

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ  
ДОКТОРСКЕ УМЕТНИЧКЕ СТУДИЈЕ

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

ЗАЗИДАНЕ,

Римејк

Амбијентална инсталација

Кандидат:

Драгана Драгутиновић

Ментор:

др Милета Продановић, редовни професор

Београд, 2015.

## САДРЖАЈ

<b>РЕЗИМЕ</b> .....	4
<b>SUMMARY</b> .....	6
<b>1. ТЕМЕЉНЕ ПРЕТПОСТАВКЕ</b> .....	8
1.1 <i>Мит као судбина</i> .....	9
1.2 Мит и уметност.....	12
1.3 Кодирање несвесног у пројекту узивања .....	14
1.4 Употреба тела.....	16
1.5 Проституција и ропство, женско тело у рукама закона .....	18
<b>2. ЗИДАЊЕ СКАДРА/ ВГРАДЕНА НЕВЈАСТА</b> .....	20
2.1 Градитељи .....	26
2.2 Димензије мистичне кутије, заидана светитељка .....	28
2.3 Женско читање жртве .....	29
2.4 Од убиства до порнодеификације .....	32
2.4.1 О облику .....	37
<b>3. СМИЦАЛИЦЕ СИМБОЛА</b> .....	46
3.1 45. прича, <i>Градитељи деце (Child builders)</i> .....	47
3.2 58. прича, <i>Весела невеста, Merry Ma(r)ry's Immurement</i> .....	55
3.3 40. прича, <i>Моја мајка је света</i> .....	62
3.3.1 Жртве заменице .....	65
3.4 33. прича, <i>О једном те истом: држач за главу за истомишљенике</i>	
TRIVIUM и QUADRIVIUM.....	68
3.5 Кућа-тело.....	72
3.6 Орнитолошки симболизам .....	80
<b>4. ПРОСТОРНИ ЕЛЕМЕНТИ</b> .....	82
<b>5. РИТУАЛНЕ РАДЊЕ</b> .....	85

<b>6. МАТЕРИЈАЛИ И ТЕХНИКЕ .....</b>	<b>87</b>
6.1 Фотографија .....	89
6.2 Видео и аудио прилози .....	90
6.3 Мириси .....	90
<b>7. ИНДИВИДУАЛНА МИТОЛОГИЈА И ТЕЛО КОЈЕ СЕ БУНИ .....</b>	<b>91</b>
<b>8. ОДБРАНА АУТОРА.....</b>	<b>103</b>
<b>ЗАКЉУЧАК .....</b>	<b>109</b>
<b>СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА.....</b>	<b>110</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЈА .....</b>	<b>114</b>
<b>ВЕБОГРАФИЈА.....</b>	<b>119</b>
<b>БИОГРАФИЈА.....</b>	<b>120</b>
<b>DVD прилог .....</b>	<b>122</b>

## РЕЗИМЕ

Слике које настају у сну имају мрачну и нејасну родитељку, несвесно (жир, код, истина), али врло јасну и снажну вољу да се оспоље и опредмете тако како су *виђене*.

Овај рад се бави истраживањем порекла слике/мотива *засиданих* кроз архиве литерарних, историјских, антрополошких, етнографских и женских студија, које обрађују тело жене, сам биолошки апарат и социјалну структурираност комплекса жеље и казне, од прве фасцинације људским телом-производом, његовим моћима као и самим текстом и језиком мита.

Истраживања у оквиру визуелних уметности воде ка избору праваца *живе* уметности, етичког и неестетског приступа делу, ретро-религије и ритуалне праксе коју покушавам да обновим, по сличности мотива и материјала који су у употреби.

Цитати литерарних предложака, цитати готовог вануметничког индустријског производа или аутоцитати личног процеса, конкретних уметничких радњи (слика, цртеж, објекат, инсталација) јесу методе рада које користим. Представљају сву пуноћу и сложеност једног уметничког пута и личне поетике која, са позиција еклектичног рада, спаја фрагментисане целине у један променљив, активан, звучни и визуелни амбијентални наратив.

У Галерији, коју посматрам као Салон или Сајам-Тржницу, изложени су прототипови жртвених чинова у виду објеката/предложака намењених јавним и приватним просторима за употребу у ритуалима посвећивања тела и уметничког уплитања у свакодневни говор. Рекреирањем мита о узидавању, као обредног чина, односно процеса и тактике за остварење циља о обнови идеје о уметнику митотворцу, свештенику и вођи, кроз самопосматрање и аутоиронију, желим да истражим динамику односа текст-слика-тело биолошки и историјски затвореног круга, заробљености у миту за *њу* и *њега*.

Прича о жртви и жртвовању, намерном или намераваном чину (само)злоупотребе жене по природи, саме ауторке, корисница понуђеног предмета и њихових клијената, резултат је промишљања и реакција на стање *култа* и културе посматрања женског тела и његове улоге у причињавању задовољства и испуњавању путених и гастро потреба сваког друштва.

