

Konferencija : Problematika odnosa izmedju kreacije i naucnog istrazivanja.

Conférence : Rapport entre la recherche académique et la création, Faculté des arts visuels à Beograd, Serbie, 2008

Jos uvijek je na polju kreacije malo projekata koji ujedinjuju teorijske i prakticne aspekate. Ocgledon zato sto su u umjetnosti istrazivacke metode bazirane na intimnim vizijama i ubjedjenjima koja se najcesce iskljucuju i negiraju. Sam nacin eksperimentisanja tehnoloskih, tehnickih ili teorijskih znanja u domenu kreacije je fundamentalno razlicit od ostalih univerzitetskih disciplina. Za razliku od naucnih disciplina u kojima je vazno *razumjeti* da bi se *proizvelo*, u umjetosti se stvari prvo kreiraju pa tek onda eventualno razumiju. To je bez sumnje « *diferentia specifica* » svih umjetnickih disciplina. Ono sto nam umjetnost moze pruziti nije u razumijevanju ni u afirmaciji, nije u zakljucku nego u konstantnom kretanju (transformisanju eventualnog u postojece i postojeceg u eventualno) koje omogucava nastajanje. U svojoj formi moguceg a ne tacnog, to kretanje je sustina misteriozne umjetnicke realnosti i njena jedina konstanta.

Ocgledno je zbog toga da bez obzira na sva saznanja koja ga mogu inspirisati i obogatiti, umjetnicko djelo nije nikada ilustracija ili prakticni dokaz za neko teorijsko razmisljanja, nego neovisno i sustinski drugacije razmisljanje, koje u slucaju vizuelnih umjetnosti mozemo nazvati vizuelnim razmisljanjem. Osnova tog razmisljanja je gest, akt stvaranja, baziran uprkos svih racionalnih pristupa na iskustvu, zelji, intuiciji, intimnoj viziji i slucajnosti. Svako intelktualno i verbalno razmisljanje je samo nadogradnja i prateca forma tog vizuelnog razmisljanja. Zbog toga u domenu vizuelnih umjetnosti, za posmatranje i ispitivanje kreaacije kao objekta za analiziranje u strukturi naucnih istrazivanja i nije primjenjeno aplicirati naucne metode u smislu sistematicnih studija koje vode ka demonstraciji istine, nego uspostaviti logican, koherentan odnos izmedju djela koje je istina samo po sebi i intimnog i svjesnog razmisljanja o toj istini.

Cilj moje konferencije je prenijeti i podijeliti sopostvena iskustva u izucavanju te dinamike izmedju vizualnog i teoriskog razmisljanja. Do tih iskustava sam dosla na osnovu akademskog istrazivanja koje u mom slucaju podrazumijeva visuelne umjetnosti sa jednog interdisciplinarnog gledista (fotografija, instalacija, skulptura, slikarstvo) u odnosu sa srodnim disciplinama (filozofija, literatura i istorija umjetnosti). Jezgro tog kompleksnog odnosa je paradoxalna i tragicna priroda mehanicke fotografije .

Razvijajući tri ontološka paradoxa fotografije (vremenski, vizuelni i emotivni) moje istraživanje ispituje vizuelnu cjelovitost fotografije ili tačnije problem reprezentacije u fotografiji, relaciju između fikcije i realnosti i odnos između ideje i tehničkog postupka. Tretirano istovremeno umjetničkom produkcijom i teorijskim pristupom to istraživanje ima za cilj da postavi i druga fundamentalna pitanja koja nam mogu pomoći da postignemo precizniju viziju fotografije koja je posljednjih godina u rascijepu između mehanickih i numerickih tehnologija danas neizbežno traži svoj novi identitet. Konkretno, riječ je o slojedicim pitanjima:

- Koje su ontoloske razlike između mehanicke i numericke fotografije?
- Sta je specificnost umjetnicke fotografije u odnosu na druge vrste fotografije?
- Koja je moguća relacija između fotografije i drugih medijama?

Moj cilj je dakle ne samo definisati fotografiju kao vizuelnu disciplinu istražujući njene mogućnosti i limite, nego istovremeno odstraniti razlike između razmišljanja o umjetnosti i umjetnosti kao načina razmišljanja. Razvijanjem jedne vizuelne ideje nadopunjene konceptualnim pristupom, moje istraživanje između ostalog traži da valorizuje teoriju praktičnog umjetničkog rada i sam umjetnički rad kao dvije forme koje su neophodne za istinsku afirmaciju umjetnosti, i njenu totalnu emancipaciju od svih saznanja i svih iskustava koja nisu dio njene prirode.

