам да забележим универзалност родитељског односа љубави и пажње у датим околности у којима су се модели, као родитељи, нашли са својом још веома малом децом.

У свом раду учестало се враћам на Аугуста Сандера и на његов фотографско-антрополошки пројекат *Face of Time*, правећи одређене паралеле. Категорије на основу којих Сандер класификује своје modele изведене су пре свега кроз животне професије:

учитељ, пекар, зидар... У избегличким околностима таква врста категоризације се готово анулира и избеглички статус носи примарну одредницу њиховог тренутног идентитета. Међутим нико није само избеглица, већ се на основу одређених видљивих, приказаних особености, колико год оне биле минималне, могу сазнати и информације о личности и појединцу које он носи са собом, као и пртљаг.

4.3.2. Човек са мачком



Заједнички именитељ избеглица је потрага за домом и сигурношћу. Различита је почетна тачка поласка, која се између осталог огледа у избору онога што за собом остављају, и онога што носе. Углавном ограничени на оно што могу понети у рукама, нужно су принуђени да много тога оставе за собом. У бројним медијским чланцима анализирано је шта избеглице сматрају довољно вредним да понесу на дуг и неизvestан пут. Много тога носи интимну и симболичку вредност, а не употребну или

материјалну - омиљене фармерке, књига, комад накита без материјалне вредности, кључеви срушених кућа...²³⁵

Један од избеглица које сам срела и фотографисала путовао је из Сирије са мачком коју је носио транспортеру. Мачка као означитељ дома на симболичком нивоу значајна је за саму тему рада. На основу његовог става као модела на фотографији, стекли бисмо утисак да је пошао на краћи пут, или понео кућног љубимца код ветеринара. Он предствља себе и свог кућног љубимца уз осмех и са извесном дозом самоироније. Подигнута рука указује на мачку која је на тај начин представљена за фотографисање. Као и када су у питању фотографије очева и деце, изневерена су очекивања како треба да изгледа избеглица. Ово није став и поза безнађа, већ помирености са судбином и наде, упркос потешкоћама – мукотрпном путовању преко два континента и неколико земаља, са транспортером са мачком у рукама.

Такође, слично и као очеви – избеглице и други мушкарци приказани у оквиру рада, младић са мачком због свог питомог изгледа представља контраст врло честој предрасуди у западним земљама и медијима о мушкарцима избеглицама и тражиоцима азила као претњи.²³⁶ Док се са једне стране жене – избеглице махом представљају као емоционалне, рањиве и жртве, мушкарци се често перципирају као криминалци, опасни, непожељни, силоватељи. Када су у питању миграције целих породица, мушкарци су доживљени као мање укључени у афективне, емоционалне односе, а више склони да се укључе у различите врсте манипулација и злоупотреба, и, уопштено, да пре свега делују као „провајдери” у економском смислу²³⁷.

²³⁵ Sara Malm, „The little girl who brought her jeans, a man with his lute and the refugee who hangs on to his house keys: Syrian refugees with the precious possession they just couldn't leave behind”, *Mail Online*, 13.03.2013. доступно на: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2292837/If-flee-home-Poignant-pictures-Syrian-refugees-posing-treasured-possession.html>, приступљено: 15.03.2017.

²³⁶ Chloe Lewis, „The Invisible Migrant Man: Questioning Gender Privileges”, *Open democracy*, 29.05.2012., доступно на: <https://www.opendemocracy.net/5050/chloe-lewis/invisible-migrant-man-questioning-gender-privileges>, приступљено: 25.02.2017.

²³⁷ Ibid.

4.3.3. Браћа која се држе за руке



На једној од групних фотографија су два брата из Авганистана која су изабрала да се за потребе фотографисања држе за руке. Овај чин – држање за руке два мушкарца, уобичајен је у арапском свету, док се на западу увек тумачи (хомо)сексуално, јер се држање за руку практикује само између деце и одраслих, и парова који су у емотивној вези. Исказивање емоција међу мушкарцима посебан је табу у патријархалним и хомофобним срединама у којима истополне везе нису прихваћене и препознате од стране институција и већег дела јавности.

У арапским земљама, држање за руку два мушкарца је „најтоплији израз наклоности, али и сродства и солидарности, и нема никакву сексуалну конотацију”²³⁸, посебно зато што је хомосексуалност у већини арапских земаља такође табуизирана, и

²³⁸ Hassan M. Fatah, „The Basics; Why Arab Men Hold Hands”, *The New York Times*, 01.05.2005. доступно на:
<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C07E4D71E31F932A35756C0A9639C8B63>, приступљено: 13.02.2017.

законски санкционисана.²³⁹ Међу пријатељима, избегавање овакве врсте додира приликом сусрета може да сугерише дистанцитаност, па и презир.

Овај чин, реализован у средини као што је Србија, интензивира културолошку различитост момака који су се у њој силом прилика нашли. У исто време указује да све миграције, па и избегличке, такође представљају кретање обичаја, навика и културних идентитета, који трајније трансформишу сваку средину.

Пре него што је настала фотографија, комуницирала сам са једним од актера као потенцијалним моделом, али је инсистирао да му се на фотографији придружи и брат. Тако настаје породична фотографија измештена из уобичајеног контекста окупљања сродника. Следећим коракom – слањем фотографија моделима мејлом – оне прелазе у домен личне фотографије, добијају могућност да буду смештене у приватну датотеку или можда чак израђене и смештене у породични албум. Међусобно слични положаји тела и изрази лица сугеришу одраз у огледалу, присност и блискост. Стоје на раскршћу утабаних, земљаних путева као симбола кретања и привременог боравка у том простору.

²³⁹ Brian Whitaker, „Everything You Need to Know About Being Gay in Muslim Countries”, *The Guardian*, 21.06.2016., доступно на: <https://www.theguardian.com/world/2016/jun/21/gay-lgbt-muslim-countries-middle-east>, приступљено: 22.03.2017.

4.3.4. Бака и дека



Приликом фотографисања осећала сам једну врсту привилегије коју могу да поистоветим са осећајем блискости кад вас неко угости у свом дому, што је парадоксално с обзиром на то да се ради о избеглицама, у том тренутку без дома, које сам срела на рубу своје домовине.

Сећам се тренутка када је настала ова фотографија. Стајала сам са стране исцрпљена од ношења тешке опреме, не дозвољавајући себи да осетим умор, као да се не сме жалити ни на шта пред њима, изгнаницима које прати аура мучеништва²⁴⁰. Овај осећај је био интензивираан сусретом са двоје старијих људи, брачним паром оптерећеним тешким кесама и торбама. Наишли су пошто сам већ пропустила дуг низ избеглица; препознали смо се осмехом. Иако је комуникација вођена без речи, путем геста и израза лица, схватили су моју намеру и пристали да буду фотографисани. Поза коју су заузели говори о дугогодишњем заједничком животу: у истој руци држе ћебе, на исти начин, у другој, кесу, такође истоветно; главе су им повијене на напред од благе погурености. Чак и лица добијају исти погодан израз-за-фотографисање.

²⁴⁰ Силвиа Дражић, „Кореографије егзила, хировита размишљања”, *op. cit.*, 9-21.

Допустићу себи да будем лична у овом делу. На фотографији ових старих људи препознајем свог деду с очеве стоне који је попут њих у старости био приморан да напути свој дом. Моћ фотографије да евоцира на познате људе, познате околности док приказује једну сасвим нов и до тада недоживљен приказ.

Старост конвенционално означава успоравање, примиривање у стекнутом дому. Овде је ова конвенција нарушена тиме што видимо двоје старих људи на мукотрпном путу, изложених тешким физичким и психичким напорима, лишених дома, осим што једно другом могу да симболизују и представљају некадашњи, али и будући дом.

4.3.5. Авијатичари



Авијатичарима сам назвала три човека са капама и наочарима налик пилотским. Са једне стране ова „униформисаност” давала им је изванредан комичан карактер (неприличан ситуацији, помислила сам, као да је хумор у оваквим околностима табуизиран), нешто као *The Three Stooges* пограничне зоне и избегличког таласа. У исто време, још једна асоцијација – насилно приземљен пилот, Сент-Егзипери у пустињи, луталица и номад у потрази за излазом из беспућа, али и животним смислом.

