

ПОЛИТИКЕ ПЕРЦЕПЦИЈЕ У УМЕТНОСТИ: СТРАТЕГИЈЕ РАСЛОЈАВАЊА ПЕРЦЕПЦИЈЕ КАО УМЕТНИЧКИ ПОСТУПАК

Милица Д. СТОЈШИЋ

Универзитет у Новом Саду, Факултет техничких наука,
Депарتمان за архитектуру и урбанизам, Одсек за уметност и дизајн

Апстракт: Теоријски оквир рада подразумева истраживање *политика перцепције*, односно начина на које специфичности људске перцепције и когниције уређују однос између субјекта и света, отварајући тако могућност за њихово преиспитивање у контексту уметности. Перцепција представља високо аутоматизован процес, који у спречи са когницијом даје значење свету, одређујући тако наше акције, а на основу искустава из прошлости и претпоставкама о будућности које из њих произилазе. Ако су наше перцепције и акције у садашњости унапред одређене *мајом сојсствене перцептивне историје*, намеће се питање како, и да ли је уопште могуће изменити их у будућности. Неуронаучник Бо Лото (*Beau Lotto*) уводи претпоставку да се шанса да изменимо своје ставове и понашање крије у интроспекцији, односно опажању процеса сопствене перцепције и когниције. Моменти зачудности, неочекиване или амбивалентне ситуације чине да наше опажање постане оштрије, а пажња усмерена на саме процесе перцепције и когниције – освешћивањем њихових пристрасности у садашњости, добијамо шансу да изменимо њима условљене реакције у будућности.

Квалитативно истраживање користи методу студије случаја, како би испитало претпоставку да различити феномени опажања могу бити коришћени као основа уметничког поступка. Термин *раслојавање перцепције* усвојен је како би се означиле специфичне ситуације у контексту уметности – конструисана одступања од очекиваног, у којима почињемо да опажамо саме процесе перцепције и когниције. Значајна је претпоставка да се, проласком кроз ове мета-процесе у контексту уметничког рада, отвара могућност за освешћивање когнитивно-перцептивних пристрасности и у осталим сегментима живота. Иако доживљај било којег уметничког дела, па и свесно искуство уопште, подразумева непрекидно одвијање процеса перцепције и когниције, они су у овом раду коришћени као основа уметничког поступка.

Кључне речи: раслојавање перцепције, неуроестетика, феноменолошки обрт, политике перцепције, естетски режим перцепције

УВОД

Изузетно нам је тешко да замислимо да су ствари другачије од онога како их доживљавамо унутар свесног искуства – процеса који обликују наша перцепција и когниција. Интуитивно прихватамо дуализам духа и тела, претпостављамо себе као аутономне субјекте слободне воље који имају могућност објективног сазнања кроз директан приступ свету, јер никада не можемо напустити субјективност свесног искуства и све начине на које оно обликује наша очекивања и однос који успостављамо са светом. Иако нам карактер нашег свесног искуства даје илузију објективног сазнања и директног уодношавања са светом из аполитичне, нематеријалне позиције, она никако не може бити таква. Предмет рада јесте истраживање *йолиџика йерцейџије*¹, односно начина на које специфичности људске перцепције и когниције уређују однос између субјекта и света, отварајући тако могућност за њихово преиспитивање у контексту уметности. У том смислу, можемо рећи да истраживање припада пољу неуроестетике, која подразумева систематску примену знања из когнитивне неуронауке и психологије перцепције на уређивање доживљаја у домену уметности.²

ПОЛИТИЧНОСТ ПЕРЦЕПЦИЈЕ

Филозоф Томас Метцингер (*Thomas Metzinger*) користи метафору его тунела (eng. *ego tunnel*) како би указао на чињеницу да је садржај нашег свесног искуства ментална представа света настала на основу веома лимитираних података који стижу од наших сензорних органа, додатно филтрираних кроз наша очекивања, уверења и претпоставке, као и остале механизме селекције, који махом остају испод прага свести. Его тунел, односно садржај нашег свесног искуства, подразумева селективно формиран модел света оријентисан перспективом првог лица, и представља еволутивно корисну, иако не свеобухватну и у потпуности тачну репрезентацију³ света који нас окружује. Формирамо сопствена уверења на основу информација које нам из околине стижу кроз *йорозор йерцейџије*, да би онда, та иста уверења, постала сочиво кроз које преламамо стварност, фокусирајући нашу пажњу. Објективна реалност остаје нам заувек недоступна, а једино што имамо је *искусџивена сџварностџ* (eng. *phenomenal reality*), динамични модел света одређен центром наше перцептивне гравитације, односно перспективом првог лица из које све доживљавамо.

Основне карактеристике свесног искуства су субјективност, осећај да ментални конструкт који имамо припада нама, *конџинуиџеџиџ*, јер, док год смо свесни, имамо утисак непрекинутог доживљаја,

- 1 Не можемо издвојити процес перцепције унутар ширег поља когниције, јер напредне перцептивне функције, да би биле смислене, претпостављају обраду перцептивног материјала у оквиру виших когнитивних функција. Из тих разлога, израз перцепција у овом раду неће бити коришћен само у значењу везаном за уску научну дефиницију у области психологије, која подразумева високоаутоматизован процес обраде сензорних информација, већ да означи процес формирања субјекта и његовог уодношавања са светом, кроз континуум перцепције и когниције. Кованица *йолиџике йерцейџије* употребљена је како би се нагласила димензија политичности овако успостављеног субјекта.
- 2 L. Kessner, „Neuroaesthetics: Real Promise or Real Delusion?, у *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*, Ondřej Dadejčík-Jakub Stejskal, eds., Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 17–32.
- 3 Иако репрезентација спољашњег света постоји и пре него што дођемо до свесних перцепата, као мапе активације наших чулних рецептора, који се потом преносе на сваку следећу серију неурона, све до формирања менталних представа у форми свесног искуства, у овом раду ће појам репрезентација бити коришћен у ширем смислу, који је применљив и у пољу филозофије сазнања. S. Zdravković, *Percepcija*, Zrenjanin, Gradska narodna biblioteka Zrenjanin, 2011, 64.

интeнциoналноcт, која подразумева да је свeст увек усмерeна ка објекту и потенцијалној акцији, и *транcпарeнтноcт*⁴, привид директног приступа који сакрива механизме формирања света као мeнталног модела. Упркос чињеници да eго тунeл не представља објективни свет, већ само њeгов вeома рeдуковани модел, свeсно искуство за нас представља јeдину рeалност, коју не осeћамо као мeнталну прeдставу.⁵ Иако вeћину врeмeна проводимо као наивни рeалисти⁶, имплицитно прихватајући да је наш контакт са светом директан, *мeдиј је увек њорука*⁷, тe конструкција света у форми eго тунeла никада не може бити аполитична.