Postoje verovatno mnogi načini da se naučno istraživanje i kreacija sretnu na jedan umjestan i pozitivan način. Ono što vam želim komunicirati danas samo jedan od mogućih načina – moj način. Jer u svemu što dotiče umjetnost, recepti na žalost (ili ja bih prije rekla na sreću ne postoje). Istovremeno to ne negira mogućnost za kolektivno razmišljanje i kolektivne zaključke.

Postovane kolege, u skladu sa tom činjenicom, u izlaganju koje slijedi, moj cilj nije dakle ni na koji način da vam ponudim solucije, nego da otvorim mogućnost jednog konstruktivnog razgovora i razmišljanja o problematici koja je posljednjih nekoliko godina izuzetno aktuelna i kojoj sam bila posvećena pune 4 godine mojih doktorskih studija. Problematici koja (vama mogu priznat) i danas nakon uspješne odbrane moje teze ostaje za mene izvor konstantnog nemira, previranja i ispitivanja. Sustinski zato što ja iskreno vjerujem u disciplinarnost i specificnost različitih medijama. Ja sam se kao umjetnik formirala i konstantno nastavljam da se formiram neprestanim kretanjem između različitih medijama

kao što su skulptura, slikarstvo, fotografija, između različitih disciplina kao što su filozofija, književnost, vizuelne umjetnosti i čak rekla bih u jednom mnogo širem smislu između onoga što možemo nazvati teorijskim pristupom i praktičnim radom. Posljednjih deset godina mog života i rada ja sam posvetila upravo tom ispreplitanju između prakse i jedne specifične forme teorije koju bi smo mogli nazvati teorijom prakticanja.

Konkretno, moje istraživanje je sastavljeno iz dva paralelna razmišljanja, jednog vizuelnog i drugog teorijskog koga ja više volim nazvati pisanim ili verbalnim razmišljanjem o konkretnom medium koji je fotografija i konkretnom umjetničkom postupku i djelu. Ta dva razmišljanja se u mom radu neprestano nadopunjuju i isprepliću bez da postanu jedna hibridna cjelina. Priroda njihovog nadopunjavanja je vrsta simbioze koja im omogućava da se prezentiraju kao cjelovitost ne odricuci se svojih specifičnosti. Tako, na primjer tekst ne objašnjava umjetnički rad i umjetnički rad nije dokaz za teorijsko razmišljanje, jer sam tekst je zapravo metafora umjetničkog postupka. On počinje afirmacijama koje se postepeno pretvaraju u sumnje i neizvjesnosti što metaforički predstavlja kreativni postupak koji je oduvijek bio više baziran na sumnjama, nepoznicama, na emotivnim i intelektualnim nomadizmima i avanturama koje, sudarajući se konstruisu smisao.

Paranteza : tu je osnovna razlika između umjetnosti i drugih disciplina, jer jedan takav tekst koji istovremeno negira i afirmise svoju sadržinu u drugim disciplinama nije moguć.

Sama ideja kao početna tačka u procesu kreiranja u umjetnosti je bazirana na različitim izvorima i inspiracijama. Ono što nas vodi u umjetničkom postupku je svakako više intuicija nego znanje u naučnom smislu. Ta intuicija je rezultat naših konkretnih iskustava stecenih u samom procesu kreiranja. Za mene je tako interes za paradox(kao osnovna problematika moje teze) generalno proistekao iz mojih umjetničkih projekata koji su mi omogućili da shvatim u kojoj mjeri je paradox u umjetnosti(za razliku od nauke u kojoj uvijek predstavlja neku vrstu prepreke za razumijevanje) ono što nam omogućava da prepreku shvatim kao smisao . U umjetnosti je čak i besmisao neka vrsta istine za razliku od nauke u kojoj istina intervenise da bi odклонila besmisao ili bolje rečeno da bi otkrila smisao stvari i pojava. Sama umjetnička istina je jako različita od naučne istine. Bazirana na ravnoteži između mogućeg i kontradiktornog , ona se ne manifestuje kao znanje (to jest iskazivanje i formulisanje onoga što sa podudara sa realnošću ili bolje rečeno sa činjenicama takvim kakve su se potvrdile), nego kao karakter onoga što je istina u odnosu

između mogućeg i nemogućeg. Upravo zahvaljujući toj specifičnosti artistske istine paradox je u domenu kreacije prije svega jedna forma skoka ili pevida koja nam omogućuje da prevaziđemo automatsko i konvencionalno gledanje na stvari. Umjetnost dakle briše negativan karakter paradoxsa koji nam omogućava da shvatimo kako bilo šta može postati vrijednost u umjetnosti ako nas to bilo šta dodiruje na emotivnom planu i ako nam omogućuje da stvaramo a ne da pronalazimo smisao i istinu. Istina je u umjetnosti situirana između realnosti svijeta koji nas okružuje i realnosti njegovog mogućeg postojanja. Sve što se tiče umjetnosti, dakle realnost i ne realnost, moguće i nemoguće čini se ontološki (sustinski) aspektu jednu vrstu veze koja je samo prividno konfliktna i čiji istinski smisao se iskazuje kontradikcijom kao jednom formom istine koja je fundamentalno otvorena. Jednom formom paradoxalne slobode bazirane na limitu