Као што је већ горе споменуто, оријенталиста Едвард Саид разликује појмове избеглице, изгнаника и емигранта. У контексту „авијатичара” можемо призвати још један феномен путника, аутостопера, модерних и уметничких номада који путују ничим изазвани, потерани глађу за новим хоризонтима. Овде говорим о људима који трагају за нечим иако нису избеглице, или јесу културалне, уметничке избеглице, људи који се увек изнова својеволјно стављају у позицију другог. Људи који не допуштају себи да се учауре у колотечину, већ се својеволјно измештају и на један критички начин сагледабају своју матичну културу, и преиспитају њене догме и идеологије.

4.3.6. Младићи пред кућом



На овој фотографији је топос избеглице готово до крајности онеобичен. Два фотографисана младића обучена су у нове, испеглане кошуље, носе чисту и целу обућу, немају крупан прљаг, већ само торбице око струка у којима се углавном носи новац, телефон и кључеви куће/аутомобила, као нека два момка на паузи за кафу. Из разговора са њима сам сазнала да су по струци инжењери: један је инжењер електротехнике, а други машинства. Они могу бити Милош и Марко, подједнако као и Тибор и Золтан... Изгледају попут наших комшија, наших рођака, наших колега са факултета.

Позирају испред рушевне/недовршене куће као да је њихова, загрљени, са ставом позивања фотографа/гледаоца да им се придружи у дому. Све је као изокренута слика породичног поноса и успеха – густиш који окружује грађевину стоји уместо уређене баште, али је ова башта тиме призвана, као нешто што је остављено и нешто што тек треба да се створи. Ова кућа је само једна тачка на њиховом путу од претходног до будућег дома. Фотографија постаје слика лажне, привидне удомљености, сугерисање једног одсуства које самим тим постаје и присутно.

4.4. Пејзаж

У скопу фотографског сегмента рада осим портрета избеглица налазе се и две фотографије пејзажа. Пејзаж је на њима нешто отворенији него на онима које чине позадину портретисаних субјеката. На њима нема људи, већ су представљени трагови њиховог присуства, у датом, приказаном одсуству. На једној је приказано раскршће утабаних путева. Који од њих је прави? Кретање је оставило траг који као да се већ стапа са околином и нестаје. Други пејзаж је пресечен жутом раздвајајућом линијом, а трагови присуства видљиви су у остацима уплетеним у траву и густиш, као да су срасли са њима.

Полегла трава, разапето уже у служби штрика и штипаљке – све су то трагови привременог боравка, ноћења под ведрим небом... Природа оваквих пејзажа је нестабилна, оног тренутка кад престану да буду у употреби они ће нестати. Измене су биле површинске, али ће кроз фотографију остати трајни белег који сведочи о кретању људи, о преливању становништва. Пејзажне фотографије представљају сегмент рада који има израженији документарни карактер од портретних фотографија. Само сам забележила затечени призор, моја интервенција сводила се на одабир кадра.



Лиз Велс (Liz Wells, 1948) у својој књизи *Фотографија* (поглавље: „Фотографија као завештење”), говори о почецима и неуметничкој употреби фотографије као истраживачког средства, и наводи да је један од узрока појаве пејзажне фотографије испрва имао утилитарни карактер: „Фотографија је током XIX века била коришћена у служби политичких и индустријских промена. Један од узрока појаве пејзажне фотографије било је и владино запошљавање фотографа на изради цивилне и војне картографије”²⁴¹. Фотографија је имала употребну, неестетску и неуметничку функцију, као форма друштвено-историјског сведочанства.

Међутим, и такав пејзаж увек претпоставља, сугерише неко одсуство, и то је постао инструмент како саме фотографије, тако и различитих форми уметничког истраживања које користе фотографију као документ. Ричард Лонг (Richard Long, 1945), британски вајар и ленд-арт уметник, користи фотографију као документ. У свом раду из 1967. године под називом *A Line Made Walking* он представља парче терена на ком је интервенисао у паузи путовања ауто-стопом. Између два потеза стопања, зауставио се на ливади у Вилтшајру по којој је ходао напред и назад све док није добио видљиву линију у терену. Фотографисао је свој рад, и самим тим своју физичку

²⁴¹ Liz Vels, *Fotografija*, Clio, Beograd, 79.

интервенцију у пејзажу. Овај рад тиче се кретања и релативитета, а присуство уметника, иако невидљивог на самој фотографији, слуги се на основу привремених трагова у простору.



Ричард Лонг, *Line Made Walking*, 1969.

Овакав поступак доведен је до још веће крајности у раду хрватске уметнице Ане Опалић. У књизи *На други поглед: позиције сувремене хрватске фотографије* теоретичарка Сандра Кржић Робан пише: „Прије неколико година на први поглед су ме дојмиле фотографије пејсажа за које испрва нисам знала шта приказују. На великим квадратним форматима, дијелом у боји а дијелом снимљеним црно-бијелом техником, приказани су шумски пропланци, понеки бусен траве са цвијетом израслим из траве наред пута којим се кретала (...). Снимци су деловали потпуно утишано и некако

познато, као да смо некад већ прошли овим путем. Тек након неког времена запазила сам неколико њених реченица које су на неки начин потврдиле да у шумама које је снимила, наизглед уживајући у шетњи, постоји нешто друго”²⁴².

Ана Опалић је своје пејзаже снимала на просторима који су били поприште ратних борби деведесетих. Од завршетка рата до тренутка фотографисања прошло је више од десет година, тако да на терену није остао никакав видљив траг ових дешавања. Ожиљци у терену остали су као део ‘интимних траума’, па се Кржић Робан пита да ли је могуће осетити догађаје који као да су прелили предео неким невидљивим филтером, и да ли фотограф може да пренесе тај осећај у свом раду. Ова мотивација за задирање у предео свакако утиче на начин посматрања и избор оног што ће бити фотографисано.



Ана Опалић, *Afterwards*, 2006 – 2009²⁴³

Овај пример антирепортерског става који је дефинисала Шарлот Котон карактеристичан је за савремену фотографску праксу, и одликује га успоравање процеса настанка фотографије (насупротив убрзаном репортерском фотографисању),

²⁴² Sandra Kržić Roban, *Na drugi pogled: pozicije suvremene hrvatske fotografije*, Institut za povijest umjetnosti & UPI2M books, Zagreb, 2010, 129.

²⁴³ Преузето са: <https://aftermathsee.files.wordpress.com/2012/10/opalic-01.jpg>

остајање по страни у односу на главно дешавање - фотографије настају након пресудног момента²⁴⁴. Успоравање се огледа и кроз употребу средње или велике форматне камере, и статива. Ова фотографска пракса настаје као реакција на документарна извештавања са лица места, где се аутори фокусирају на уметнички квалитет израза, а да притом задрже и друштвену релевантност дела²⁴⁵. Шарлот Котон кроз студије случаја анализира велики број фотографа као што су уметници Софи Ристелубер (Sophie Ristelhueber), Били Дoерти, Зарина Бимџи (Zarina Bhimji), Ори Гершт (Ori Gersht) и други.

4.5. Артефакти – UNHCR ћебад – Предмети у простору

Део рада и изложбе *У потрази за домом* чинити 30 избегличких ћебади преузетих од UNHCR-а. Ово су корисни и разноврсно употребљиви предмети – могу да служе као прекривачи, уместо гардеробе, као носилке за децу, чак и као теписи који омогућавају кретање преко каљуге.



²⁴⁴ Charlotte Cotton, *The Photography as a Contemporary Art*, op. cit. 167.

²⁴⁵ Ibid.

Ови објекти су методом (поступком) апропријације присвојени и смештени у нов парадигматски оквир; измештан је из свог „природног” контекста у контекст изложбеног простора и уметничке поставке. Додати елементи нису „апсорбовани” у рад, већ је њихов „идентитет” ван поставке сачуван и јасан²⁴⁶. Иако донекле представљају редимејд, и не представљају самосталну целину, већ функционишу колажно, у контексту целог рада – вишемедијске просторне инсталације.

Ћебад представљају додирну тачку посетилаца изложбе и избеглица; они призивају невидљиво присуство избеглица и успостављају још једну конекцију између модела представљених на фотографијама и посетиоца изложбе. Ћебад добијају и практичну, употребну вредност и користе посетиоцима изложбе да седећи погледају поставку, позивају их да успоре и проведу неко време у галеријском простору. Раније конотације су задржане, али се једним делом и мењају како би се створио нови знак²⁴⁷. Свесна сам да ћебад могу да изазову и једну врсту дилеме, да ли да их користе или да се према њима опходе као према галеријском артефакту.