Дуг процес биолошке и социокултуралне еволуције обликовао нас је као субјекте, који се од тренутка до тренутка успостављају у односу на свет, све врeмe ослањајући се на мeнталну рeпрeзeнтацију тог света, док су истоврeмeно несвeсни њeног постојања. Иако је свeсно искуство, као интерфејс путем којeг сазнајeмо свет и делујeмо унутар њeга, несумњиво користан еволутивни алат, важно је освeстити да је у питању само модел, субјективно обликована и апстрахована слика света, која никако не може бити схваћена као објективна чињеница. Управо се у расцепу који постоји измeђу наше интуиције да смо у директном контакту са светом који објективно перципирамо, и свeсног искуства као транспарентне мeнталне слике обликоване перспективом првог лица, отвара простор за политичну димензију перцепције. Сваки пут када заборавимо да *маја није шeришорија*⁸ налазимо се у опасности да претпоставимо да други људи имају идентично искуство или поглeде на свет, да делујeмо вођени прeдрасудама, наступамо из позиције објективне истине или на други начин негирамо субјективне специфичности искуства. Другим речима, када игноришeмо иманентну политичност перцепције, себe успостављамо као привид аполитичног субјекта који се налази изван света, допуштајући тако систему да нас заведe, убeди да смо немоћни или на други начин манипулишe нама.

Свeсно искуство, обликовано перцепцијом, когницијом и другим мeнталним процесима, представља неку врсту интерфејса, прозора у свет који нам пружа еволутивно корисну рeпрeзeнтацију тог света. Попут прозора, чијeг присуства постајeмо свeсни тек када се на њeму појави пукотина или задрља, механизме који обликују свeсно искуство примећујeмо тек када нешто наруши њeгов континуитет или кохерентност. Да ли то значи да ситуације у којима свeсно искуство излази из оквира *навике* могу, макар на тренутак, учинити видљивим политике перцепције које га обликују?

4 За Мецингера, рeпрeзeнтација света је транспарентна уколико систем не може да је препозна као рeпрeзeнтацију. Свeсно искуство еволуирало је да будe транспарентно не само због брзине процесуирања информација унутар мeнталних процеса који га формирају, већ и због додатне енергије коју би организам морао да утроши уколико би наш мозак имао ове капацитетe. Т. Metzinger, *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self*, New York: Basic Books, 2009, 41–43.

5 *Ibid*, 43–47.

6 Наивни рeализам је филозофска позиција која подразумева претпоставку да нам чула пружају директну свeст о објектима какви они заиста јесу. Ова теорија подразумева постојање материјалног света условљeног законима физике, који постоји независно од нашег опажања.

7 М. McLuhan, *Razumijevanje medija*, Zagreb, Golden marketing – Tehnička knjiga, 2008, 13–14.

8 Пољско-амерички математичар и филозоф Алфред Корзибски (*Alfred Korzybsky*) користи метафору мапа није територија, како би указао на чињеницу да модел није рeалност, и да су, упркос чињеници да су врло корисни, модели само апстракције које искључују мноштво информација. А. Korzybsky, *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Englewood, Institute of General Semantics, 5th edition, 1995, 750–751.

НАВИКЕ ТЕЛА

Сензорне информације из света који нас окружује немају смисла без значења, које им еколошки мозак⁹ додељује на основу прошлог искуства и хеуристичких процеса¹⁰ који се на њега ослањају. Свако од нас одређен је овако формираном *мајом њерцејџивне исџорије*¹¹, менталном репрезентацијом света из првог лица, која нам, од тренутка до тренутка, омогућава да се успоставимо као субјекти у односу на свет. Кроз интеракцију са светом постепено га диференцирамо и категоришемо као скуп објеката одређен просторно-временским односима, истовремено уписујући ово искуство у форми епизодичног и семантичког памћења. Као појединце, разликује нас редослед, врста и вероватноћа са којом се ова искуства јављају, да би потом, кроз аутобиографско сећање, била увезана у кохерентан животни наратив. Како Сунчица Здравковић пише, „Наша апстрактна слика света даље обликује наше емоције, комуникацију, учење и све оне функције које нису специфично људске, чинећи и те функције посебним и препознатљиво људским.”¹²

Свако од нас заузима субјективну позицију одређену мапом сопствене перцептивне историје, уписане у простору и времену, која одређује наш идентитет, очекивања, навике, предрасуде, и чини да већину времена доживљавамо свет какав очекујемо да доживимо. Перцепција представља високо аутоматизован процес, који у спреси са когницијом даје значење свету, одређујући тако наше акције, а на основу искустава из прошлости и претпоставкама о будућности које из њих произилазе. Мапу наше перцептивне историје чине обрасци активације неурона у мозгу – иако постоји милијарде неурона у мозгу, они нису увезани на бесконачно велик број начина, већ се, са сваким поновљеним искуством, ојачавају одређени обрасци активације, који постају *џросџор моџућностџи* за формирање нашег опажања, идеја или понашања. Не само да од бесконачног броја комбинација повезивања неурона нису сви корисни, него, у односу на нашу мапу перцептивне историје, која представља статистику наших укупних интеракција са светом, она ограничава простор могућности нашег мишљења и деловања. Статистички је вероватно да мислимо и делујемо онако како смо то чинили и до тог тренутка, те било каква промена перспективе захтева напор. То не значи да је немогуће изменити обрасце сопственог мишљења и понашања, само да је ова промена увек спора и постепена.

Ако су наше перцепције и акције у садашњости унапред одређене мапом сопствене перцептивне историје, намеће се питање како, и да ли је уопште могуће изменити их у будућности. Неуронаучник Бо Лото (*Beau Lotto*) уводи претпоставку да се шанса да изменимо своје ставове и понашање крије у интроспекцији, односно опажању процеса сопствене перцепције и когниције, и свих пристрасности које они са собом носе.¹³ Моменти зачудности, неочекиване или амбивалентне ситуације чине да наше опажање постане оштрије, а пажња усмерена на саме процесе перцепције и когниције – осве-

9 Истраживање се ослања на еколошки приступ рационалности у пољу психологије, који подразумева да људска бића, у интеракцији са средином у којој се налазе, стичу соматосензорно знање, ослањено на њихову личну историју. В. Lotto, *Deviate: The Science of Seeing Differently*, London, Weidenfeld & Nicholson, 2017, 66.