Ono što svi znamo iz sopstvenih iskustava je da sve čime možemo a možda i ne moramo obavezno vladati u umjetnosti je tehnika. Ostalo je za razliku od nauke u kojoj postoji neko fundamentalno znanje bez koga ne možemo ići dalje, jedno konstantno kretanje između intimnog i kolektivnog u kome se nemogućnosti pretvaraju u istine, i intimne senzacije se manifestuju kao kolektivne mogućnosti. U umjetnosti ne izučavamo prvo nešto da bi smo ga onda stvorili (napravili) nego ga prvo stvorimo da bi smo ga potom možda jednom i razumijeli ili preciznije rečeno da bi smo ga svaki put razumijeli na drugi način. Početak svakog umjetničkog razmišljanja počiva na osjećaju a ne na razumijevanju.

Sjećam se tako da je moje razmišljanje o fotografskim paradoxsima i o fotografiji kao paradoxalnom mediju (što je fundamentalna problematika mogla doktorata) u početku bio jedan čudan osjećaj baziran i inspirisan literaturom, nekim istorijskim i filozofskim djelima koja na više ili manje direktan način istražuju problematiku vremena kao konkretnog iskustva ili abstraktne filozofske kategorije. No bila je to samo početna intuicija koja je proizvela interes za specifičnu problematiku. Sve što je kasnije napisano u mojoj tezi počiva prije svega na konkretnom iskustvu fotografije. Tako prije nego što sam shvatila i definisala 3 fotografska paradoxsa, ja sam već od prvih kontakata sa fotografijom osjećala (iako to nisam mogla metodološki proučiti, dokazati, rasčlaniti i formulirati preciznom terminologijom) da je fotografija zahvaljujući svojoj mehanickoj prirodi paradoxalno neopoziva slika realnosti i istovremeno čista halucinacija onoga što postoji realno. Jedna mješavina neopozivog postojanja stvari, ljudi, događanja i čista halucinacija svih tih događanja, ljudi i pojava. Ona je paralelno, dokaz neopozive prisutnosti različitih postojanja i njihovo neopozivo odsustvo, jer fotografija je uvijek to što više nije pred našim

ocima ili bolje receno to sto nam vise nije dostupno. Ona je slika koja nije samo kao sto je to formulisao Roland Barthes "istovremeno objektivna i fiktivna" (sto bi nas moglo uputiti na zakljucak da gledajuci fotografiju mozemo razlikovati ono sto je realno od onoga sto je fiktivno, nego jedna vizuelna cjelina smjestena na pola puta izmedju realnosti i fikcije koji su nerazdvojivo ujedinjeni u njenoj strukturi. Isprepleteni u njenom postojanju uprkos cinjenici da fotografija neopozivo predstavlja ono sto *je bilo tu*, ispred objektiva u jednom preciznom momentu. Fotografiska realnost nije dakle dovedena u pitanje necim sto postoji paralelno izvan nje (realnost vidljivog svijeta) nego jednom slobodnom dimenzijom koja cini integralni i nerazdvojni dio njenoga bica. Na primjer, vec samim izborom filma prije nego sto fotografisemo jenu realnost, kadriranjem u samom momentu nastajanja jedne fotografije ili razlicitim modifikacijama koje trpi jedan negativ u procesu stampanja, jedna nepremostiva distance se uspostavlja izmedju fotografije i realnosti. Ta distance ne eliminise cinjenicu da fotografija ontoloski referise na ono sto je fotografisano. Specifcnost fotografije i njen jedinstveni kvalitet je bez sumnje njena sposobnost da nam pokaze realnost koja je samo priblizna realnosti vidljivog svijeta ali tako da pri tome ne iznevjeri svoj neopozivi statut dokumenta. Upravo zbog toga u fotografiji je uvijek tesko diferencirati ono sto je efekat realnosti od onoga sto je efektivno realnost.