У том контексту ћебе функционише и као употребни и као уметнички предмет. У уметничком смислу сличну примену ових предмета налазим у поставкама белгијске уметнице Berlinde De Bruyckere, која у свом раду такође користи шарену, вунену ћебад како би призвала медијске слике избегличких кампова, па их користи као симболе рањивости повезане са хладноћом, болешћу, уништавањем и ратом, па тако комбинује архетипске елементе са њиховом актуелном примењивошћу и употребом.²⁴⁸ Вунена ћебад нису изложена или представљена у њеном раду као таква, већ представљају полазиште, материјал и сировину од ког је сачињено уметничко дело – скулптуре и инсталације. Некада не сугеришу само уточиште, већ и објекат који заробљава, притиска и гуши.

²⁴⁶ Роберт С. Нелсон, „Апропријација”, *Критички термини историје уметности*, Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф (прир.), Светови, Нови Сад, 2004, 211.

²⁴⁷ Роберт С. Нелсон, „Апропријација”.

²⁴⁸ <https://www.hauserwirth.com/exhibitions/61/berlinde-de-bruyckere/view/>

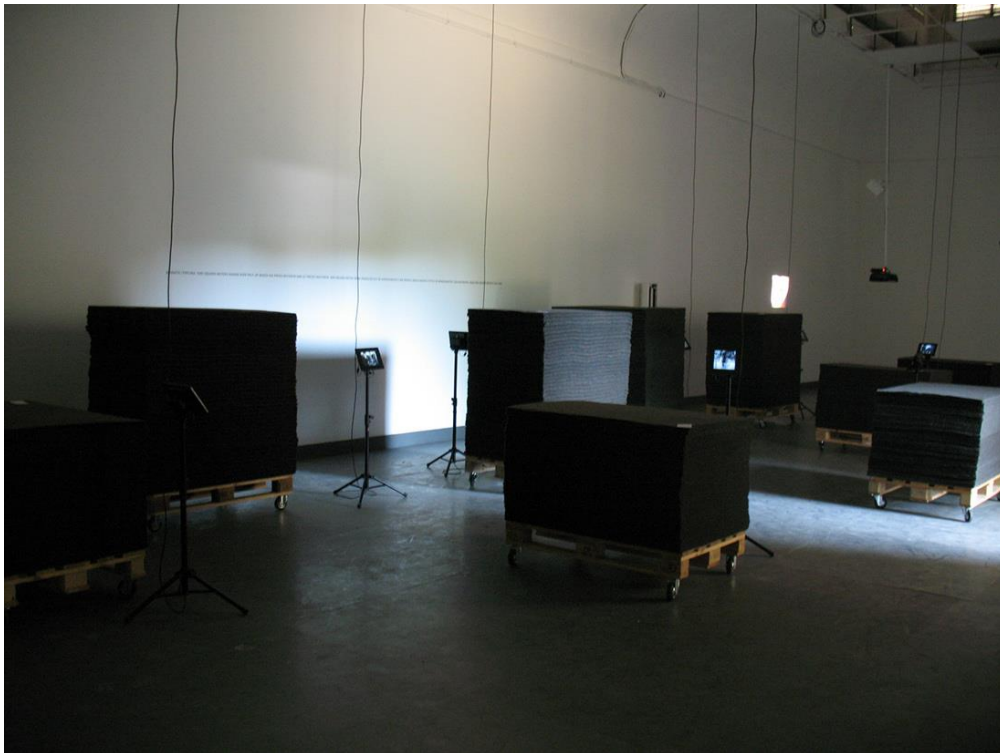


Berlinde De Bruyckere, Kuća od ćebadi, 1993.²⁴⁹

Ћебе је и средство рада *Топлина* уметника Зоран Тодоровић, који је са тим пројектом учествовао на 53. Венецијанском бијеналу. Изложена ћебад направљена су од људске косе, па се Тодоровићев рад може интерпретирати у контексту човековог тела као робе и употребног предмета: „производ” тела се користи као „сировина” за узнемирујуће противакције док материјал од ког су ћебад начињена уноси нелагоду у уобичајену перцепцију овог предмета као заштитног, сигурног и удобног²⁵⁰.

²⁴⁹ Преузето са: <http://dasartespasticas.blogspot.rs/2008/03/berlinde-de-bruyckere-ghent-blgica.html>

²⁵⁰ Бранислав Димитријевић, *Топлина/али ако ми одузмеш глас, шта ми остаје?* У: Зоран Тодоровић, *Wormth/Топлина*, Павиљон Србије на 53. Бијеналу у Венецији 6. јун – 22. новембар 2009, 126.



Зоран Тодоровић, *Топлина*, 2009.²⁵¹

Оно што донекле кореспондира са мојим радом јесте то што је у пројекту *Топлина* ћебе резултат једног дужег, документованог процеса (израда је трајала неколико месеци, у реализацији је учествовало око 400 људи, обављено је око 200.000 шишања на 240 места, прикупљено је преко две тоне људске косе...), а посетиоци Бијенала могли су да их огрну и да их купе, па се и ту јавља двострујост између уметничког објекта и употребног предмета.²⁵² Бранислав Димитријевић, кустос и комесар изложбе Српског павиљона на 53. Бијеналу у Венецији, о томе каже: „Нагомилана ћебад су предмети на граници између функционализма (да ли је добијање топлоте од ћебета начињеног од људске косе еквивалент ’функционализма’ канибализма?) и симболизма (пошто је неизбежна алузија на праксе нацистичких концентрационих логора)”.²⁵³

Још једна од могућих интерпретација ћебета је као заклона, потенцијалог застора који одваја две предметности, или два света, како га у свом раду презентује уметница Selin Kondoreli (Céline Condorelli). Ћебад коју она користи нису направљена

²⁵¹ Преузето са: https://www.zorantodorovic.com/portfolio_page/warmth/

²⁵² Sonja Ćirić, „Ћебад od људске косе”, *Vreme*, 04.06.2009. доступно на; <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=867771>, приступљено: 25.02.2017.

²⁵³ Бранислав Димитријевић, *Топлина / али ако ми одузмеш глас, шта ми остаје?*, оп. cit., 127.

од тканине, у питању су *space blankets*, направљени од танких слојева метала, које иначе користе астронаути како би се заштитили од великих температурних разлика. Кондорели, која је по струци архитекта и употребљава елементе просторног у уметности, користи ову врсту застора како би раздвојила супротности: споља и изнутра, далеко и близу, светло и тама, хладноћа и топлота.²⁵⁴ Ова граница је танка и флуидна, креће се под утицајем ваздушних струјања, пропусна је, као и политичке границе између две државе.

4.6. Покретне слике

Кретање Балканском рутом различито је када су у питању избеглице и становници ових крајева. Разликују се ствари које виде током путовања, перцепција, оно што издвајају као битно и релевантно. Видео-панораме које сам снимила и интегрисала у оквиру вишемедијске просторне инсталације на неки начин илуструју блискост визуелне перспективе избеглица и неизбеглица које путују Балканом. Пејзажа којима су прошли има много, и немају сви име. Оне „стилски” дефинишу изглед природе балканских земаља, и дају путнику генерални осећај који помаже да запамти путовање. Настали на путу до места на ком се одвијало портретисање избеглица.

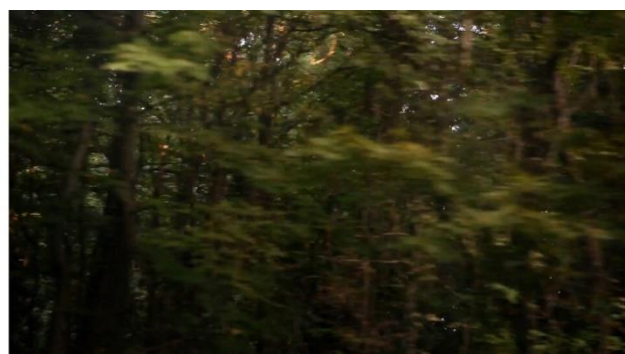
То су пејзажи без граница и терминала, без полиције, без продавница и без школа; сасвим генеричка топографија која дефинише пут, а не придаје јој се пуно значња. Маршрута избеглица које путују од Блиског истока и афричких земаља највећим делом је водила дивљим теренима, рекама, морима, шумама, асфалтираним путевима. Мањи део пута чине пограничне и друге тампон зоне, где снажно присуство институције дефинише на разне начине њихову динамику кретања: застој/прелазак. Самим тим се етапе пута могу поделити на институционализоване – границе, полицијске пунктове, формалне и неформалне избегличке кампове, и неинституционализоване – оне где постоји само терен и субјект који се креће у том терену.