10 Еволуција је условила развој различитих хеуристичких процеса, *менџалних џречица*, које нам омогућавају да на основу прошлих искустава доносимо брзе и довољно тачне одлуке.

11 Неуронаучник Бо Лото користи метафору мапе да би истакао чињеницу да је наша перцепција еволуирала тако да нам, на основу историје претходног искуства уписане у прстору и времену, даје најкорисније претпоставке о томе како да преживимо. В. Lotto, *Deviate: The Science of Seeing Differently*, London, Weidenfeld & Nicholson, 2017, 7, 108.

12 S. Здравковић, *Percepcija*, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Zrenjanin, 2011, 21.

13 В. Lotto, *Deviate: The Science of Seeing Differently*, London, Weidenfeld & Nicholson, 2017, 183–192.

шћивањем њихових *навика* у садашњости, добијамо шансу да изменимо њима условљене реакције у будућности. Ситуације које одступају од очекиваног омогућавају нам да дамо ново значење појединим деловима мапе наше перцептивне историје, и тако *йроменимо своју будућност*, и себе у њој. Необично нас приморав да поново конструишемо стварност, и преиспитамо темеље на којој смо је до сада формирали. Усмеравањем пажње на садашњи тренутак, приморани смо на политичност бивања сада и овде, уместо привида аполитичности, у који нас уљуљава транспарентност его тунела. У том смислу, важна је претпоставка да деконструкција свесног искуства у процесу раслојавања перцепције може представљати основу за успостављање политичке димензије савременог субјекта.

СТРАТЕГИЈЕ РАСЛОЈАВАЊА ПЕРЦЕПЦИЈЕ КАО УМЕТНИЧКИ ПОСТУПАК

Основна претпоставка истраживања јесте да у контакту са одређеним уметничким делима наша пажња, кроз мета-процес интроспекције, постаје усмерена на саме процесе перцепције и когниције, што нам пружа могућност да освестимо њихове пристрасности, и тако евентуално начинимо први корак ка промени нашег опажања, мишљења и понашања у будућности. На тај начин, уметничко дело постаје простор за освешћивање инхерентне политичности наше перцепције, и начина на који нас она обликује као субјекте у свету. Иако рецепција сваког уметничког дела, као и свесно искуство уопште, подразумева непрекидно одвијање телесних процеса перцепције и когниције, за ово истраживање важна је претпоставка да ови процеси могу представљати основу уметничког поступка. Руски књижевни критичар Виктор Шкловски (*rus. Виктор Борисович Шкловский*) још 1917. у свом есеју *Уметност као йосиуик* примећује да, услед економије наше перцепције, објекте, речи али и друге људе, које доживимо више пута почињемо да редукујемо на њихове контуре, препознајемо на основу кључних карактеристика. Шкловски пише да „навика прождире посао, одећу, намештај, супружника или страх од рата”, док улогу уметности види у томе да нам, кроз поступак *очуђења* (*rus. приём остранения*) поврати осећај живота; она постоји да би нас натерала да осетимо, да учини камен каменитим.”¹⁴ Кроз *очуђење* објекта, ситуације или особе у контексту уметничког дела долази до суспензије перцептивне одлуке – кроз успореност перцептивног процеса можемо освестити навике сопственог тела, и можда изнова доживети свет који нам промиче.

Термин *раслојавање йерцейције* усвојен је како би се означиле специфичне ситуације у контексту уметности – конструисана одступања од очекиваног, у којима почињемо да опажамо саме процесе перцепције и когниције, наш *behind-the-scenes* поглед на его тунел, који тако губи део своје транспарентности. Значајна је претпоставка да се, проласком кроз ове мета-процесе у контексту уметничког рада, отвара могућност за освешћивање когнитивно-перцептивних пристрасности и у осталим сегментима живота. Иако доживљај било којег уметничког дела, па и свесно искуство уопште, подразумева непрекидно одвијање процеса перцепције и когниције, они ће у овом раду бити коришћени као основа уметничког поступка. Иако користе традиционално дефинисане уметничке медије попут позоришта, перформанса, филма, инсталације или музичког извођења, а у различитим доменима попут извођачке, визуелне или новомедијске уметности, оно што увезује ова уметничка дела је њихов фокус на телесне процесе перцепције и когниције, и начине на који нас они обликују као политичне субјекте унутар света.

14 V. Shklovsky, “Art as Technique”, у *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan, Maiden, Blackwell Publishing Ltd, 1998, 16.

Критеријуми за дефинисање овакве врсте уметничког рада се могу применити на рецепцију било којег уметничког дела, те је њихово успостављање питање континуума, односно препознавања приоритета процеса перцепције и когниције као основе уметничког поступка. Резултат сваког уметничког дела је одређени доживљај, али одређена уметничка дела као свој примарни циљ имају обликовање искуства – значење није датост коју задаје аутор, а коју треба прочитати, већ је оно активни процес заједничке конструкције у сусрету уметничког рада и сваког субјекта, са својом јединственом мапом перцептивне историје. Фокус више није на самом објекту, нити његовој медијалности, већ ефектима које изазива код посматрача; материјалност уметничког рада традиционално игра носећу улогу у формирању значења, да би у ситуацији дефинисаној као *раслојавање йерцејције* постала средство у формирању искуства, које омогућава грађење односа са собом и другима. У овом случају, субјективни доживљај настао у интеракцији са радом постаје уметнички медиј. Један од пионира коришћења законитости перцепције као основе за тумачење и стварање уметности био је свакако Виктор Шкловски, који се залаже за уметност која ће применом поступка *очуђења* „учинити објекте непознатим, форме тешким, повећати напор и време потребно за перцепцију, зато што је процес перцепције естетски циљ по себи, због чега мора бити продужен. Уметност је начин на који доживљавамо уметничко у објекту: објекат није важан...”¹⁵

Важно је уметност дефинисану раслојавањем перцепције сместити у шири дискурс који нуди *феноменолошки обрћ*¹⁶, како у извођачким, тако и визуелним уметностима. Окретањем од миметичког схватања уметности, извођачка и визуелна уметност приближиле су се у свом инсистирању на обликовању субјективног искуства – иако свако уметничко дело подразумева одређени доживљај, шездесете године XX века доносе креирање и обликовање искуства као основу уметничког концепта. Субјективност, али и уметничко дело успостављају се у сусрету отеловљене перцепције посетиоца и материјалности рада: визуелна уметност шездесетих представља „нову форму кантовског идеализма у којем свесно искуство посетиоца замењује објекат уметности који независно перципирамо; његова/њена перцепција постаје производ уметности.”¹⁷ Фрагментираност и децентрираност наше субјективности, која је у свакодневном искуству сакривена кроз транспарентност его тунела, постаје основни фокус и градивни материјал ових уметника. Уметнички рад не обраћа се само нашим очима, већ нас, кроз активно удношавање у датом простору и времену, увлачи целим телом, деконструишући тако доминантни окулоцентризам савременог друштва. *Истџиниџостџ сагашњеџ џренуџка*, примарно везана за перформанс, као форму визуелне уметности, постаје легитимно средство изражавања и у домену извођачких уметности. Са друге стране, појам перформативности¹⁸

15 V. Shklovsky “Art as Technique”, у *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan, Maiden, Blackwell Publishing Ltd, 1998, 16.