Потреба да се свака рубрика у штампаним и електронским медијима зачини *добрим* женским телом, производима *добре* хирургије, индустрије меса и атрибута који се нуде као антистрес помагала, основа су предмета који ће бити понуђен јавности, безобразно наивног изазова женском екзибитионизму, споменика наивној жртви.

Лимена кутија, за привремени боравак, са отвором за груди и очи за могући, по избору, контакт са корисницима је средишња фигура и предмет римејка. Она обнавља приче о дарохранилици и заточеништву у игри која се служи и храни романтичним приказима зазиравања (*Зидање Скадра*) и симболичним трансферима физичког у ред социјалних дијагноза (*Caritas Romana, Уметница скреће пажњу*).

Кључне речи: мит, ритуал, цитат, тело, жена, жртва, прототип, споменик.

## SUMMARY

The images that appear in sleep have dark and vague place of birth, unconscious (acorn, code, truth), but a very clear and strong will to embody and to objectify the way they are seen.

This paper analyzes the origin of the image/motives of walled-up through archives of literary, historical, anthropological, ethnographic and women's studies, which process a woman's body, the biological apparatus itself and social structure of the complex known as desire and punishment, from the first fascination with the human body as a product, its powers, as much as with the text itself and mythical language.

Research within the visual arts lead to a choice of vivid art movements, ethical and non-aesthetic approach to work, retro religion and ritual practices that I'm trying to restore, by similarity of motives and materials that are in use.

Various citations of the literary templates and non-artistic industrial products, or self-citations of the personal process in particular artistic actions (painting, drawing, object, installation), are the work methods that I use. They represent all the fullness and complexity of personal artistic and poetic path that, from the position of an eclectic work, bind the fragmented spaces in one mutable, mobile, audiovisual narrative ambient.

In the Gallery, which I consider as the Salon or Fair-Market, prototypes of the sacrificial acts in the form of objects / templates for the public and private expense for the use in the rituals of the body's enlightenment and artistic interference in everyday speech, are displayed. Recreating the myth of walled-up technique, as well as procedures and rituals, or processes and tactics to achieve a rebuilding of an idea about the artist as myth-creator, a priest and a guide, through introspection and self-irony, I want to explore the dynamics of the link text-image-body, biologically and historically closed circuit for both, entrapment in a myth for her and him.

The story about sacrifice and sacrificing, deliberate or intended act of (self) abuse of the women by nature, the author herself, or the beneficiary of the offered items and their clients, is the result of reflection and response to the state of the *cult* and culture of seeing the female body and its role in supplying, delivering, and fulfilling all the carnal pleasures and gastro needs of each society.

Need for each section in the print and electronic media spices up with a good female body, products of the good surgery, the meat industry and virtues that are offered as the anti-stress tools, are the basis of items that will be offered to the public, as insolent provocation to female exhibitionism, in the form of a monument to naive victim.

Tin box, for a temporary stay, with an opening for the breast and eyes for a possible, by choice contact with the customers, is the central figure and the subject of remakes. It reconstructs the stories of captivity and the tabernacle in the game which is served and feeds itself with the romantic sights of the walled-up (*Building of Skadar*) and the symbolic transfers of physical into the line of social diagnosis (*Caritas Romana, The artist draws attention*).

Keywords: myth, ritual, citation, body, woman, sacrifice, prototype, monument.

## 1. ТЕМЕЉНЕ ПРЕТПОСТАВКЕ

Градитељски чиновни и подухвати који су обележја политичких тактика обнове од националног значаја као и сталне полемике о праву на јавни простор извесних споменика, довели су до прве слике-идеје о колективном учешћу *колективног* тела у процесу обнављања ритуалних поступака и жртвених обреда који му припадају. Однос према жртви и жртвовању, као првом принципу градње и употребе тела у јавном простору јесте пренос интимне идеје о себи у подручје друштвеног догађаја.

Регресивним поступком враћања на старије слојеве индивидуалног и колективног бића који деле исто сећање, отвара се простор потпуног преклапања и разумевања, а тиме и оправданости предложеног пројекта о употреби уметности у десакрализованом друштву и трансформацији публице у учеснике ритуала.

Римејковањем, реконструисањем и реинтерпретирањем *историјског* догађаја, као могућих облика дефинисања уметничког поступка деконструкције обреда, цитирањем градивне жртве у савременој свакодневици, преиспитује се однос према стварању, механизмима настанка слика и њихове чулне „обrade“.

Тако се сам поступак уобличавања материје одвија на неколико нивоа. Унутрашњи, митски слој структурираног остатка објављује се у сну. Даље следи преиспитивање мотива, потпомогнуто логичном анализом, описом и могућим тумачењима у процесу разобличења слике у свесном стању. На крају, ту је слој манипулативне усредсређености на објекат, на његову употребу и моћ деловања кроз *тржишну* размену.