Medjutim, kako moj cilj ovom prilikom nije da ulazim u preciznu problematiku fotografije nego da koristeći moje zakljucke o tom mediumu izlozim problematiku odnosa izmedju naucnog istrazivanja i kreacije, ono sto zelim istaci je da na pocetku moga istrazivanja (bez obzira sto danas mozda sve to zvuca kao neka vrsta teorijskog, istrazivackog zakljucka ili naucne pretpostavke) nije postojalo nista osim maglovitog i nedefinisanog osjecaja, baziranog na umjetnickoj intuiciji i konkretnim kreatorским i tehnickim iskustvima u fotografiji. Nije dakle bilo niceg naucnog u mojoj ushicenosti pred cinjenicom da svaka fotografija koja nastaje u djelicu sekunde zahvaljijuci svetlosti, ne moze biti ostvarena drugacije nego kao susta suprotnost tog procesa, dakle kao slika koja se pojavljuje progresivno i u mraku. Nije bilo niceg naucnog u mom iznenadjenju pred cinjenicom da je fotografija jedini medium u kome kreator (fotograf) moze u krajnjoj liniji biti kompletno iskljucen u procesu konstrukcije slike (kako bi to rekao Henri Van Lier to je vjerovatno i najbolji nacin da se efikasno uslika jedan jaguar). Nije postojlo nista naucno u mom svakodnevnom osjecaju da u momentu registrovanja realnosti, dakle u momentu koji je krucijalan za njenu existenciju, fotografiska slika nije nista drugo nego nevidljivi otisak svoje moguće suprotnosti koja ce jednom nakon hemijskog postupka razvijanja postati negativ. Takodje da fotografija na jedan paradoxsalan nacin

cijelo vrijeme svoje materijalne existencije (onakva kakvom je dakle vidimo, komentarisem, shvatamo i tumacimo) ne uspijeva da se manifestuje drugacije nego negacijom svoje vidljive konacne i fiksne materijalnosti. (negatif)

Nije bilo niceg naucnog ni u mom predosjecaju da je priroda numericke fotografije potpuno razlicita od klasicnog fotografskog postupka baziranog na direktnom kontaktu izmedju fotoosjetljive podloge i svjetlosti. Medjutim, predosjecaj mi je omogucio da ispreplacuci klasicni fotografski postupak i numericke procese koji eliminisu sistem reprodukcije slike otiskom na fotoosjetljivoj podlozi i uspostavljaju mogucnost fabrikovanja visuelne realnosti bez postojanja te realnosti ispred objektiva, dodjem do zakljucka da pojava numerizacije u fotografiji mijenja na ontoloskom planu pitanje odnosa izmedju originala i kopije i samim tim i sustinu photographie.

Paranteza : numericka fotografija 3 miliona originala (gubitak prevodjenej slike kao u jeziku) u klasicnom postupku samo je jedan original.

Konacno, nije bilo niceg naucnog ni u mojoj intuiciji da je upravo prisustvo zrnaste teksture fotografske slike omogucilo njenu suprotnost koja je danas digitalizacija odnosno transformisanje slike u elektronske impulse.

Podvlacim, nije bilo niceg naucnog jer naprosto , u samom pocetku sve to je bio samo jedan nejasan osjecaj proistekao iz mog dugogodisnjeg poetskog i ne naucnog umjetnickog druzenja sa fotografijom.

U mom slucaju, sve dakle bez ikakve sumnje pociva na nedefinisanim osjecajima i umjetnickim preokupacijama, banalnim svakodnevnim gestovima, iskustvima i njihovom kasnijem ispreplitanju sa istorijskim cinjenicnim, podacima, intelektualnim razmisljanjima i zakljucima koji su se susretali, ispreplitali ,kristalisali i formulisali po principu neophodnosti i slucaja sve dok nisu omogucili precizno formulisanje tri ontoloska paradoxa fotografije i fundamentalni zakljucak moje teze da je fotografija jedan neopozivo tragican medium jer paradoxalno dovodi u pitanje sve ono sto istovremeno i afirmise. I da je upravo ta tragicnost ono sto joj omogucava da uprkos svojoj mehanickoj prirodi bude prihvacena kao umjetnost .

U kontekstu problematike koja je odnos izmedju naucnog istrazivanja i kreacije, pitanja koje se neminovno postavljaju su slijedeca: na koji nacin taj susret izmedju intelektualnog i culnog, (baziran u mome radu na jednoj poetskoj slici ili bolje receno postupku poetskog uobicavanje culne senzacije) je konkretno ostvaren, kako verbano i vizuelno uobicen?