²⁵⁴ <http://www.celinecondorelli.eu/selected-work/additionals/>



У оквиру докторског уметничког пројекта снимљена су и приказана два видео рада – покретне слике; први под радним називом „Шума” на путу за Беркасово, а други под радним називом „Обала” из воза на релацији Београд – Суботица. Те покретне слике које се понављају у *loop*-у симболички репрезентују велики број људи који су пролазили овом трасом, а лично (посебно) се обраћа оном малом проценту који је видео ту исту слику - јер се траса путовања редовно мењала због честе промене политике балканских земаља према кретању избеглица. У исто време оне представљају однос протока времена, места и људи који се константно понавља сада већ годинама, па готово да добија ритуални карактер.

Ја верујем да ће у будућност, избеглички талас који је још увек пролази овуда, дати једну критичну масу уметника која ће се се из првог лица бавити различитим аспектима тог кретања, путовања.



Први видео је настао без свести о визуелном резултату, већ само као документ кретања, док су снимљени објекти препуштени случају. На оба видеа забележено је кретање и промене у простору, а брзина кретања апстрахује приказ који се смењује испред сочива. Сlike су сведени, импресионистички приказ дрвећа и шибља које се

налази покрај пута. Овакви прикази постају видео-топографија снимака терена у покрету. Радовима је заједничка географска недефинисаност и генеричност пејзажа, али се разликују по нивоу апстраховања приказане слике. На другом видеу пејзаж се смењује у споријем ритму, и река се издваја као потенцијална тачка препознавања. Поред тога, ни овај видео нема никакву архитектонско обележје или било коју особену карактеристику и специфичност које би му дало неки идентитет, тачну географску одредницу.

Попут интермеца, покретне слике повезују основне компоненте рада – фотографије и ђебад (артефакте). С једне стране фотографије као трага, сећања некадашњег присуства, и ђебета као конкретне предметности, постојања овде и сада. Овај моменат интермеца препознајем и у раду Срђана Кече, редитеља млађе генерације, нарочито у његовом документарном филму *Mirage*, у ком прати живот радника/грађевинаца у Дубаију. Он нуди једну нову визуру приказивања Дубаија где одступа од стереотипног представљања града као центра луксуза и обиља усред пустиње. У филму спектакуларни градски пејзаж и остали предели чине интермецо, паузу између тензијом испуњених дешавања на два краја друштвене лествице: сиромашних радника емиграната који зидају град, и богаташа који уживају у свим његовим благодетима.

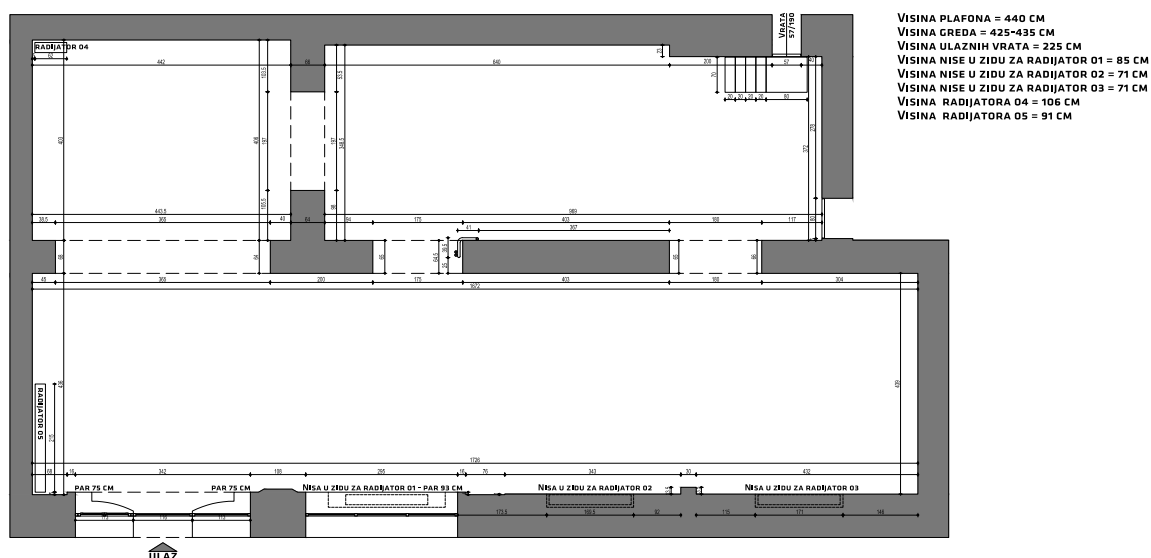
Њумен спомиње рад *Ouverture* Стена Дагласа (Stan Douglas, 1960) који се састоји од шеснаестоминутног лоопа направљеног од сцена архивских снимака путавања возом: „Линеарно путовање возом које коинцидира са појавом филма као регистрацијом линеарног вектора времена, преко *loop*-а се трансформише у кружно понављање (...)”²⁵⁵.

²⁵⁵ М. Њуман, *Покретна слика у галерији од 1990-их*, op. cit., 233.

4.7. Решавање просторне поставке

Једно дело почиње да живи тек онда када је представљено публици. Оно тада почиње да говори не само лично, као у моментима настанка, већ добија значења и постаје уметност кроз комуникацију. Дело не постоји без рецепијената, оно без њих само једна лична белешка.

Вишемедијска просторна инсталација докторског уметничког рада *У потрази за домом* је реализована и приказана у Уметничком простору U10 у Београду, у јуну 2017. године. Иако сам приликом размишљања и планирања поставке узимала у обзир расположиве могућности простора кроз тлоцрт, правећи макете и 3D моделе, коначна поставка доживела је извесне промене на лицу места.



Позиција у простору и ниво осветљености у току различитих доба дана били су фактори који су утицали на смештање различитих медијских компоненти у простору. Уметничка галерија U10, површине од око 150 m², омогућава да се простор сагледа одједном, са малим визуелним прекидима. Сам галеријски простор уводи још једну темпоралну компоненту у рад, кретањем и проласком кроз галерију самих посетилаца.

Просторна структура галерије је таква да на правоугаоној основи можемо уочити поделу на три главне визуелне целине, које су дефинисане разделним (уздужним и попречним) зидовима. Подужни зид доминира простором са прекидима у зидном платну, који омогућавају пролаз посетиоцима. Ове зидне преграде су тако постављене да обезбеђују континуирано кретање, које усмеравају кружно унутар

простора. Правац није наметнут и посетиоци могу сами да одаберу путању којом желе да се крећу. На самом улазу у изложбени простор са десне стране налази се текст који поред naziva rada и имена аутора садржи и кратак опис рада. Овим натписом покушала сам да осветлим основне полазне тачке докторског уметничког пројекта, као и да реципијентима омогућим да рад сместе у одређен друштвено-политички и уметнички контекст. Текст је одштампан на провидној мат фолији димензија 180x160 cm.



Формално, изложба се састоји од три одвојена дела: фотографија, покретних слика и артефакта (UNHCR-ових ћебади), који су сједињени у самом простору.

Фотографије се могу поделити у две категорије, не само по мотиву који се на њима налази, већ и на основу начина на који су опремљене за излагање и постављене у галеријски простор. Прву групу чине две фотографије пејзажа које су по димензијама

највеће – 150x100 cm. На зиду галерије постваљене су директним лепљењем, попут фото-тапета. Један од пејзажа налази се наспрамно у односу на улазна врата и могуће га је уочити приликом самог уласка у галеријски простор. Други пејзаж налази се у близини покретне слике која је пројектована целом површином зида.

Другу групу чине 22 фотографије на којима се налазе портрети избеглица. Оне су урамљене у беле дубоке рамове са анти-рефлекс стаклима. По димензијама ове фотографије се даље могу поделити у три целине:

- три фотографије димензије 90x60 cm, без паспартуа;
- десет фотографија димензија 60x40 cm, са белим паспартуом од 7 cm;
- десет фотографија 45x35 cm, са белим паспартуом од 7 cm.