16 Неки аутори, попут Доне Шулд (*Dawna L. Schuld*) користе израз *феноменолошки обрћ* (eng. *phenomenological turn*) како би означили повећану заинтересованост за субјективни доживљај уметности као основу конструкције уметничког рада, присутну у визуелним уметностима од шездесетих година XX века, првенствено кроз Минимализам и покрет *Light and Space*. Уметност овог периода, која претпоставља отеловљене субјекте у односу на специфичне контексте, коинцидирала је са феноменолошким заокретом у филозофији, првенствено представљеним кроз дело Мориса Мерло-Понтија (*Maurice Merleau-Ponty*), али и психологији свести, у којој долази до промене курса од објективно примећеног понашања (бихевијоризам), ка субјективном искуству (феноменолошки приступ). D. L. Schuld, *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, Oakland, University of California Press, 2018, Preface xi, 2.

17 Уметник Ден Грејем (*Dan Graham*) цитиран у С. Bishop, *Installation Art*, London, Tate, 2010, 130.

18 Историчарка уметности Доротеа фон Хантелман (*Dorothea von Hantelmann*) сматра да је за место израза перформативна уметност боље користити израз искуствени обрћ, пошто перформа-

постаје све важнији за визуелне уметности – додавањем темпоралне компоненте, и инсистирањем на конкретном простору уместо апстракције коју нуди *white box* оквир, дела визуелне уметности имају моћ да постану ситуације, које захтевају отеловљене и политичне субјекте.

У том смислу, потребно је још једном се вратити на дефиницију уметничког дела одређеног феноменом раслојавања перцепције. Овакво уметничко дело увек је двоструко дефинисано – са једне стране, ту је интервенција уметника, која пре свега мора бити отворена, и понудити оквир за успостављање односа и доживљаја, а са друге, отеловљени субјекат, који, кроз телесне процесе перцепције и когниције, а на основу јединствене мапе перцептивне историје, завршава рад. Уметност дефинисана раслојавањем перцепције у први план доводи процес инсценације свесног искуства, чинећи га естетски приступачним кроз ситуациону форму, унутар које се субјекат и објекат међусобно конституишу у процесу отеловљеног сазнања. Улога уметника је да формира позив на интеракцију, конструишући одређени просторно-временски оквир за доживљај субјекта, који тако постаје уметничко дело. Граница између *уметничког* и *неуметничког* није повучена у односу на технологију медија у којој је створен рад, жанр или тему, већ капацитет рада да, кроз коришћење *специфичних форми чулности*, реципијента доведе у стање у којем његова пажња постаје усмерена на саме процесе перцепције и когниције и начине на који они конституишу свет за њега. Конструисана исказања из очекиваног постају тренуци у којима реципијент може освестити телесне димензије своје субјективности, па и сопствену одговорност у формирању реалности у којој обитава. Ако је наш доживљај стварности и сопствене позиције унутар ње са једне стране одређен навикама наше перцепције, а са друге сензоријумом који обликују доминантне силе друштвеног уређења, уметничко дело постаје прилика да се освести и преиспита овако дефинисана политичност перцепције.

КРИТИЧКА АНАЛИЗА РЕФЕРЕНТНИХ УМЕТНИЧКИХ ДЕЛА

Стратегије раслојавања перцепције представљају одређене феномене перцепције и когниције који постају основа уметничког поступка, а који ће бити детаљно истражени и идентификовани кроз критичку анализу референтних уметничких дела. Примењена је метода студије случаја, која је подразумевала идентификацију различитих стратегија раслојавања перцепције у одабраним примерима, како би се испитала претпоставка да одређени феномени опажања могу бити коришћени као основа уметничког поступка. Критеријум за избор референтних уметничких дела био је успостављање естетског режима перцепције, односно постојање аспекта уметничког рада који чини да пажња реципијента буде усмерена на телесне процесе перцепције и когниције, доводећи тако у питање механизме њиховог функционисања, који обликују нашу политичност бивања у свету. Сви радови одабрани за студије случаја представљају *ошворене ситуације*, у којима уметничко дело настаје тек у додиру са реципијентом.

Инсталација *Room for One Colour*, Олафур Елиасон (*Olafur Eliasson*), 1997.

У својој просторној инсталацији *Room for One Colour* дански уметник исландског порекла Олафур Елиасон користи перцепцију боје, како би испитао одговорност коју носимо за осветљивање субјективности

тивност подразумева способност рада да формира одређену реалност, што је нешто што се може применити на било које уметничко дело. D. von Hantelmann, *The Experiential Turn*, Walker Art Center, 2014. <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>, (приступљено 2. 1. 2020)



Слика 1

сопствених светова. Сама инсталација поновљена је у неколико итерација¹⁹, али је увек подразумевала светлосно изолован простор белих зидова, осветљен искључиво монохроматском светлошћу жуте боје. (сл. 1) Коришћени су натријумови извори светлости који емитују светлост искључиво једне таласне дужине у жутом делу спектра. Погођене оваквом светлошћу, површине могу рефлектовати у око само светлост ове таласне дужине, што чини да апсолутно све у просторији – кожа, очи, одећа, цвеће – све у видном пољу наша перцепција тумачи искључиво у континууму од жуте до црне. Због засићености рецептора у ретини долази до формирања накнадних слика у комплементарној боји, те након изласка из простора инсталације *Room for One Colour* посетиоцима свет изгледа плавичасто. Губитком боје посетиоци постају свесни других детаља, попут текстуре, волумена, прелаза светло-тамно. Неки људи искусили су делимични повратак боје, иако су били у простору у којем је *објективно* нису могли опазити – у недостатку ретиналних информација, њихов мозак ослонио се на сећање, у процесу *бојећи* оно што препознаје.²⁰ У том смислу, овај рад показује до које мере је наша перцепција у садашњем тренутку зависна од сећања уписаних у мапу перцептивне историје.