Da bih odgovorila na ta pitanja, ja cu vas u najkracoj mogucoj formi koja zamijenjuje tezu od 300 strana informisati o formulaciji jednog od tri fotografska paradoxsa - **vremenski paradoks**. Vazno je istaci da ni taj paradokse necu detaljno objasnjavati nego samo iskoristiti kao primjer za moj istrazivacki pristup. Odlucila sam se za vremenski paradokse kao primjer jer je on najkompleksniji i jer iz njega proisticu druga dva paradoxsa koji su : **vizuelni** cija sustina je u relaciji izmedju cjeline i fragmenta i **emotivni** cija je sustina u odnosu izmedju percepcije i emotivnog sjecanja.

Moja formulacija vremenskog paradoksa **cija je sustina u relaciji izmedju trenutka i trajanja je slijedeca.**

“ Vremenski integritet fotografske slike je fikcija, uprkos cinjenici da fotografija neopozivo, mehanicki kaptira realnost. Taj integritet na planu realnosti fakticki ne postoji. On je uspostavljen samom fotografijom jer on osto vidimo na jednoj fotografiji su razlicita vremena (trajanja) ujedinjena u jednom prostoru zahvaljujuci mehanickim zaustavljanjem (fiksiranjem) raznih simultanih postojanja i kretanja. ”

Fotografija je uvijek fragment fotografska slika svijeta u smislu cjeline ne postoji

Primjer : zena, voz, cuko svako svoje vrijeme ali kao da su u istom vremenu(jer su u istom prostoru)

Fotografija transformise ta simultana kretanja u jednu istovremenu fiksnost (Trenutak) koji je u fotografiji istovremeno i vjecnost. Zapravo mozemo reci da fotografija implicira dva vremenska kretanja : jedno realno smjesteno u trajanje i drugo fiktivno smjesteno u trenutak. Zbog toga nam ona ne moze predstaviti VRIJEME (realnost) drugacije nego TRENUTKOM (fikcija) jer u realnosti trenutak ne postoji. Taj vremenski paradox fotografije ujedinja dvije najvece teorije vremena koje se uzajamno negiraju (Bergsonovu i Ajnstajnovu) . Fotografija ih ujedinja prije svega zato sto se u slucaju tog mediuma, nalazimo ispred jedne dvojake konstrukcije u kojoj se Vrijeme i Prostor konstantno isprepliku (sto je osnova Anstajnovog ucenja) ostajuci jedno drugom strani (sto je Bergsonova postavka bazirana na cinjenici da je realno vrijeme uvijek trajanje i da trenutak realno ne postoji, jer trenutak bi trebao biti on osto zaustavlja trajanje, kad bi se trajanje se moglo zaustaviti. Medjutim trajanje se ne zaustavlja. Po Bergsonu, trenutak je samo nasa konceptualna vizija da bi pretvorili vrijeme u prostor. Paradoksalno, fotografija potvrđuje Bergsonovo i Ajnstajnovu ucenje , dva ucenja koja se medjusobno negiraju, jer ona je istovremeno, na planu

temporalnosti neopoziva slika realnosti i čista fikcija. Ona je neka vrsta prostorno vremenskog bloka koji se poklapa sa konceptom vremena u Borgesovim fantastičnim pričama u kojima se prostor predstavlja često kao kružna tvorevina u kojoj je centra svuda i čiji obim nije moguće pronaći, jer prostor zapravo i ne postoji, on je samo prividna slika vremena, te rastegljive i neizmjerljive tvorevine koja određuje granice postojanja i događanja.

Paranteza : primjer fotografije koja ima tri sadašnjosti (prošlu, sadašnju i buduću), latentna slika u budućnosti.

Evidentno je dakle već iz ovog vrlo kratkog i površnog objašnjenja prvog paradoxsa fotografije da je za njegovo formulisanje trebalo dubinski izučavati matematičke i fizičke teorije vremena, ali je činjenica da njegov prvobitni izvor nisu bili za mene ni Ajnstajn ni Bergson nego jedan konkretan umjetnički projekat koji mi je omogućio da konstatujem specifičnu mogućnost fotografije da zaustavi i pomijesa različite vremenske i prostorne realnosti u jednom fiksnom i ujedinjujućem momentu. Konkretno radi se o korpusu čiji naziv je *Istinita priča koja ne postoji*. koji nije nikakav dokaz za teoriju koju sam kasnije razvila nego jedna neovisna i slobodna umjetnička forma na osnovu koje sam došla do svih naučnih zaključaka.