Имитација или римејк као метод у конструисању нове/старе приче (lore), полази од саме поетске структуре мита о зазидавању. Препознајући основе света које почивају на бинарним односима (споља-унутра, велико-мало, горе-доле) у простору, језику или роду, успоставља везу са личним искуством, са унутрашњим бићем и у њему бележи тренутак, окидач за појаву старих слојева слика у виду сакрифицијелне жртве.

У стваралачком процесу који креира споменичку скулптуру као култно место за деификацију или место жртве, поставља се питање личне драме, доживљене породичне трагедије, поделе тела и његове услужности са родним предзнаком.



*Стога уметник понекад покушава да пронађе нови ритуал, користећи као једини извор своју имагинацију: он подржава спољашњи облик обреда, паганског или барокног... (Брук, 1995: 49).*

Амбијентална инсталација зато не представља само реконструкцију конкретног митског догађаја, забележеног у литератури. То је читав комплекс, распарчано тело аутора, чији су делови постављени и постоје у сегментима изложбене/сајамске поставке као истоветан мотив и материјални докази личне историје. То је сва сложеност тренутака у којима оно постоји, стваралачког процеса и дефинисања сопствене улоге ствараоца урођеног у литерарне предлошке и мит, који се прихвата као законит облик понашања.

Када се посматра у свом ритуалном облику, изложбена поставка и сви њени елементи улазе у систем трансфера идеја и енергија, од аутора ка предмету и од предмета ка учеснику/посматрачу, који се заснива на принципима имитативне и симпатичке магије. То су једноставне законитости по којима слично производи слично, а последица личи на узрок. Ствари које су једном биле у додиру продужују да делују једна на другу и после престанка физичког додира (Frejzer, 2003: 27, 28, 48). Материјални медијум везује далеке предмете, преноси утиске магијском везом душе и телесног остатка у предмету, тако да је омогућен пренос сећања једног *примитивног* бића.

### **1.1 Мит као судбина<sup>1</sup>**

*Свако има своју сен и своју сенку. Сен је невидљив, а сенка се види, на сен се не може стати, а на сенку може. Сен је мушког рода, а сенка је женског. Сен је двојник душе, а сенка је двојник тела.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Позајмљујем наслов уметничко-истраживачког пројекта који је као театарски експеримент отпочет 2006 у словенским земљама на територији Западног Балкана. Водећи се логиком компаративних студија и анализа кроз креативан уметнички поступак (синтезу у савременом театру) покушао је да осветли механизме настајања и употребе балканских митова у савременој историји (Milosavljević, 2010: 263-282).

<sup>2</sup> Слободна интерпретација кућног демона у књизи о митским бићима Александра Палавестре *Але и Бауци-прилог проучавању тајанствених бића Балкана* (Palavestra, 1989: 129).

Човек без сенке је дух.

Трагање за смислом је колевка митског мишљења. Митотворство је питање вере у стварност вишег реда и бесмртности тела, ауторов пут у непознато и силазак у мрачне просторе порекла слике и облика понашања у људској драми, наратив који подлеже фантазмичној реакцији између непосредног искуства и архаичног супстрата, наслага сећања. Као облик мишљења мит успоставља оквир унапред задатог понашања, догађаја који се понавља у свим временима.

Природа мита као „вечне филозофије“ у коме се огледа читав комплекс слика, знакова и симбола трауматизованог бића помаже у суочавању са самим регенеративним прелазима од којих је најстрашнији прелаз из живота у стање стварне или симболичне смрти (Armstrong, 2005: 35). То је основни механизам за очување живота, оштећење душе које се суочава са архетипом у себи и преживљава упркос њему.

Мит (грч. *mythos*) се крије у језику, у причи, он је облик казивања, начин означавања, именовања, коначно „друштвени обичај који се додаје чистој материји“ (Barthes, 2009: 143). То је говор, реч посебне врсте која је у једном тренутку, са резом који је направљен између *physis/logos* и *mythos*, од последње начинила *лажну* (фантастичну) приповетку.

Али та се фантастична прича налази у корену самог бића, руководи његовим поступцима, пружа слику о свету кроз објаве унутрашњих кретања, психолошког развоја, померања језика и значења, игре која покушава да измакне смрти, тако што обезбеђује вечност управо емпатичном (зло)употребом жртве.

*Мит као парадигма, општепозната прича која у свом најстаријем записаном облику више не подлеже преиспитивању логичан је избор за лично и колективно одређење у савременом свету састављеном, у великој мери, од хибридних склопова који се материјализују као ефемерни митови и самим тим као садржај за (хипер)продукцију фасцинација* (Milosavljević, 2010: 263).