Како сам Олафур Елиасон закључује, у недостатку боје, „на неки начин, видимо *више*.”²¹ У празном простору, посетиоци, и њихове реакције на губитак боје постају прави субјекти уметничког рада. Суочени са њеним губитком, посетиоци схватају да је боја конструкт, али и „да је перцепција *стичена вештина*: да је попут филтера у функцији наше репрезентације света – кроз изненадно осећање да наше виђење света није објективно, у прилици смо да себе видимо у другачијем светлу.”²² Иако се

19 Рад је оригинално приказан у *Kunsthalle Basel* у Швајцарској 1997. године, а између осталог, изложен у Тејт Модерн галерији у Лондону, Велика Британија (1997), Данском павиљон на Бијеналу у Венецији, Италија (2003), Музеју модерне уметности у Сан Франциску, САД (2007), Музеју савремене уметности XXI века у Каназави, Јапан (2009), Музеју модерне уметности у Њујорку, САД (2008), итд.

20 М. Beccaria, *Olafur Eliasson*, London, Tate, 2013, 34.

21 Епизода *Olafur Eliasson: The Design of Art*, серија *Abstract: The Art of Design*, Netflix, 2019.

22 О. Eliasson, “Some Ideas about Colour” у *Your Colour Memory*, Glenside, 2006, 75., https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/texts/Some_Ideas_About_Colour_109981.pdf (приступљено 1. 2. 2020)



Слика 2

чини као објективна датост, боја представља ултимативни субјективни квалитет искуства – никада нећемо знати да ли је моја плава иста као плава која припада неком другом. Редукујући средства и фокусирајући искуство на губитак боје, инсталација *Room for one colour* приморава нас да и остатак свесног искуства преиспитамо као крхки конструкт, и схватимо да се свет, и ми у њему, конституише у процесу наше перцепције и когниције.

Инсталација *Zero Mass*, Ерик Ор (*Eric Orr*), 1969–73.

Деловање *Light and Space* покрета, за који је везан и Ерик Ор, вероватно је најчистији пример уметности која користи специфичности перцепције и когниције као основу уметничког поступка. Прва верзија инсталације *Zero Mass*, на којој Ор почиње да ради 1969, изложена је на Универзитету у Калифорнији, у Ирвину 1972–73.²³ Сама инсталација доживела је неколико верзија у периоду између 1969. и 1983. године, а Ор је сваки пут креирао *иростџор унуџар ѝросџора* – у скоро потпуно замраченој просторији, инсталирао је унутрашњи простор начињен од фотографског, белог папира, димензионисаног тако да нигде не постоји прекид, осим на улазу у инсталацију. (сл. 2) Овако формиран простор инсталације укида светлост довољно да некоме ко тек уђе у њу делује као апсолутни мрак, допуштајући развој рада у времену, до којег долази услед адаптације штапићастих рецептора за ноћни вид²⁴. Када посетилац уђе у простор инсталације, за њега у почетку постоји само безоблично ништавило, да би временом, кренуо да разазнаје обресе простора и других људи у њему. Услед нестанка визуелне слике, привидно чврсто успостављене границе између нас, као субјеката, и остатка света се бришу – наше сопство, означено границама тела је тренутно укинута, док се наши рецептори у оку не адаптирају на мрак, или док не пребацимо одговорност за перцепцију простора

23 D. L. Schuld, *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, Oakland, University of California Press, 2018, 67.

24 Мрежњача садржи две врсте фоторецептора – купасте ћелије (чепиће), које су одговорне за перцепцију боја, и функционишу боље при јаком осветљењу, и штапићастих ћелија (штапића), које се налазе у периферним деловима мрежњаче, те су задужени за периферни вид и вид у условима слабијег осветљења. Купасте ћелије се адаптирају на мрак у року од 9–10 минута, али штапићасти, које су доминантно одговорне за ноћни вид, може требати и два сата до пуне адаптације.

на друга чула, попут чула слуха, мириса или додира. Са нестанком визуелног, губимо оријентацију и постајемо децентрирани – простор престаје да буде место, и постаје *чисто ѝрисусѝво*, да би се, кроз њега, постепено поново успоставио као место.

Осим континуираних преговора око граница тела у простору, инсталација *Zero Mass* има снажну темпоралну компоненту – рад се другачије одвија у времену за сваког од посетилаца, у зависности од адаптације њихове перцепције, али и мапе перцептивне историје коју са собом носе. Драматургија рада, ослоњена на способност перцептивне адаптације, подразумева да сваки од посетилаца прво доживи неку врсту прочишћења кроз дестабилизацију перцептивног процеса, да би га потом изнова изградио као целину, и тако евентуално освестио његове механизме функционисања. *Zero Mass* истражује телом одређену субјективност, али и интересубјективност – адаптацијом чула вида временом схватамо да у ономе што се иницијално чинило као чиста тмина, обитавају и други, који са нама деле и преговарају ово заједничко искуство *ѝрављења свеѝа*. Перцептивна неизвесност тако може отворити могућност и за идеолошку сумњу у нашу конструкцију света као објективне реалности.

Позоришна представа *Свиѝа бр. 2 (Suite n° 2)*, Жорис Лакост (*Joris Lacoste*) и колектив Енциклопедија речи (*Encyclopédie de la parole*), 2015.

Представе Жориса Лакоста су хибридне форме, које се ослањају на позориште, плес, музику, визуелне уметности, али и неуметничке форме попут друштвених игара, конференција, спорта или политичког говора. Оно што их повезује је фокус који је увек на речима, које представљају Лакостов основни градивни материјал. Изузимајући их из оригиналног контекста, Жорис Лакост користи речи – писане, изговорене, отпеване, одглумљене, искривљене или превише формалне – да би од њих изградио нову реалност, у којој *моћ речи* – кроз њихово значење, али и звучање, и начине на које оне, већину времена делујући испод прага свести, утичу на наше поимање света, долазе у први план. Представа *Свиѝа бр. 2*, према концепту композитора и редитеља Жориса Лакоста и колектива *Енциклопедија речи* представља експерименталну форму позиционирану између значења речи, на које се традиционално ослања драмско позориште, и њиховог звучања, које постаје битно у музичком. Није чудно што је Лакост у овој представи потписан и као композитор – гледалац све време осцилује између покушаја разумевања изговореног текст и грађења логичног контекста око њега, и препуштања сонорности речи, које функционишу као својеврсна музичка композиција.²⁵ Током представе, глумци користе само своје гласове, изводећи различите звучне минијатуре, који варирају од аудио записа црне кутије авиона *Swiss Air*-а који је пилот намерно слупао у Алпима, до звука аеробик ТВ емисија из 80-тих или политичких говора.