Могуће је уочити одређену логику по којој су радови постављани на зидове галерије и поред тога што сваки зид има извесна одступања од правила.



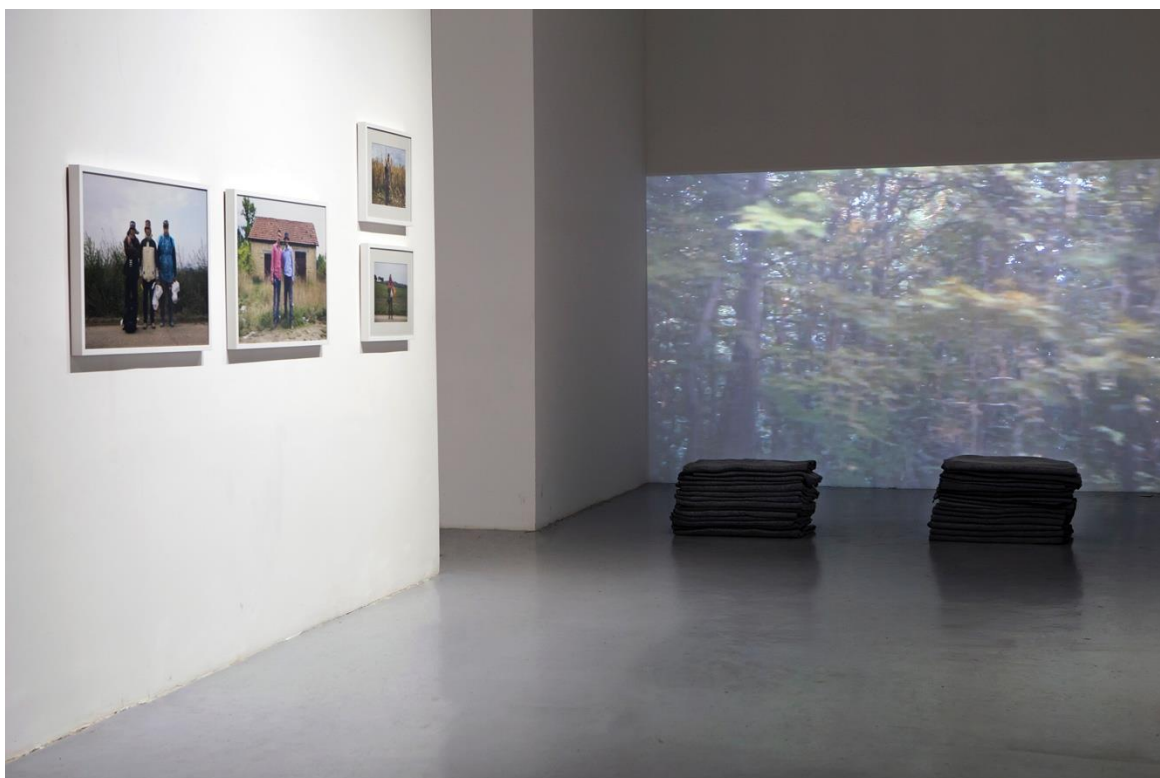
Покретне слике су позициониране на одвојеним местима у галерији: једна је инкорпорирана у поставку фотографија, пројектује се на зид, а пројекција је приближно идентичних димензија као и суседне фотографије. Други видео се налази у дну галеријског простора, пројектован је целом ширином зида. Дно видеа додирује под галерије, а због углачаности пода ствара се рефлексја на поду и тиме се видео још више увлачи у сам амбијент и постаје просторно присутнији. Горњи део пројекције

допире до половине зида, ка плафону. Позиција и величина видеа одговара и емотивном доживљају постора.

Мала пројекција се налази у унутрашњости простора који сам доживела као интимнији, док се велика налази на отвореном делу галерије и наликује биоскопској пројекцији. Величина пројекције добијена је удаљеношћу пројектора од равни на којој се формирала слика. Тако се мала пројекција емитовала са пројектора који се налазио на постаменту који је удаљен свега један метар од зида, док се велика пројекција пуштала са пројектора који је окачен на плафонски носач, чија је удаљеност шест метара од зида. И један и други видео су уклопљењи у такозвану петљу (*loop*), а сам први видео траје 1,5 минута, а други три минута. Тиме се добио бесконачни видео, који и симболично одражава стање избеглица, њиховог неизвесног положаја и честог кретања



Обе пројекције, осим визуелне, имају и своју звучну компоненту. Јачина звука кореспондира са величином пројекције тако да већу пројекцију прати гласнија звучна компонента, док је код мање пројекције звук могуће регистровати једино у непосредној близини. Звук чине регистри настали приликом самог кретања и снимања, без накнадних интервенција.



Испред велике пројекције постављене су две сложене гомиле са по 15 UNHRC-ових ћебади, које чине два квадра висине од око 80 cm, који служе за седење, али су гледаоци позвани да премештају по простору како саме импровизоване „столице”, тако и појединачну ћебад.

Сива ћебад, изузетно мекане текстуре, позицијом и тактилношћу позивају посматраче на употребу. У досадашњој поставци деца су та која се осећају слободније да премештају, расклапају и организују артефакте по сопственом нахођењу. Првенствена идеја која се тичала ћебади била је да се она испруже и поређају једна на друге. Међутим, приликом саме поставке рада, нашла сам интересантном њихову готову поређаност приликом паковања за транспорт, чиме формирају две клупице.

5. ЗАКЉУЧАК

Докторски уметнички пројекат *У потрази за домом* је доследан наставак моје досадашње праксе, али и реакција на актуелна дешавања у друштвено-политичком контексту: велике избегличке кризе чији је талас кретања захватио и Србију (Балканска рута). У раду су инкорпорирани и прожимају се осећај сопствене неудомљеност, породично избегличко искуство, уметничка интересовања и историјске околности. Сматрам да је тема блиска људима из ове средине јер могу да препознају патерн где једна суверена земља као преко ноћи бива инфицирана раздором који изазива сукобе и покреће масу људи у бекство, и у потрагу за новим домом.

Из мог досадашњег рада, нарочито у серијама фотографија *Морфологија неудомљености* и *СМБ територија*, издвојиле су се теме неудомљености, идентитета, измештања које обрађујем и у докторском уметничком пројекту, али додајући нове: избеглиштво, поза, сеобе, Другост, проширујући уметничка средства којима их третирам. Због споменутих историјских околности и актуелности, ове теме су доведене до усијања.

И поред њене актуелности, темом избеглиштва се бавим антирепортерски, са намером да деконструишем медијски дискурс који сензационалистички третира проблеме избеглиштва и рата. Медијски посматране као неми објекти дешавања, у мојим фотографијама избеглице добијају глас и статус субјекта, могућност да бирају позу коју ће заузети и како ће се представити. Поза тиме постаје средство комуникације са реципијентима. Моје фотографије налазе се на пола пута између документарног и режираног приступа. У исто време сагледавам теме из глобалног угла: миграција које су изазване ослобађањем производних снага на светском нивоу, глобалних измештања капитала која повлаче и измештања уметника.

Изласком на терен и директним суочавањем са темом/проблемом сам изместила себе из зоне комфора, и притом проузроковала још једно измештање. Репрезентација избеглиштва пренета је из свог уобичајеног домена – медијског у домен уметничког (галеријски простор). Притом се реципијентима не нуди никакав наратив, већ одсуство

истог омогућава да га сами конструишу на основу добијених информација и представљеног садржаја.

Фотографија као досадашње доминантно средство и исходиште мог уметничког истраживања, у овом раду бива проширена употребом различитих медија. Фотографија, видео, артефакти основне су компоненте чијим уодношавањем се остварује вишемедијски карактер дела. Сам посматрач бива изложен различитим медијским линијама током боравка у галеријском простору, док се простор може сматрати још једном неодвојивом компонентом рада. Од почетне идеје до коначне поставке рад је преживео низ концепцијских измена, које су направљене узимајући у обзир и уважавајући промене друштено-политичких околности, али и формалних ограничења потенцијалних средстава за рад.