Taj umjetnički projekat je on osto ja nazivam operativnim modelom ili operativnim conceptom, ili bolje rečeno jednom otvorenom formom vizuelnog razmišljanja koja omogućuje akciju, koja dakle omogućuje konkretan umjetnički gest i samim tim postojanje jednog konkretnog umjetničkog djela.

Medjutim ono osto je interesantno u vezi sa našom problematikom (akademsko istraživanje versus umjetnička kreacija je) je da je svo ovo razmišljanje nastalo na osnovu jedne slučajne situacije u mom ateljeu.

Paranteza : Bila pozvana, problematika objekat i slika (kako fotografija integriše objekat) SUPERPOZICIJA NEGATIVA i POZITIVA, BUKA, IRITACIJA, ne ide istraživanje između skulpture i fotografije. Nedostatak para, mali prostor što je dalo izložbu *Une histoire vrai qui n'existe pas*, ili *Istinita priča koja ne postoji*

POKAZATI PROJEKAT i vremensku dubinu u jednoj slici i reci da fotografija spaja različita vremena i različite prostore u jedan momenat i jedan prostor.

Moj vizuelni rad nije dakle dokaz za naučnu hipotezu nego operativni model koji funkcionise kao metafora fotografije koja uvijek artifično uspostavlja veze

medju momentima i vidljivim elementima realnosti u jednom prostoru koji je ona sama uspostavila i kreirala.

Drugi paradox fotografije (vizuelni):

Moja formulacija visuelnog paradoxa je slijedeca:

Vizuelna cjelovitost fotografske slike je cista fikcija uprkos njenoj sposobnosti mehanickog registrovanja realnosti. Sustinski, jer fotografija nam pokazuje uvijek samo isjecak realnosti. Fotografija realnosti u cjelovitosti ne postoji. Zahvaljujuci procesu dekompozicije realnosti, njenom fragmentiranju, fotografija uvijek prikazuje cjelinu fragmentom, koji se paradoxalno, ispred nasih ociju, predstavlja kao jedna cjelina

Isti primjer : zena voz cuko kao da neka veza neophodno postoji medju nima jer su zaustavljeni u prostoru koji je fotografija kreiralajer je ona uspostavila veze medju tim elementima

Naucno, u mojoj tezi taj paradoks je dokazan zahvaljujuci nekoj vrsti istorijske intuicije. Konkretno zahvaljujuci mom izucavanju **dadaizma** u kome odnos izmedju cjeline i fragmenta omogucuje predstavljanje realnosti halucinacijom koja je vjerna realnosti, **surrealisma** u kome se preklapanjem raznih fragmenata gradi jedna podsvjesna slika realnosti i **konstruktivizma** u kome sam fragmnat upotrebom iznenadjena evocira cjelinu i tako omogucuje jednu realnu sliku svijeta (cijeline).

Paranteza :Operativni model je izlozba *Chant aux bains ambres* ili *Pjesma u kupki od jantara*. Prostori koji postoje i ne postoje, vizuelno razmisljanje izmedju objekta i slike, razlicitih prostora koji postaju zahvaljujuci fotografiji jedan realni i zamisljeni prostor. Tretiranje fotografije kao heterotopije, dakle prostora koji postoji realno i irealno (ogledalo- vidim se tamo gdje nisam itd.)

Treci paradox fotografije (emotivni) za koji cu vam samo reci da je baziran na cinjenici da fotografija uvijek govori vise zahvaljujuci onome sto na njoj ne vidimo nego onim sto je registrovano jer ona je uvijek proslost predstavljena u sadasnosti koji ujedinja proslost i sadasnost u jednom procesu evociranja onoga sto vise nije tu . Naucno to iskustvo je bazirano na mojim izucavanjem Bartha, Kafke, Prusta, Borgesa i Frojda. Operativni model za taj paradox je izlozba *Ono sto je ostalo od jedne velike plave planine* koja vizuelno istrazuje funkcionisanje fotografije kao funkcionisanje sjecanja

Paranteza: Borges Funes- korisna memorija je samo ona koja selekcionise koja se ne sjeca. Sto znaci da je perfektna memorija nekorisna. Korisna je samo ona koja selekcionise i zaboravlja

Barthes : prepoznao mamu kakvom je se sjeca zahvaljujuci slici na kojoj je vidi onakvom kakvu je nija upoznao.