Основе бића почивају на митској структури света. У дефиницији да је мит „формулација радикалне метафоре“ или беседа која изражава „снажне компоненте семантичких система“ реч је не само о лингвистичкој анализи усменог предања, већ структури друштвене организације и религиозном супстрату бића (Елијаде, 2003: 7).

Психоаналитичке теорије виде у миту остатак детињства народа, моделе социјалног понашања заробљене у инстинкту, који су настали као одговор на примарни страх од смрти. Мит је одраз дубоке психичке стварности. То је несвесно које се манифестује кроз симболе и слике чији се извор налази у заједничкој историји. Наслеђени и урођени страхови у телу заробљеном жудњом коју жели да задовољи, премећу се у агресију, зато што тело почива на крви и светости рођења и смрти. Крв која се пролива увек доноси ужас и олакшање. Табу се у заједници успоставља као регулатор жеље.

У тумачењу и анализи *рада сна*, Фројд открива аналогију између механизма обликовања снова са једне стране и механизма обликовања мита са друге. То је нека врста *метајезика* који делује на нивоу друге врсте реалности за *произвођаче* и *потрошаче* мита (Solar, 1998: 79).

Колективно несвесно састоји се од збира инстиката и његових корелата, архетипова или праслика (Jung, 1984: 224). Такве праслике, енграми, латентни силе и узорци, утиснути су у слојеве душе и управљају одређеним поступцима. Архетип није присутан у свести, он избија преко слика, емоција и ситуација, најчешће у сновима, психичким *поремећајима*, халуцинацијама, уметности, митовима, обредима, мистичним визијама и религији.

Мит има своју функцију, постоји и развија се у одређеној средини, контексту који га припрема или се управо поводи за истим сликама укорењеним у схватању и као такав се објављује и руководи поступцима. Он је непосредан исказ, објава исконске стварности која се прича да би се задовољила религијска потреба, морално упутство или жеља као практични захтев (Малиновски, 1971: 94).

Митско мишљење је процес производње договорених, препознатљивих знакова и омогућава праћење ствари које нису физички присутне. Зато што је дубок и припада свима, успоставља чврсту основу заједнице градећи исте структурне схеме које захтевају *жртву* у свим временима.

Препознавање у бајци може да се схвати у контексту мисаоних и језичких процеса који управљају личним причама о животу, постајући аутобиографски наратив или аутоетнографија. По истоветном начину обликовања то су варијанте канонске форме културе и традиционалних облика приповедања или певања (поезије) друштвеног колективног искуства.

Трајност мита осигурава ритуал. Култ мртвих и култ предака, погребни ритуали, жртвеници, археолошки докази о постојању посебног издвојеног места, светог места за извршење обредних радњи жртвовања, сведоче о постојаности вере у магијско деловање телом, крвним прилогом у вези са тлом и потребом за одржањем заједнице.

Обред је мит у активном стању и преживљава у фолклорној традицији. Као „огледало културе“, или „аутобиографска етнографија“ (Dundes, 2007: 55) кључ за друштвени уговор, пројекција ума, фолклор је стар колико и друштво. Комуникациони канал који остварује друштвену везу (исто: 55) делотворна, жива, присутна потреба у креирању идентитета. Исповест најдубљег слоја бића једног народа, поглед унутра, а слика која се види није увек лепа.

Основни циљ пројекта јесте успостављање стања у коме постојање уметности у друштвеној стварности задобија облик социјално сврсисходне магије, месијанског пројекта који сугерише Карен Армстронг<sup>3</sup> указаном надом да је уметност нови облик свештенства, да пружа увид у најскривеније делове бића и омогућава преображаје који су потребни изгубљеном и рањеном свету.

## 1.2 Мит и уметност

Узвишеност уметности која се препоручује и очекује, може да се ослони на сам митски почетак и религијску праксу уздицања мисаоних структура, апстрактног мишљења, што је практични део (корисна употреба уметничког предмета) који има своју телесну, емоционалну подлогу. Она у крајњој линији води фетишизацији објекта, придавању магијских моћи предмету и понашању у игри размене енергија и материје.

Због сложене структуре мита, настанка и преживљавања извесних слика и мотива, рекомбиновања и стварања нових *догађаја*-обрета, могуће је поставити знак једнакости између динамика митолошке и уметничке имагинације (Илић, 1976: 323).

Алан Дандс (Alan Dundes) уводи модерно схватање фолклора који не посматра више као застарели, прашњави артефакт. Изједначава га са уметничким процесом,

---

<sup>3</sup> Карен Армстронг је врсни познавалац историје религија. Провела је седам година као опатица једног римокатоличког реда. Своја искуства о животу у манастиру, своје жртве, описала је у књизи *Кроз узане двери*.

живим и динамичним поступком уобличавања идеја. То више није одраз примитивног бића, већ модел понашања у свим временима.