Како ово закључно разматрање пишем након отварања, и у току трајања изложбе, искористићу прилику да споменем коментар који ми је био интересантан. Иако докторски уметнички пројекат није стваран са намером да објективно извештава са терена, поједини посетиоци изложбе су ми пренели своје утиске да су више сазнали о избегличкој кризи уопштено, и о структури лизбеглица, кроз мој рад него кроз доступна медијска извештавања. Употреба слике/фотографије има своје место у медијском конструисању стварности, док у оквиру уметничког дискурса може имати ангажовану, антихегемонијску политичку улогу. Она може да наруши постојеће конструкте Другости, и да понуди нова виђења (читања) Другог, у овом случају избеглице, мигранта, човека са такозваног Оријента. Рад наставља да живи кроз успостављену везу са избеглицама и отвара могућности за проширивање и нова читања.

6. ПРИЛОГ - Преостале фотографије из рада:











7. Литература:

- Giorgio Agamben, „Judgement Day”, *Profanations*, Zone Books, New York, 2007.
- Rolan Bart, *Svetla komora*, Kulturni centar Beograd, Beograd, 2011.
- Sandra Vitaljić, *Rat slikama: Suvremena ratna fotografija*, Algoritam, Zagreb, 2013.
- Liz Vels, *Fotografija*, Clio, Beograd, 2006
- Lisa M. Given (ed.), *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, Sage Publications, Los Angeles, 2008.
- Јеша Денегри, „Марсел Дишан у Бобуру”, *Дишан и редимејд*, приредио Мишко Шуваковић, Службени гласник, Београд 2013.
- Јеша Денегри, „Сусан Сонтаг и фотографија”, предговор у: Сусан Сонтаг *Есеји о фотографији*, Радионица СИЦ, Београд 1982.
- Viktor Begin, *Promišljanje fotografije*, Foto Artget, Beograd, 2016
- Бранислав Димитријевић, *Топлина/али ако ми одузмеш глас, шта ми остаје? У: Зоран Тодоровић, Wormth/Топлина*, Павиљон Србије на 53. Бијеналу у Венецији 6. јун – 22. новембар 2009.
- Силвиа Дражић, „Кореографије егзила, хировита размишљања”, *Европа: меридијани у покрету*, Владимир Копицл, Гојко Божовић (прир.), Завод за културу Војводине, Српски ПЕН центар Нови Сад, Београд, 2016, 9-21.
- Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, New York, 1996.
- Ivana Žiljak, *Infrared Security Graphics*, FotoSoft, Zagreb, 2009.
- Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Psychology Press, 1996.
- Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York 1982.
- Sandra Kržić Roban, *Na drugi pogled: pozicije suvremene hrvatske fotografije*, Institut za povijest umjetnosti & UPI2M books, Zagreb, 2010, 129.
- Лиз Коц, „Видео-пројекција: простор између ерана”, *Слика / покрет / трансформација: Покретне слике у уметности*, Јован Чекић и Маја Станковић (прир.), Факултет за медије и комуникације, Београд 2013, 285-306.

- Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, W. W. Norton & Company, New York, London, 2004.
- Jacques Lacan, Russell Grigg, *The Seminar of Jacques Lacan: The Psychoses*, bk. 3, W.W. Norton, New York, 1993.
- Jacques Lacan and Bruce Fink, *Ecrits: The First Complete Edition in English*, W.W. Norton & Co, New York, 2006.
- Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge*, Jacques-Alain Miller and Bruce Fink (ed.), W. W. Norton & Company, New York, London, 1999.
- Primo Levi, *Potonuli i spaseni*, Clio, Beograd, 2002.
- Susie Linfield, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, University Of Chicago Press, Chicago, 2010.
- Bronislaw Malinowski and Adam Kuper, *Argonauts of the Western Pacific*, Routledge, London and New York, 2014.
- Margaret Mead, *Coming of Age in Samoa: A Psychological Study of Primitive Youth for Western Civilisation*, William Morrow Paperbacks, New York, 2001.
- Nebojša Milenković, *Zabranjeno snimanje*, Jelena Vladušić, *SMB teritorija — fotografije*, ArtGet galerija, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2010.
- Иван Миленковић, Предраг Шарчевић, *Студије о избеглиштву 2*, Група 484, Београд, 2009.
- Роберт С. Нелсон, „Апропријација”, *Критички термини историје уметности*, Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф (прир.), Светови, Нови Сад, 2004, 211.
- Кристијана Паул, „Проширени филм: покретна слика у дигиталној уметности”, *Слика/покрет/трансформација: Покретне слике у уметности*, Јован Чекић и Маја Станковић (прир.), Факултет за медије и комуникације, Београд, 307-320.
- Richard Rorty, „Human Rights, Rationality and Sentimentality”, *On Human Rights*, Stephen Shute (ed.), Basic Books, New York, 1993.
- Edward W. Said, *Orientalism*, Vintage Books, New York, 1979.
- Suzan Sontag, *O fotografiji*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2009.
- Дејан Сретеновић, *Уметност присвајања*, Орион Арт, Београд, 2013.
- Франсоа Сулаж, *Естетика фотографије*, Артгет, Београд, 2008.
- Mariia Nikolaeva Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, New York, 2009.

- Sigmund Freud, *Civilization, Society and Religion: Group Psychology, Civilization and Its Discontents and Other Works*, Penguin Books, London, 1991.
- Sigmund Freud, *Group Psychology and The Analysis of The Ego*, W. W. Norton & Company, New York, 1990.
- Ted Honderich (ed.), *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2005.
- Albert K. Cohen, *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*, Palgrave Macmillan, New York, 1971.
- Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, London, 2014.
- J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books, London, 1999.
- Јован Чекић и Маја Станковић (прир.), *Слика/покрет/трансформација: Покретне слике у уметности*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013.
- Мишко Шуваковић, *Диксурзивна анализа*, Орион Арт и Катедра за музикологију факултета музичке уметности, Београд, 2010
- Мишко Шуваковић, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950*, Српска академија Наука и Уметности, Прометеј, Београд, Нови Сад, 1999.

Часописи:

- Milica Bakic-Hayden and Robert M. Hayden, „Orientalist Variations on the Theme 'Balkans': Symbolic Geography in Recent Yugoslav Cultural Politics”, *Slavic Review* 51, no. 1 (1992): 4, doi:10.2307/2500258.
- Ekaterina Balabanova, „Media Power during Humanitarian Interventions: Is Eastern Europe Any Different from the West?”, *Journal of Peace Research* 47, no. 1, 2010, 71–82.
- Adam J. Berinsky, Donald R. Kinder, „Making Sense of Issues Through Media Frames: Understanding the Kosovo Crisis”, *The Journal of Politics* 68, no. 3, The University of Chicago Press, 2006, 640–656. doi:10.1111/j.1468-2508.2006.00451.x.

- Frank Biermann and Ingrid Boas, „Preparing for a Warmer World: Towards a Global Governance System to Protect Climate Refugees”, *Global Environmental Politics* 10, no. 1, MIT Press, 2010, 60-88.
- Gil Blank, “What Does a Portrait, Human and Unsentimental, Look Like Now?”, *Influence*, Issue 2, 2004.
- James D.J. Brown, „A Stereotype, Wrapped in a Cliché, Inside a Caricature: Russian Foreign Policy and Orientalism”, *Politics* 30, no. 3, 1 October 2010, 149–59, doi:10.1111/j.1467-9256.2010.01378.x.
- Andreja Vezovnik and Ljiljana Šarić, „Introduction: Constructing Balkan Identity in Recent Media Discourses”, *Slavic Review* 74, no. 2, 2015.
- Peter Viggo Jakobsen, „National Interest, Humanitarianism or CNN: What Triggers UN Peace Enforcement after the Cold War?”, *Journal of Peace Research* 33, no. 2, 1996, 205-215.
- Heidi Kellett, „Santiago Sierra: HOMO SACER and the Politics of the Other”, *North Street Review: Arts and Visual Culture* 12, 2008, 1.
- Robert Jay Lifton, „BEYOND PSYCHIC NUMBING: A Call to Awareness”, *American Journal of Orthopsychiatry*, Volume 52, Issue 4, October 1982, pp. 619–629, doi: 10.1111/j.1939-0025.1982.tb01451.x
- Piers Robinson, „The CNN Effect: Can the News Media Drive Foreign Policy?”, *Review of International Studies* 25, no. 2, 1999, 301-309;
- Ruth V. Russell, *Tourists and refugees: Coinciding Sociocultural Impacts*, *Annals of Tourism Research*, Volume 30, Issue 4, October 2003, 833-846.
- Anne Halley, „August Sander”, *The Massachusetts Review* 19, no. 4, 1978.
- Jonathan Charteris-Black, „Britain as a Container: Immigration Metaphors in the 2005 Election Campaign”, *Discourse & Society* 17, no. 5, 2006, 563-581, doi:10.1177/0957926506066345.