MEDJUTIM

Da vas vise nebih zamarala detaljima moga istrazivanja o fotografiji, jer to nije cilj moje prezentacije, ja bih zeljela smo istaci da su svi fundamentalni zakljucici moje teze kao na primjer :

1. Da je fotografija tragican medium jer je njena priroda bazirana na vjecnoj dvojnosti izmedju afirmacije i negiranja onoga sto predstavlja.
2. Da postoji ogromna razlika izmedju umjetnicke fotografiji ii dokumentarne fotografije ili generalno fotografije
3. Da postoji sustinska razlika izmedju klasicne fotografije i numericke fotografije (otisak –prevod, 1 original –svi originali)

rezultat konstantnog ispreplitanja izmedju emocija, osjecaja, intuitivnih prepostavki i naucnog istrazivanja koje je uvijek podkrepljeno naucnim filozofskim, istorijskim, socioloskim , psiholoskim istrazivanjima a nikada umjetnickim djelom koje za mene ostaje jedna forma sustinski slobodna i neovisna koja ne trazi i ne pronalazi smisao nego sama proizvodi, radja smisao. Umjetnicka produkcija u tom smislu djeluje kao jedan neovisni otvoreni i metaforicki koncept koji je prije i iznad svega jedna fenomenoloska vizuelna pojava koja i sama po sebi predstavlja neku vrstu paradoxsa jer kao je to vec Adorno formulisao:

Umjetnicko djelo nije realno kao umjetnicko djelo osim pod uslovom da bude irealno.

Umjetnicko djelo je dakle uvijek neopozivo afirmacija i negacija jer kreirati znaci istovremeno i negirati. Umjetnicki postupak je sustinski baziran na stalnom kruznom kretanju izmedju razlicitih realnosti i razlicitih mogucnosti.

Upravo zbog toga sama forma moga teksta (teze) nakon svih afirmacija završava sumnjama neprestanim nedoumicama i jednom vrstom paradoxalne poetske, pisane forme koja je kreacija sama po sebi i koja ne pokusava da objasni ono sto je verbalno neobjasnjivo – vizuelnu umjetnicku kreaciju, nego se naprosto

manifestuje kao kreacija. Upravo zato, moja teza se završava poglavljem razmišljanja o praktičnom radu koje je podijeljeno u tri dijela.

1. Prepoznati ili ono što nas dotiče na emotivnom planu
2. Prevesti ili ono što nam nakon transformacije jedne realnosti u drugu ostaje
3. Pojaviti se ili ono što nas iznenađuje

Ta forma je istovremeno i moj komentar na savremeno društvo u kome sve što nije verbalizovano ne postoji i u kome neprestano trpimo od dominacije riječi.

Paranteza : ja svojim studentima često kažem Primjer crtež pored pjesme.

Međutim, od momenta kada je umjetnost tražila pristup univerzitetima neke zahtjeve ipak moramo poštovati

Upravo zato da bi smo bili prihvaćeni u veliku familiju DOKTORATA nemamo izbora da nadujemo, svako na svoj koherentan način, taj odnos između verbalnog teorijskog razmišljanja i djela. Jer inače nemamo razloga da se borimo za postojanje programa na doktoratu posto svaki doktorat fundamentalno mora donijeti nešto što je neka vrsta saznanja na planu jedne konkretne i specifične problematike, koja mora biti korisna za kolektivnost, za društvo.

U samom početku razvijanja doktorata iz umjetnosti (i u Francuskoj i u Americi) bio je dosta prisutan **pojetiski** pristup na teoretskom planu u kome svaki umjetnik vrši (bez da neophodno donese nešto novo u teorijskom razmišljanju na kolektivnom planu saznanja) jednu vrstu retrospektivnog razmišljanja o svom postupku, ali je taj pristup izgubio kredibilitet jer na kraju se doslo do zaključka da takav pristup kao rezultat nema tezu nego jednu formu eseja, dakle intimnog razmišljanja koje uprkos svim mogućim kvalitetima koje može posjedovati nema težinu akademskog, istraživačkog pristupa i nema mogućnost da doprinese nešto na kolektivnom planu.

Ja lično smatram da doktorat iz vizuelnih umjetnosti u kome uopšte nema verbalizacije vizuelne problematike mora jednoga dana imati kredibilitet ali za to se još dugo moramo boriti, a da bi smo se izborili moramo dokazati da to ne zahtijevamo zato što nismo u stanju imati teorijski pristup, nego zato što ga smatramo fundamentalno nepotrebnim (suvišnim).

JA moj primjer da budem prihvaćena na Doktorat (razlika od svih ostalih koji su branili samo svoju hipotezu ja sam morala dokazati i da je to neophodno i korisno)

Dozvolite mi dakle drage kolege da završim ovo moje izlaganje zaključkom donesenim u posljednjem poglavlju moje teze koji nosi naziv RADJANE i koji na jedan poetski način objašnjava ono što je po meni sustina umjetnosti i čemu moramo ostati vjerni (ja u to iskreno vjerujem) uprkos svim zahtjevima, previranjima i razvijanjima, uprkos svim zahtjevima akademskih formi koje moramo postovati.