Уметност је као сам обред, поступак уобличавања свести о вишем битку, први чин стварања уметничког дела са ауром предмета религиозне посвећености. Постављам знак једнакости између друштвених (културних) појава/феномена и унутрашњег живота уметника, који подлеже правилима психоаналитичког тумачења комплекса личности/друштва. Табуи, нагони, фантазије, цензуре, сновиђења и неурозе заробљени су у погледу колективног/индивидуалног бића на дух и тело.

Персонализовани мит извучи свој садржај из богатог материјала наталожених слика. Унутрашњи говор има богат речник који је акумулиран у самом процесу стицања личног искуства, личне историје. Он може да буде створен унутра, а може да делује једнако активно и као позајмица из традиције, јер се на основном нивоу, структуралном нивоу, динамике два мита препознају.

Стварање слике, личне митеме, нових мотива из комада и делова ранијих митова, ранијих облика свести, као у поступку бриколажа (*bricolage*), како га види Леви Строс (*Levi-Stros, 1978: 57*) представља у самој уметничкој реализацији градњу од приручних материјала (митема) са бескрајним могућностима комбиновања.

У дијалогу са великом нарацијом (колективним митом) настала је платформа за испитивање личног комплекса слика и манипулација мотивима сопствених жеља. Лична историја, процеси одрастања, сећање на усамљену стварлачку игру, играње улога по културном обрасцу или државном/друштвеном сценарију, развијају слике о жртви и жртвовању које су последице личних сукоба и друштвено испровоцираног понашања. Слика, скулптура, фотографија или филм су посебни системи знакова. Употребљени у миту, постају део приче и њеног језика, а њихова форма испуњена богатим садржајем индивидуалних и колективних пројекција и симптома.

Убиство, пожуда, сакаћење као државни пројекат, поставља се као оквир или зид на коме се објављују друштвено пожељна тела. Зид као друштво, нација, религија, или недостатак, сиромаштво идеја и глад, дају потребан културни оквир телу који се не мења у својој основи, као загарантован митски остатак и код.

Аутор увек производи себе у другима. Овде је циљано присуство аутора у маскирању, прерушавању, имитацијама, преступничком подметању које жртвује туђе тело у обновљеном поступку зидања и градње. Оваква жртва одговара потреби да се

женско тело преваром и смицалицом намами у зид или стуб велике грађевине система, да буде кажњено и стављено на употребу као живи објекат, прави споменик и дар националном бићу „какав се заслужује“.

### 1.3 Кодирање несвесног у пројекту узивања

Рад има сложену структуру која је настала из напетости акумулираних слика. Долазе из различитих извора и појављују се у коначном облику приче или мита о зазиданој невести, лепом, узвишеном и корисном предмету. Учествују у *зидану*/обликовању идеје о коначном функционалном споменику и окружујућим елементима у оквиру галеријске/сајамске поставке која се обликује као причеа у простору или амбијентални наратив.

Инверзна жртва лепе Хелене која призива у сећање тело/предмет отмице и историјску грешку ловачко-војне привреде у младалачкој опчињености самим називом филма, *Boxing Helena*, одредили су коначно сажимање у јединствени објекат жеље, кутију са људским, живим садржајем, који пружа одређено задовољство. Ономогућена у кретању (ампутација), затворена (заробљена, зазидана) у мушком свету фантазија сведена је на основне карактеристике пола. Постоји само као леп облик меких линија, симбол или олтарска слика (слика 1).

Метод умножавања религијског мотива понавља тржишни аспект распродаје реликвија у новом преобликованом паковању пластичне Марије. Катарина Фриш (Katharina Fritsch) пружа други мотив светачког лика мајке исполираног и умноженог индустријском производњом. Она има све одлике узорног модела светитељке *државне религије* која може да се купи на свакој трафици уз верски објекат (слика 2). Реплике или мултипли флуоресцентно жуте Мадоне, предмета са вишком вредности духовног садржаја, посвећених чудесном указању Богородице из Лурда, нису ништа више од обичне играчке/фигурице моћних хероја и хероина у живим бојама какве се добијају у *lunch* пакетима. Као сапун, на пример. Овакви идоли који су некада служили ходочасницима у одржавању вере, као подсетници или измаштано присуство свеца, постају нова врста *иконе*. Може да се посматра као појединачни предмет/*реликвија* или као грађевински материјал за стуб или торањ. Нова вертикала, духовна структура са новом ауром (<http://www.walkerart.org/collections/artists/katharina-fritsch>).



1

2

3

Слика 1. *Boxing Helena*, Jennifer Chambers Lynch (ред), 1993.

Слика 2. *Madonnenfigur*, Katharina Fritsch, 1987-2009.

Слика 3. *Selection pour le Concert Mayol*, Robert Doisneau, 1952.