- **Вебографија:**

- Jennifer Allsopp, „Izbejglička kriza: demilitarizacija maskuliniteta”, *Vox feminae*, 2015, доступно на:
- <https://www.voxfeminae.net/cunterview/politika-drustvo/item/8418-izbjeglička-kriza-demilitarizacija-maskuliniteta>, приступљено: 02.02.2017.

- Bettina Bergo, „Emmanuel Levinas”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2015, доступно на: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2015/entries/levinas/>, приступљено: 15.02.2017.
- Milica Bakić-Hejden, „Reprodukcija orijentalizma: primer bivše Jugoslavije”, *Filozofija i društvo* XIV, 1998, 101-118, доступно на: <http://instifdt.bg.ac.rs/wp-content/uploads/1998/05/bakic-2-1998.pdf>, приступљено: 16.02.2016.
- Gil Blank, „What does a portrait, human and unsentimental, Look like now?”, *Influence*, Issue 2, 2004, 76-89, доступно на: <http://www.gilblank.com/images/pdfs/dijkstrainflmag.pdf>, приступљено: 20.02.2016.
- Nicolas Bourriaud, *Altermodern Explained: Manifesto*, 2009, доступно на: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explained-manifesto>, приступљено: 03.09.2016.
- Farida Vis et al., *The Iconic Image on Social Media: A Rapid Research Response to the Death of Aylan Kurdi*, Visual Social Media Lab, University of Sheffield, 2015, доступно на: <http://visualsocialmedialab.org/projects/the-iconic-image-on-social-media>, приступљено: 25.04.2016.
- Branislav Dimitrijević, „Muzej kao očevidac”, Peščanik, 2015, доступно на: <http://pescanik.net/muzej-kao-ocevidac/>, приступљено: 20.01.2016.
- Lucy Davies, „Fresh from the Fight: The Men Who Take on Raging Bulls”, *The Telegraph*, 14 May 2012, доступно на: <http://www.telegraph.co.uk/culture/photography/9257629/Fresh-from-the-fight-the-men-who-take-on-raging-bulls.html>, приступљено: 15.02.2016.
- Rineke Dijkstra, *Odessa*, August 4, 1993, доступно на: <https://www.guggenheim.org/artwork/5319>, приступљено: 12.03.2016.

- Jelena Vladušić, „Morfologija neudomljenosti”, *Close-up & Blow-up: Reconstructing the Photography*, доступно на:
<http://cargocollective.com/closeupblowup/Jelena-Vladusic>, приступљено:
14.04.2017.
- Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* Routledge, London; New York, 2006, 136, доступно на:
<http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=178263>, приступљено:
25.03.2016.
- Adrian Johnston, „Jacques Lacan“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2016, доступно на:
<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/lacan/>, приступљено: 20.12.2016.
- Hans-Michael Koetzle Koetzle, „AUGUST SANDER: 'August Sander - A Profile of the People'”, *American suburb X*, 18 April 2012, доступно на:
<http://www.americansuburbx.com/2012/04/theory-august-sander-profile-of-people.html>, приступљено: 04.02.2016.
- Chloe Lewis, „The Invisible Migrant Man: Questioning Gender Privileges”, *Open democracy*, 29.05.2012., доступно на:
- <https://www.opendemocracy.net/5050/chlo%C3%A9-lewis/invisible-migrant-man-questioning-gender-privileges>, приступљено: 25.02.2017.
- Весна Лукић, *Попис становништва, домаћинства и станова 2011. у Републици Србији: Две деценије избеглиштва у Србији*, Републички завод за статистику, Београд 2015,19, доступно на:
<http://pod2.stat.gov.rs/ObjavljenePublikacije/Popis2011/Izbegla%20lica.pdf>, приступљено: 13.02.2017.
- Steven Livingston, *Clarifying the CNN Effect: An Examination of Media Effects according to Type of Military Intervention*, Joan Shorenstein Center on the Press, Politics and Public Policy, John F. Kennedy School of Government, Harvard

University Cambridge, MA, 1997, доступно на: <http://www.genocide-watch.org/images/1997ClarifyingtheCNNEffect-Livingston.pdf>, приступљено: 16.06.2016.

- Donatella Lorch, „Sudan Is Described as Trying to Placate the West”, *The New York Times*, 26 March 1993, доступно на: <http://www.nytimes.com/1993/03/26/world/sudan-is-described-as-trying-to-placate-the-west.html>, приступљено: 30.06.2016.
- John Potts, „The Theme of Displacement in Contemporary Art”, *E-Rea. Revue Électronique D'études Sur Le Monde Anglophone*, no. 9.2, 2012, доступно на: <https://erea.revues.org/2475#text>, приступљено 16.08.2016.
- Paul Slovic et al., „Psychic Numbing and Mass Atrocity”, *The behavioral foundations of public policy*, E. Shafir (ed.), Princeton University Press, New Jersey, 2013, pp. 126–142., доступно на: <https://papers.ssrn.com/abstract=1809951>, приступљено: 03.03.2017.
- Paul Slovic, et al., „A Year after Aylan Kurdi's Tragic Death, the World Is Still Numb to the Syrian Refugee Crisis”, *Quartz Media*, 2016, доступно на: <https://qz.com/772819/aylan-kurdis-tragic-death-a-year-ago-didnt-stop-us-from-staying-numb-to-the-syrian-refugee-crisis/>, приступљено: 02.02.2017.;
- Sara Malm, „The little girl who brought her jeans, a man with his lute and the refugee who hangs on to his house keys: Syrian refugees with the precious possession they just couldn't leave behind”, *Mail Online*, 13.03.2013. доступно на: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2292837/If-flee-home-Poignant-pictures-Syrian-refugees-posing-treasured-possession.html>, приступљено: 15.03.2017.
- Petra Novak i Tamara Sertić, „'Stvaranje mostova': intervju sa Andreja Kulunčić”, *FROM Consideration to Commitment: art in critical confrontation to society*, Belgrade, Ljubljana, Skopje, Zagreb, 2010. доступно на: <http://www.andreja.org/tekstovi/petra-tamara-hr.htm>, приступљено: 28.11.2016.

- Robin Pogrebin, „Ai Weiwei Mends Art and Activism in Shows About Displacement”, *The New York Times*, 20 October 2016, доступно на: <https://www.nytimes.com/2016/10/21/arts/design/ai-weiwei-mends-art-and-activism-in-shows-about-displacement.html>, приступљено: 11.12.2016.
- М. Р, „Србија и мешовити миграцијски ток: Линија раздвајања”, *Недељник Време*, 09. 10. 2014. доступно на: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1234965>, приступљено: 05.02.2017.
- Антонела Риха, „Зашто медији избеглице претварају у мигранте?”, *Цензоловка*, 13.08.2015. доступно на: <https://www.cenzolovka.rs/iz-prve-ruke/zasto-mediji-izbeglice-pretvaraju-u-migrante/>, приступљено: 10.02.2017.
- Leo Rubinfien, „Daido Moriyama: Investigations of a Dog”, *Americansuburb x*, 1999, доступно на: <http://www.americansuburbx.com/2010/06/theory-daido-moriyama-investigations-of.html>, приступљено: 15.01.2017.
- Едвард В. Саид, „Размишљања о изгнaству”, *Поља*, 452, јул-август 2008, 33, доступно на: <https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/selection4.compressed-1.pdf>, приступљено: 22.02.2016.
- Agnes Husslein-Arco, *AI WEIWEI translocation – transformation*, доступно на: https://www.21erhaus.at/jart/prj3/belvedere/data/documents/presse-dokumente/projekte_2016/Press%20kit_Ai%20Weiwei_en.pdf, приступљено: 12.12.2016.
- Alec Hyslop, „Other Minds”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2016, доступно на: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/other-minds/>, приступљено: 08.02.2017.