To poglavlje započinje recenicom Rainera Maria Rilke koji u svom literarnom djelu *Testament* napisao :

Onaj koji ima angazman prema sustini i koji, na ovoj planeti prihvati vidljivost kao čistotu i formu kao istinu, kako će on imati slobodu da počne sa negiranjem?

Evo dakle mog razmišljanja :

Kreirati znači negirati drugoga i samoga sebe, uprkos znanju i želji da se nešto prevede iz jedne forme u drugu i iskaze umjetničkim sadržajem i postupkom. Svako radjanje, svako pojavljivanje nove forme nas uvijek iznenadjuje. Uprkos našim željama i očekivanjima, ono što se pojavljuje je neočekivano. Ono što dolazi, što se radja u umjetničkom postupku je uvijek različito od onoga što smo zamisljali i očekivali. Umjetničko djelo ne afirmise ništa drugo osim sopstvenog smisla i postojanja. Osim svoje sopstvene istine promjenjive u svakom novom trenutku svoje existencije. Ne treba dakle nikada slusati ono što mi umjetnici govorimo. Treba samo gledati ono što smo stvorili - naše djelo koje se objašnjava samo, svojim postojanjem.

Ja iskreno vjerujem da je sustinski smisao svake kreacije u pokušaju da se uspostave uslovi da bi se mogućnost nekog postojanja manifestovala, da bi se jedna eventualnost pretvorila u istinu. Kreacija je uvijek bazirana na cinu a cin na nekom početku. Kreirati znači početi i izaći prema neočekivanom, prema onome što nas iznenadjuje i što, paradoksalno i onda kada ga stvaramo ne možemo razumijeti. Jer djelo je jedno začudjuće, i neopozivo prisustvo, tako jednostavno i prirodno a istovremeno pravo čudo. Sa svakim radjanjem, mi neminovno sahranjujemo utopijsku ideju njegovog razumijevanja. Jer svako radjanje nas neminovno suočava sa začudjućom očiglednošću nepoznatog. Ja sam to razumjela u danu u kome se rodila moja kćerka. U momentu u kome sam je nakon sreće i patnje, nakon nadanja i zabrinutosti konačno držala u svome zagrljaju. U tom momentu sve je bilo mirno. Nije bilo nikakvog kretanja nikakve buke. Ona me je gledala velikim otvorenim očima i nije plakala. Ja sam držala u svojoj njenoj ruci. Ostale smo tako u jednom nemjerljivo dugom momentu, u nekom vječnom, izvanvremenskom momentu u kome sam dirnuta njenim

pogledom, dirnuta toplotom njenog sicusnog tijela i iznad svega dirnuta jednostavnom cinjenicom njenog postojanja, shvatila u kojoj mjeri, ja zapravo ne poznajem to malo bice koje mi je istovremeno tako blisko i koje sam upravo donijela na svijet. U tom momentu, ja sam shvatila da je to sicusno klupko postojanja toliko zeljeno, toliko voljeno, uprkos svim vezama koje postoje medju nama, za mene nedokucivo ali da me ta cinjenica ne uzasava i ne ispunjava tugom nego naprotiv nekim cudnim osjecajem zadovoljstva i ushicenja. Jer taj neraskidivi dio mene koji nije jai ne moze biti ja nije tu ni da bih ga ja razumjela ni da bih ga poznavala nego naprosto da bi postojalo. U tom momentu, ja sam shvatila da na isti nacin, nasa djela nisu napravljena da bi smo o njima pricali ni da bi smo ih razumjeli nego dase dese. Ja sam dakle shvatila da nista nije predodredjeno, nista dato ni u zivotu ni u umjetnosti jer svako radjanje afirmisuci vezu sa svojim pocetkom neizbježno pocinje proces svog oslobadjanja i svog odvajanja rasipajuci na sve cetiri strane svijeta nasa planiranja, transformisuci nasa ocekivanja u jedno istovremeno blisko i strano, jedno neopozivo prisustvo.

Evo dakle to sto uprkos svega i poslije svega postoji, moje djelo. Evo dakle to sto nije samo dovoljno stvoriti nego i prihvatiti takvim kavo jeste, jer uprkos svim meni poznatim smislovima koje sam mu zeljela dati ono uvijek ima jedan drugaciji, sopstveni i nedokucivi smisao. Djelo nikome ne pripada, mi nismo njegovi gospodari nego tvorci i nismo cuvari nego glasnici.