Први ниво *очуђења* које производи Лакост је то што је визуелна слика подређена звучној – осим извођача обучених у мат црни костим, неопходних елемената попут нотних сталака или столица, чини је још само видео пројекција, такође у минималистичком коду. (сл. 3) Перцепција звука, па и говора, снажно утиче на нашу конструкцију света, чега већину времена нисмо свесни због окулоцентрично оријентисане хијерархије чула. Подређујући остале чулне модалитете звуку, редитељ нас приморава да освестимо моћ звучне слике, која, овако деконструисана и постављена ван контекста, у први план избацује политике које је обликују. Публика кроз финесе у обликовању звучне слике, неписана правила изговарања или карактеристично звучање, непогрешиво препознаје простор и контекст дате ситуације, чак и када је говор на страном језику – што говори о моћи чула слуха других чулних модалитета, који поред вида, већину времена остају у другом плану.

25 М. Стојшић, и Драгана Вилотић, „Граничне територије: сценски дизајн на Битефу 2016.”, у *Сцена: Часопис за ѝозоришну уметносѝ*, 1/2017, 218.



Слика 3

Plesni performans *Future Self*, *Random International*, 2012.

Плесни перформанс *Future Self* настао је у сарадњи уметничког колектива *Random International*, британског кореографа Вејна Мекгрегора (*Wayne McGregor*) и британског композитора немачког порекла Макса Рихтера (*Max Richter*). Према речима аутора, рад „*Future Self* бави се људским покретом: оним што открива о нашем идентитету, односом који градимо у односу на слику себе, али и слику других.”²⁶ Плесно извођење као своје полазиште узима интерактивну инсталацију *Future Self*, чији су аутори *Random international*, а која представља тродимензионални растер од преко 10.000 ЛЕД извора светлости, везаних за 3Д камере које мапирају људски покрет, и софтвер који га интерпретира и репродукује. За дизајнере инсталације, светло представља само оруђе, које помаже да се стигне до правог изражајног средства – биолошког покрета²⁷. Активирање ЛЕД извора светлости контролише алгоритам који реагује на снимљени покрет, стварајући тако различите приказе, који варирају од дословне силуете човека, до потпуно апстрактних геометрија, попут сфере или површи. (сл. 4) Сама инсталација постављена је у центар простора – двоје плесача тачку почињу окружујући је са различитих страна, наизменично се рефлектујујући у обрасцу активације ЛЕД извора, да би пред крај наступа спојили сопствена тела у физичком простору, али и композитној слици која тако настаје унутар инсталације. Тродимензионални или дводимензионални приказ који настаје у растери инсталације тако постаје трећи актер у равноправној интеракцији са двоје плесача од

26 <https://www.random-international.com/future-self-2012> (приступљено 1. 2. 2020)

27 Биолошки покрет (eng. *biological motion*) представља покрет изазван акцијом живог бића. Животиње и људи имају способност да посебно успешно разумеју ову врсту покрета, кроз искуство, идентификацију и когнитивно процесуирање везано за неуроне огледала. Да би се систем неурона огледала активирао неопходно је да неко изводи акцију, односно да постоји актер, али само ако је покрет биолошки – то значи да су неурони огледала активни кад гледамо некога како трчи, али не и када гледамо аутомобил у покрету. С. Здравковић, *Неурони у земљи иза оигледала*, 2008. https://www.b92.net/zivot/nauka.php?yyyy=2008&mm=09&dd=15&nav_id=318579 (приступљено 21. 1. 2020)



Слика 4

крви и меса. Покрет плесача, осим светла, кроз алгоритам модулира и музику, која чини да свако извођење буде другачије.²⁸

Резултујућа звучна слика снажно је одређена сценским покретом, те можемо рећи да се прва пресечна тачка овог сценског дела налази у додиру плеса и музике. Други пресек настаје у отворености који биолошки покрет оставља индивидуалном тумачењу. Посетиоци, суочени са живом материјом светлости и звука која настаје у сусрету два биолошка тела и технологије, од тренутка до тренутка користе свој систем огледалских неурона²⁹ како би у обрасцима активације ЛЕД извора светлости препознали људско тело. Чак и када је визуелна слика унутар инсталације апстрактна, ми препознајемо биолошки покрет кроз динамику њене промене, која одговара покретима плесача, што јасно говори о повлашћеном месту које људско тело заузима у нашој перцепцији. Суптилно кашњење, које се јавља у формирању слике унутар *Future Self* инсталације, разбија континуитет свесног искуства кроз одлагање перцептивне одлуке о сличности покрета човека и њиме активираних рефлексије у виду светлости. *Future Self* представља отворену ситуацију – алгоритам у реалном времену реагује на покрете плесача, па можемо рећи да рад настаје у пресеку софтвера, покрета тела плесача и перцептивних капацитета публике, која формира коначну целину у простор-времену.

Инсталација *PSAD Synthetic desert III*, Даг Вилер (Doug Wheeler), 2017.

Даг Вилер уметник је који припада *Light and Space* покрету, и потиче из малог места у Аризони, на обронку пустиње, чије *нејрепледна њразнина* представља сталну инспирацију за његов уметнички рад. Вилерова имерзивна инсталација *PSAD Synthetic desert III* направљена је са циљем да миними-

28 <https://vimeo.com/41861909> (приступљено 1. 2. 2020)

29 Неурони огледала представљају групу неурона у кори великог мозга, чија се специфичност крије у чињеници да се активирају и док сами вршимо акцију, и док посматрамо неког другог ко врши сличну акцију – дакле, и при перцепцији, и при акцији. Помоћу неурона огледала у стању смо да препознамо себе у огледалу кроз повезивање сопствених покрета и онога што видимо као одраз, али и покрете других људи вежемо за сопствену телесну шему, што нам омогућава да проценимо њихово кретање, препознамо расположење или претпоставимо намере. Открио их је тим Ђакома Риццолатија (*Giacomo Rizzolatti*) раних 1990-тих година, прво код макаки мајмуна, потом и код људи. С. Здравковић, *Неурони у земљи иза огледала*, 2008. https://www.bg2.net/zivot/nauka.php?yyyy=2008&mm=09&dd=15&nav_id=318579 (приступљено 21. 1. 2020)



Слика 2

зира амбијенталне звукове, и изазове искуство бескрајног простора пустиње. Требало је скоро пола века да ова инсталација буде изграђена и приказана пред публиком. Вилерова идеја, зачета још 1968, развијана је кроз многобројне скице, техничке цртеже и макете простора који би донео ефекат бескраја пустиње³⁰. Тек 2017. године, уз помоћ инжењера акустике из *Arup Soundlab*, Вилер поставља инсталацију *PSAD Synthetic desert III* у простор Гугенхајм музеја у Њујорку. Како простор музеја никако није пружао довољан степен заштите од амбијенталне буке, прво је морала бити направљена полуанехоична комора³¹, унутар које је изграђена сама инсталација. Пирамидални апсорбери звука од специјалне меламинске пене покривају скоро све површине унутар простора инсталације, вршећи функцију апсорпције звука који производе посетиоци.