Фотографија Робера Дуаноа (Robert Doisneau) бележи тренутак пропитивања, естетског процењивања *робе*, следећи тржишни аспект распродаје тела у свету забаве који се заснива на водвиљском програму *Le Concert Mayol* париског кабареа (слика 3). Жене као вињете на паноима, у музичким сеансама, украси у плесним тачкама до *голог* стриптиза. Одређена места забаве су нека врста забрана у које се одлази да би се задовољили дух и тело, или војерски поглед у масовним изливима *простачког* одушевљења. Или су то само обреди обновљених баханалија у Дионисовим пећинама, „свете маније“ театарских представа са Бахусом и менадама.<sup>4</sup>

Слике у овом низу следе идеју о просторима у којима се одиграва размена потреба и моћи. Она се са краљева и свештеника пренела на тржницу. *Murum Forum et Prima Hostia* означава две стране зида. Господар куће има своје украсне предмете, свето тело има своју *ауреолу*<sup>5</sup> мучеништва, отвори на кући су прозори за поглед унутра, *sneak peek* на забрањени садржај. На зидовима су исписане приче. На трговима се обавља размена. Тело је подељено. То је тело које се процењује, нуди и подлеже законима тржишта као сајамски модел друштвене производње значења. Зазидавање је трајан процес.

<sup>4</sup> Менаде су маничне жене, пратиље бога Диониса. Опасане су крзном дивљих звери и змијама. У свом заносу доје животиње или их растржу и једу њихово живо месо (Срејовић, 1979: 257).

<sup>5</sup> *Ауреола* није само светли круг изнад главе, *areola mammae* је кружни предео око брадавице.

## 1.4 Употреба тела

Употреба женског тела у јавном простору као скулптура/споменик затворена је у историјским и митским наслагама потребне и пожељне слике/симбола за промовисање одређеног политичког тренутка. Петрификована идеја идеалног облика и идеалног конструкта подлеже укусу и стилу времена (потребе) или самог аутора у главним/споредним токовима националне или интернационалне уметности и културе.

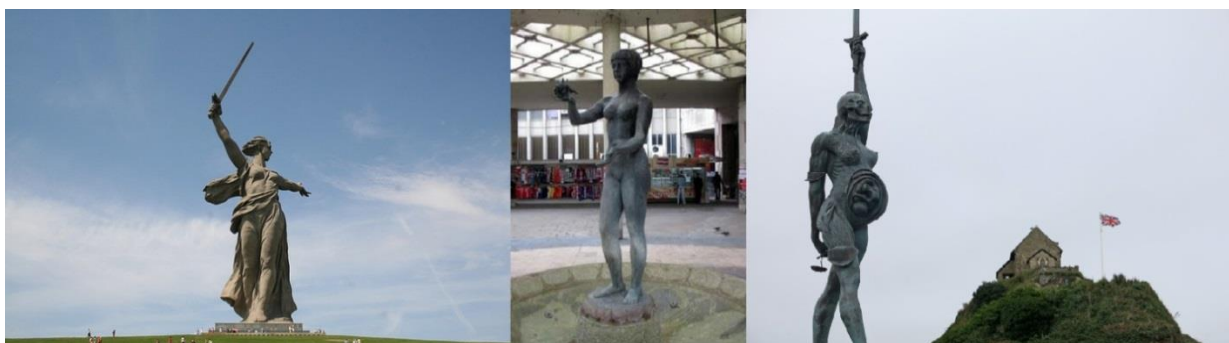
Естетика револуционарног тела у јавним манифестацијама обнове духа победничког народа, користи мотив ратнице. То је победничка фигура. Може да се зове Ника, Јованка или Маријана и као митска представа припада типу империјалистичке фигуре у грчко-римском стилу. Премешта се кроз време и заступа римско, божије или право народа да пресуђује. Нација се увек приказује телом Земље и њеним симболом. Мајка/чудовиште је химера снаге једног народа представљена у свом маскулином облику са атрибутима снаге, правде и слепог закона.

Када нису револуционарке или мајке, жене у јавном простору углавном насељавају фонтане као вечите девице и речна или морска божанства (слика 5). У истом тону *летих* актова, обнављају мајоловски тип напетих тела, затворене архаичне геометријске анализе обних форми које изазивају екстатичне фантазије.

Миграције женског тела у виду неухватљивих обличја променљивог значења, сугеришу нам да га посматрамо као тело *ухваћено у ланац метафора, метафора које одређују културу (...)* ухваћена у клопку супротстављених полова месец насупрот сунца, природа насупрот културе, конкавност насупрот мушкој конвексности, материја насупрот форми, инертност насупрот кретању, утабана стаза, корито... (Sixous, 1981: 44).