- Abram Fox, „Thomas Gainsborough's Mr. and Mrs. Andrews”, *KhanAcademy*,
доступно на: <https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/britain-18c/britain-ageof-revolution/a/thomas-gainsboroughs-mr-and-mrs-andrews>, приступљено: 15.02.2017.
- Hassan M. Fatah, „The Basics; Why Arab Men Hold Hands”, *The New York Times*,
01.05.2005. доступно на:
 • <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C07E4D71E31F932A35756C0A9639C8B63>, приступљено: 13.02.2017.
- Ashley Fantz and Catherine E. Shoichet, „Syrian toddler's dad: 'Everything I was dreaming of is gone'”, *CNN*, 2015., доступно на:
<http://www.cnn.com/2015/09/03/europe/migration-crisis-aylan-kurdi-turkey-canada/index.html>, приступљено: 27.03.2016.
- Diane Cole, „Study: What Was The Impact Of The Iconic Photo Of The Syrian Boy?”, *NPR.org*, 13 January 2017, доступно на:
<http://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2017/01/13/509650251/study-what-was-the-impact-of-the-iconic-photo-of-the-syrian-boy>, приступљено: 28.02.2017.
- Милош Црњански, *Друга књига сеоба*, доступно на:
 • <https://tamoiovde.files.wordpress.com/2012/06/seobe-miloc5a1-crnjanski-2-knjiga.pdf>, приступљено: 5. 11. 2016.
- Elizabeta Šeleva, „Kuća i nelagoda”, *Sarajevske sveske*, br. 5, доступно на:
<http://www.sveske.ba/en/content/kuca-i-nelagoda>, приступљено: 07.06.2016.
- Brian Whitaker, „Everything You Need to Know About Being Gay in Muslim Countries”, *The Guardian*, 21.06.2016., доступно на:
<https://www.theguardian.com/world/2016/jun/21/gay-lgbt-muslim-countries-middle-east>, приступљено: 22.03.2017.

- <http://vladusic.daportfolio.com/gallery/531379>, приступљено: 04.03.2017.
- Womens Refugee Commision, *Adolescent girls*, доступно на: <https://www.womensrefugeecommission.org/girls>, приступљено: 25.03.2017.
- „A 'Jungle' in Serbia Near the Hungarian Border”, *Blog: Exiles in Balkans*, 2011, доступно на: <http://exilesingreece.over-blog.com/article-a-jungle-in-serbia-near-the-hungarian-border-85446330.html>., приступљено: 20.01.2016.
- „Migrant Crisis: Migration to Europe Explained in Seven Charts”, *BBC News*, 2016, доступно на: <http://www.bbc.com/news/world-europe-34131911>., приступљено: 22.06.2016.
- „Aylan Kurdi: How a Single Image Transformed the Debate on Immigration”, *News Releases, The University of Sheffield*, 14 December 2015, доступно на: <http://www.sheffield.ac.uk/news/nr/aylan-kurdi-social-media-report-1.533951>., приступљено: 29.03.2016.
- „Girl, 9, Survives Napalm Burns”, *The New York Times*, 11 June 1972, доступно на: <http://www.nytimes.com/1972/06/11/archives/girl-9-survives-napalm-burns.html>., приступљено: 25.06.2016.
- Kerlin Gallery, *Biography of Willie Doherty*, доступно на: <http://www.kerlingallery.com/artists/willie-doherty#artist-bio>, приступљено: 20.01.2016.
- „The Vulture and the Little Girl”, *Rare Historical Photos*, 24 December 2013, доступно на: <http://rarehistoricalphotos.com/vulture-little-girl/>, приступљено: 16.03.2016.

8.Биографија

Јелена Владушић (Нови Сад, 1984) је завршила основне и мастер студије фотографије на Академији уметности у Новом Саду. Тренутно завршава докторске студије на Интердисциплинарним студијама Универзитета уметности у Београду, студијске области Вишемедијска уметност. Од 2010 ради на Факултету техничких наука као асистент на предмету Фотографија. Своје радове је представила на четири самосталне изложбе и учествовала на бројним групним изложбама у земљи и иностранству. Међу наградама које је добила је и награда на Бијеналу младих уметника Европе и Медитерана (BJCEM 2009). Добитница је два резиденцијална боравка: *Artist in Residence Krems* и *Atelierhaus Salzmat Linz*. Фотографију користи као своје главно истраживачко средство, али се њен рад често проширује ван оквира фотографског визира.

Награде:

- 2009 - Мангелос – награда за реализацију пројекта
- 2009. - Награда на XIV. Бијеналу младих уметника Европе и Медитерана, награђена од стране AIR artist-in- residence Krems
- 2008. - ФИАП – Златна плакета на 12. Међународном тријеналу позоришне фотографије *Позориште у фотографској уметности* Стеријино позорије, Нови Сад
- 2008. – Перспективе 7, категорија: фотографија, Арт клиника, Нови Сад
- 2008. – Горишња награда департмана ликовних уметности Академија уметности у Новим Саду за најуспешнији реалосовани рад у уметничкој дисциплини – фотографија, Нови Сад
- 2004. – Треће место за колекцију на 25. Савезној изложби омладинске фотографије , Алексинац

Списак реализованих уметничких радова

Самосталне изложбе:

- 2011. - *Морфологија неумомљености*, Трибина младих, Културни центар, Нови Сад,
- 2010. - *СМБ територија*, АртГет, Културни центар града, Београд
- 2009. - *Страбизмус* (Владушић/Палашти), Шок галерија, Арт клиника, Нови Сад
- 2009. - *ПБ-ИНФ-28-10-05/СОБА-БР-2*, Шок галерија, Арт клиника, Нови Сад

Колективне изложбе - избор:

- 2017. – *La Fine del Nuovo*, Villa di Toppo Floria, Buttrio, Италија
- 2015. –Реконструкција фотографске слике III, Српски културни центар, Париз, Француска
- 2014. - *Voyage to Europe – The Missing Amount*, Serbinale, ex Czech Cultural Centre, Берлин, Немачка
- 2013. - *Rekonstrukcija fotografske slike II*, U10, Београд
- 2013. - *CLOSE-UP & BLOW-UP*, Реконструкција фотографске слике, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад
- 2012. - *Страбисмус*, Омладински клуб Складиште, у оквиру фестивала Медуса дани филма, Суботица
- 2011. - *Луфтирањљ*, Галерија U10, Београд
- 2009. - *Collective Map*, Галерија Дома Омладине, Београд
- 2009. - *XIV Бијенале младих уметника Европе и медитерана (БЈЦЕМ)*, Музеј савремене уметности, Скопље, Македонија
- 2009. - *Arles 2007*, Француски културни центар, Нови Сад
- 2009. - *Изложба фотографија факултета уметности Грчке и иностраних факултета*, ГЕТЕ институт у Солуни, Музеј византиске уметности, Солун, Грчка
- 2009. - *Мали Принц*, Мултимедијални центар, Академија уметности, Нови Сад
- 2009. - *Гранична подручија еротике*, Атр клиника, Нови Сад
- 2009. - *Ready Made Re _Made*, Галерија савремене уметности, Смедерево
- 2008. - *Из пепела у музеј*, Кинеска четврт, Нови Сад
- 2008. - *Перспективе VII*, Атр клиника, Нови Сад
- 2008. - 12. Међународно тријенале Позориште у фотографској уметности, Стеријино позорије, Нови Сад

2007. - Светски бијенале студентске фотографије, Мастер центар, Нови Сад
2005. - *Firenca*, SACI – Studio Art Centre International, Фиренца, Италија
2004. - *Трагови светлости*, Студентски културни центар, Нови Сад

Изјава о ауторству

Потписани-а Јелена Владушић

број индекса А1 / 11

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

У ПОТРАЗИ ЗА ДОМОМ

ВИШЕМЕДИЈСКА ПРОСТОРНА ИНСТАЛАЦИЈА

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

Потпис докторанда

У Београду, Јун 2017

Владушић

Изјава о коришћењу

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

У ПОТРАЗИ ЗА ДОМОМ

ВИШЕМЕДИЈСКА ПРОСТОРАНА ИНСТАЛАЦИЈА

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, ЈУН

Потпис докторанда

Младушин

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

Име и презиме аутора ЈЕЛЕНА ВЛАДУШИЋ

Број индекса 41 / 11

Докторски студијски програм ВИШЕМЕДИЈСКА УМЕТНОСТ

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

У ПОТРАЗИ ЗА ДОМОМ

ВИШЕМЕДИЈСКА ПРОСТОРНА ИНСТАЛАЦИЈА

Ментор ДР РАДИВОЈЕ ДИЊКОВИЋ

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) ЈЕЛЕНА ВЛАДУШИЋ

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, Јун 2017.

Владушић -