Инсталација *PSAD Synthetic desert III* реализује ганцфелд ефекат³² у визуелном и аудиторном домену, стварајући тако утисак бескраја, али и отварајући рад као ситуацију у којој специфичности перцептивног процеса посетилаца могу донети значење. Ганцфелд у визуелној слици представљен је закривљеним зидом који је дифузно осветљен у боји неба на месту где се стапа са хоризонтом, стварајући тако утисак бесконачности. (сл. 5) Обзиром да искуство апсолутне тишине може бити трауматично, уметник се одлучио да ганцфелд у звучној слици формира као *pink noise*³³, који би требао

30 <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/going-beyond-doug-wheeler-discusses-psad-synthetic-desert-iii> (приступљено 14. 2. 2020)

31 Допуштен ниво амбијенталне буке унутар полуанехоичне коморе није прелазило 10–15 децибела. Поређења ради, шапат је око 20 дБ, а нормалан разговор око 60 дБ https://www.architectmagazine.com/design/exhibits-books-etc/a-hush-surrounds-psad-synthetic-desert-iii-at-the-guggenheim_0 (приступљено 1. 2. 2020)

32 Ганцфелд ефекат (енг. *ganzzfeld effect*), подразумева феномен перцепције који се може реализовати у различитим чулним модалитетима и подразумева да, услед истог стимулуса у сваком делу перцептивног поља (на пример, чула вида или чула слуха), наш перцептивни систем, баждарен да тражи и реагује на промену, почиње да халуцинира и ствара привид промене.

33 *Pink noise* или *1/f noise* представља сигнал или процес за чији је спектар фреквенција карактеристично да је снага по интервалу фреквенције обрнуто пропорционална фреквенцији сигнала. То значи да је свака октава носи исту количину енергије звука. *Pink noise* је карактеристичан за биолошке системе – неки од примера су звукови шуштања лишћа, падања кише, дувања ветра или откуцаја срца.

да подржи искуство даљине у пустињи. Услед недостатка варијације у стимулусима из спољашње средине наш перцептивни систем, баждарен да тражи и реагује на промену, долази у стање перцептуалне депривације³⁴, у којем почиње да халуцинира промену.³⁵ Формално, промена постоји, али је она одређена нашим телом, уместо променом потенцијала у спољашњој средини. Такође, обзиром да је аудиторна перцепција доминантна за темпоралне задатке, ганцфелд у аудиторном домену може изазвати и субјективно одређено убрзавање, успоравање, или чак комплетан нестанак осећаја протока времена.³⁶ Кроз очуђење произведено недостатком визуелне или аудиторне структуре на коју се можемо ослонити у опажању, долази до дезоријентације – за разлику од драматичног искуства губитка оријентације у мрклом мраку *Zero Mass* инсталације, у Вилеровом раду остајемо слепи отворених очију и глуви упркос чињеници да чујемо, баш зато што је наша перцепција темпорално организован процес који се ослања на промену и контраст. Потреба наше перцепције да се оријентисхе, успостави у односу на неку нулту координатну тачку, сведочи о њеној неизбежној субјективности – свет за нас може постојати само из првог лица.

ЗАКЉУЧАК

У друштву у којем је искуство једна од најважнијих валута, постаје битније него икада преиспитати механизме његове конструкције, и начине на које, кроз њега, успостављамо себе као (а)политичне субјекте у свету. Иако генеалогiju *искусствене уметности* (енг. *experiential art*) можемо препознати у успону феноменологије у филозофији, али и њеним одјецима кроз феноменолошки обрт у уметности, пре свега кроз праксе Минимализма, *Light and Space* покрета, ситуационизма, хепенинга, перформанса или релационе уметности – уметност која полази од телесних процеса перцепције и когниције као основног градивног материјала у формирању уметничких дела актуелнија је него икада, и своју неисцрпну инспирацију може пронаћи у недовољно освојеном пољу између уметности и неуронауке.

Кроз просторно и временско кадрирање перцепције, а на основу јединствене мапе перцептивне историје коју поседујемо, наше тело селекује информације како би их обухватило у јединствену просторно-временску структуру доживљаја. Уметност се, дакле, рађа у сусрету темпорално оријентисаног субјективног доживљаја и објективно конструисаних услова за догађај. Нудећи одређену врсту рекалибрације наше перцепције и начина на које конструишемо свет кроз свесно искуство, оваква уметност нам суптилно поручује да њене поуке применимо и у осталим аспектима живота.

34 Важно је направити разлику између чулне депривације, која подразумева укидање стимулуса за неко чуло, и перцептивне депривације, која представља недостатак структуре одређене контрастом на коју се перцептивни процес може ослонити. Наша перцепција реагује на контраст, односно промену, а у недостатку исте, долази до суспензије перцептивне одлуке кроз феномен ганцфелда. Т. Т. Schmidt and Julia C. Prein, *The Ganzfeld experience—A stably inducible altered state of consciousness: Effects of different auditory homogenizations*, PsyCh Journal 8, 2019, 66.

35 Студије показују да субјекти обично халуцинирају звук воде, музике или гласова различитог нивоа комплексности. Т. Т. Schmidt and Julia C. Prein, *The Ganzfeld experience—A stably inducible altered state of consciousness: Effects of different auditory homogenizations*, PsyCh Journal 8, 2019, 67.

36 Т. Т. Schmidt and Julia C. Prein: *The Ganzfeld experience—A stably inducible altered state of consciousness: Effects of different auditory homogenizations*, PsyCh Journal 8, 2019, 67.