Шта је за дете мајчинска фигура, њено тело? За дете-нацију, за цео свет који се храни њеном крвљу? Ребус. Предмет обожавања, неосвојива тврђава, затечени облик неоткривене суштине која је затајна и привлачна. Дух је некада у миру или дивљем баханалијском узбуђењу или се буди осећање страхопоштовања пред светим телима велике мајке и детета-бога у наручју. Страхопоштовање је скоро увек управљено на Бога. Мајка се доживљава као носилка.





4

5

6

Слика 4. *Мајка отаџбина зове!* (*Родина-матъ зовѣт!*), Јевгениј Вучетич, Волгоград, 1967.

Слика 5. *Девојка са шкољком*, Александар Зарин, Београд, Безистан, 1957.

Слика 6. *Verity*, Damian Hirst, Pfracombe, Devon, 2012.

Као коначну истину она у себи носи смрт. Дobar пресек, медицински прецизан, своди тело на саму суштину, без тајне. Сведена на гротеску чисте биологије, мала Дегаова балерина стоји као витез у *сјајном оклопу* (слика 6).

*Трудна меморија*<sup>6</sup> завршава студијом Сање Ивековић о споменику /женској фигури, као други поглед на мит заробљен у телу. Роза од Луксембурга је изведена као копија споменика *Златна дама* (*Gëlle Fra*), националног симбола Луксембурга, подигнутог у знак сећања на жртве Првог светског рата (слика 7).

Оригинално тело победничке Нике обнавља узорни модел политичке иконографије Француске револуције као алегоричка фигура у коју се уписују све велике речи о слободи, братству и отпору. Реплика је унапређена *другим* стањем *националног симбола*, а оригинални натписи на постаменту замењени су речима на француском: *le résistance, la justice, la liberté, l' indépendence* (отпор, правда, слобода, независност), немачком: *Kitsch, Kultur, Kapital, Kunst* (кич, култура, капитал, уметност) и енглеском: *whore, bitch, Madonna, virgin* (курва, кучка, Мадона, девица) указујући на уприличене стандарде за политичку *видљивост* жене, стереотипе о њеном роду и културну продукцију која се храни таквим стањем. Идеализована (лажна) слика или позлаћено страдање, постала је конкретна историјска личност која је убијена због своје политичке слободе. Трудна жена и јавно дојење, тела на рубу друштвених норми, увек изазивају зазор у друштву.

<sup>6</sup> *Трудна меморија* је иницијални пројекат Сање Ивековић за учешће на Бијеналу уметности Manifesta 2 у Луксембургу. Пројекат је подразумевао уклањање *Златне даме* са трга и преношење на нову локацију, на место склоништа за злостављане жене ([http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2011/12/01/sanja-ivekovic-lady-rosa-of-luxembourg/](http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/12/01/sanja-ivekovic-lady-rosa-of-luxembourg/)).



Слика 7. *Lady Rosa Luxemburg*, Sanja Iveković, 2001.

### 1.5 Проституција и ропство, женско тело у рукама закона

*Оне живе расуте међу мушкарцима, везане кућом, радом, економским интересима, друштвеним положајем за извесне мушкарце-оца или мужа-много чешиће него друге жене. Буржујке су солидарне са буржујима а не са женама пролетерима; беле жене с белим мушкарцима а не са црнкињама (de Vooar, 1982: 15).*

Проституција и ропство су граничне позиције у којима се налази тело подређено колонизаторској вољи и машти. У средишту је *анђео домаћинства* као генертивна материја. Античка концепција разуме приватност као дословно стање лишености (*privatio*). Домаћице/раднице су одређене приватношћу, лишене права на сопствену личност и на све њене производе (Zaharijević, 2010: 51).

Јавни простор је место вулгаризоване другости. Поштовање норми са једне стране и њихово свесно кршење са друге, управо је случај примене двоструких стандарда. Избегавање честитости извор је највећег задовољства у распусним телима ослобођене сексуалности или бесловесним животињским телима, са примитивним апетитима, којима су укинута сва права и над којима је могуће иживети све садистичке фрустрације.

Бирам два последња споменика. Политички, расно и родно обојена тела. Бело и црно тело, као мистични производ алхемијског процеса (прозрачни хомункулус) и биће повезано са другом врстом магије дивљег континента.



8

Слика 8. *I Will Make Monuments in Your Honor*, Nona Faustine, 2014.



9

Слика 9. *Personal Space*, Тања Остојић, 1996.

Распусне жене су као вештице кажњаване по стандардној процедури. Биле су скидане до гола и потпуно обријане, јер се веровало да ђаво борави у њиховим косама. Затим су им тела пробадана (Federiči, 2013: 231). Погубљење је био важан јавни догађај. Тело Тање Остојић је бело, обријано и покривено белим мермерним прахом. Представља се као жива скулптура, *анђео своје приватности* (слика 9). Може да носи наносе историје. То је двострука траума огољености беле богиње унапред припремљене и јавно изложене, двоструко затворене у простору културе и ограничавајућих политика одређеног географског подручја. То тело је одлучно у намери да понуди своју унутрашњост непријатељском, испитивачком окружењу.