ИЛУСТРАЦИЈЕ

- 1: Инсталација *Room for One Colour*, Олафур Елиасон, 1997, верзија реализована у Музеју модерне уметности у Стокхолму, Шведска, 2015. (<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101676/room-for-one-colour>, приступљено 1. 2. 2020)
Installation *Room for One Color*, Olafur Eliasson, 1997, version realized at the Museum of Modern Art in Stockholm, Sweden, 2015 (<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101676/room-for-one-colour>, accessed February 1, 2020)
- 2: Серија инсталација *Zero Mass*, 1969-83, Ерик Ор, приказ инсталације изложене у *Galleria Salvatore Ala* у Милану (<https://www.mcasd.org/artists/eric-orr>, приступљено 1. 2. 2020)
Zero Mass installation series, 1969-83, Eric Orr, review of the installation exhibited at the *Galleria Salvatore Ala* in Milan (<https://www.mcasd.org/artists/eric-orr>, accessed 1 February 2020)
- 3: Фотографије са извођења представе *Свита бр. 2* на Битеф фестивалу у Београду 2016. (<http://digitalniarhivbitefa.unilib.rs/arhiva/bitef-50/>, приступљено 1. 2. 2020.)
Photos from the performance of *Suite No 2* at the Bitef Festival in Belgrade 2016 (<http://digitalniarhivbitefa.unilib.rs/arhiva/bitef-50/>, accessed February 1, 2020)
- 4: Извођење плесног перформанса *Future Self*, 2012. (<https://www.random-international.com/future-self-2012>, приступљено 1. 2. 2020)
Performance of the dance performance *Future Self*, 2012 (<https://www.random-international.com/future-self-2012>, accessed February 1, 2020)
- 5: Инсталација *PSAD Synthetic desert III*, Даг Вилер, 2017. (<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/going-beyond-doug-wheeler-discusses-psad-synthetic-desert-iii>, приступљено 1. 2. 2020.)
Installation of *PSAD Synthetic dessert III*, Doug Wheeler, 2017 (<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/going-beyond-doug-wheeler-discusses-psad-synthetic-desert-iii>, accessed 1. 2. 2020)

ЛИТЕРАТУРА

- Bishop, Claire: *Installation Art*, Tate, London 2010.
- Beccaria, Marcella: *Olafur Eliasson*, Tate, London 2013.
- Gibson, James J.: *The Ecological Approach to Visual Perception: Classic Edition*, Routledge, New York 2014.
- Dadejđik, Ondřej i Jakub Stejskal, eds.: *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2010.
- Eco, Umberto: *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge 1989.
- Zdravković, Sunčica: *Percepcija*, Gradska narodna biblioteka Zrenjanin, Zrenjanin 2011.
- Korzybsky, Alfred: *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Institute of General Semantics, Englewood 1995.
- Lotto, Beau: *Deviate: The Science of Seeing Differently*, Weidenfeld & Nicholson, London 2017.
- McConachie, Bruce: *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, Palgrave Macmillan, London and New York 2008.
- McLuhan, Marshall: *Razumijevanje medija*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša, Sarajevo 1990.
- Nöe, Alva: *Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from Biology of Consciousness*, Hill and Wang, New York 2009.
- Orr, Eric: *Zero Mass: The Art of Eric Orr*, AB Propexus, Lund 1990.
- Petersen, Anne Ring: *Installation Art: Between Image and Stage*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2015.
- Rivkin, Julie and Michael Ryan eds.: *Literary Theory: An Anthology*, Blackwell Publishing Ltd, Maiden 1998.
- Schuld, Darna L.: *Minimal Conditions: Light, Space and Subjectivity*, University of California Press, Oakland 2018.
- Thomas Metzinger: *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self*, New York, Basic Books 2009.

Feldman, Melissa E.: *Another Minimalism: Art After California Light and Space*, Reaktion Books, London 2015.

ИЗВОРИ

https://www.architectmagazine.com/design/exhibits-books-etc/a-hush-surrounds-psad-synthetic-desert-iii-at-the-guggenheim_o (приступљено 1. 2. 2020)

<https://vimeo.com/41861909> (приступљено 1. 2. 2020)

<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/going-beyond-doug-wheeler-discusses-psad-synthetic-desert-iii> (приступљено 14. 2. 2020)

Епизода *Olafur Eliasson: The Design of Art*, серија Abstract: The Art of Design, Netflix, 2019.

Eliasson, Olafur: "Some Ideas about Colour" у *Your Colour Memory*, Glenside, 2006, 75., https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/texts/Some_Ideas_About_Colour_109981.pdf (приступљено 1. 2. 2020)

Здравковић, Сунчица: *Неурони у земљи иза огледала*, 2008. https://www.b92.net/zivot/nauka.php?uuu=2008&mm=09&dd=15&nav_id=318579 (приступљено 21. 1. 2020)

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

Стојшић, Милица и Драгана Вилотић, „Граничне територије: сценски дизајн на Битефу 2016.”, у *Сцена: Часопис за позоришну уметност*, 1/2017, 218.

Schmidt, Timo T. and Julia C. Prein, *The Ganzfeld experience—A stably inducible altered state of consciousness: Effects of different auditory homogenizations*, *PsyCh Journal* 8, 2019.

Milica D. Stojšić

POLITICS OF PERCEPTION IN ART:

STRATEGIES OF PERCEPTUAL STRATIFICATION AS AN ARTISTIC PROCESS

Summary: The theoretical framework of this paper involves exploring the politics of perception – the ways in which the specificities of human perception and cognition regulate the relationship between the subject and the world, thus opening up the possibility for their examination in the context of art. Perception is a highly automated process which, in conjunction with cognition, gives meaning to the world while determining our actions based on past experiences and assumptions about the future that result from them. If our perceptions and actions in the present are predetermined by the map of our own perceptual history, the question arises as to how, and whether it is at all possible to change them in the future. Neuroscientist Beau Lotto introduces the assumption that the opportunity to change our attitudes and behavior lies in introspection, that is, in observing the processes of our own perception and cognition. Moments of amazement, unexpected or ambivalent situations make our perception sharper, and attention directed towards the processes of perception and cognition itself – by becoming aware of their biases in the present, we get a chance to change reactions conditioned by them in the future. Qualitative research uses a case study method to test the assumption that different phenomena of perception can be used as the basis of an artistic process. The term perceptual stratification has been employed to denote specific situations in the context of art – constructed deviations from the expected, in which we begin to turn our attention to and perceive the very processes of perception and cognition. An important assumption is that going through these meta-processes in the context of work of art opens up the possibility for awareness of cognitive and perceptual biases in other segments of life. Although the experience of any work of art, including conscious experience in general, involves the continuous process of perception and cognition, in this paper they have been used as the basis of the artistic process.

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