Црно тело у америчкој култури представља поље рада Ноне Фаустине (Nona Faustine). Она поставља своје тело у контекст савременог америчког друштва које почива на темељима робовласничке економије. У раду *Беле ципеле* истражује историјско лице простора на ходочашћу кроз места страдања, трговачке постаје на којима је продавано црно робље, гробља на којем су сахрањивани, зграде суда које дословно стоји на телима робова (слика 8). Црна скулптура/споменик у белим ципелама стоји на постаментима као меморијално *расно* тело и призива слику дегенерисане женске сексуалности Саре Бартман (Saartije Vaartman).<sup>7</sup>

Две монументалне скулптуре уводе у почетак зидања и приче о митским градитељима.

<sup>7</sup> Сара, млада јужноафричка робиња, била је постављана у кавез попут циркуске атракције због абнормалног изгледа својих генеративних органа да би увесељавала или згражавала поглед у високом белом друштву (Zaharijević, 2010: 79). Жена наказа и естетски изазов у расно сегрегираним друштвима.

## 2. ЗИДАЊЕ СКАДРА

Град градила три брата рођена,  
До три брата три Мрљавчевића:  
Једно бјеше Вукашине краље,  
Друго бјеше Угљеша војвода,  
Треће бјеше Мрљавчевић Гојко;  
Град градили Скадар на Бојани,  
Град градили три године дана,  
(...)  
Што мајстори за дан га саграде,  
То све вила за ноћ обаљује.  
(...)  
„Не мо’ш, краље, темељ подигнути,  
„А камо ли саградити града,  
„Док не нађеш два слична имена,  
„Док не нађеш Стоју и Стојана  
„А обоје брата и сестрицу,  
„Да зазиђеш кули у темеља,  
„Тако ће се темељ обдржати,  
(...)  
Па дозивље из планине вила:  
„Море, чу ли? Вукашине краљу!  
„Не мучи се и не харчи блага,  
„Не мо’ш, краље, темељ подигнути,  
„А камо ли саградити града;  
„Но ето сте три брата рођена,  
„У свакога има вјерна љуба,  
„Чија сјутра на Бојану дође  
„И донесе мајсторима ручак,  
„Зиђите је кули у темеља,  
„Тако ће се темељ обдржати,

## ВГРАДЕНА НЕВЈЕСТА

Брей, Мануил майстор!  
Мануил майстор града градеше,  
(...)  
Деня го Мануил градеше,  
нощя се кале ронеше,  
ронеше и събаряше.  
(...)  
Царя ни хабер проводи -  
главите ще ни изреже,  
'ко не си калето заградим,  
заградим, братко, задържим.  
То се вижда, братко, то се вижда,  
доде не турим **таласъм**<sup>8</sup>,  
градата няма да заградим!  
Днези е света неделя,  
утре й делник-понделник,  
ще сторим вяра и клетва -  
комуто дойде жената най-напред,  
обяда да си донесе,  
нея в градата ще хвърлим,  
за **таласъм** ще я турим.  
Сторили вяра и клетва.  
Кат' сторили вяра и клетва,  
всичките обадили на жените си.  
Мануил майстор, той не кайдиса,

---

<sup>8</sup> У Бугарској је забележен велики број варијанти баладе о зазиданој невести. Појава таласона у оквиру изложбене поставке одлучила је да изаберем баладу у којој се он и помиње. Објављена је у електронском издању (Моллов, 2006).

Ал' говори Мрљавчевић Гојко:  
„Зло је, моја вијернице љубо!  
„Имао сам од злата јабуку,  
„Па ми данас паде у Бојану,  
„Те је жалим, прегорет' не могу.“  
(...)  
„Моли бога ти за твоје здравље,  
„А салићеш и бољу јабуку.“  
(...)  
А кад виђе танана невеста,  
Да јој више молба не помаже  
Тад' се моли Раду неимару:  
„Богом брате, Раде неимаре!  
„Остави ми прозор на дојкама,  
„Истури ми моје б'јеле дојке,  
„Када дође мој нејаки Јово,  
„Када дође да подоји дојке.“  
(...)  
„Богом брате, Раде неимаре!  
„Остави ми прозор на очима,  
„Да је гледам ка бијелу двору,  
„Кад ће мени Јова доносити  
(...)<sup>9</sup>

на много я работи нареди -  
(...)  
Че Мануилка тръгнала.  
Вървяла, що е вървяла,  
като си града наближи,  
като я Мануилчо видя,  
древни ми сълзи оброни,  
и се на Бога замоли:  
- Божне ле, вишни Господи,  
да дадеш силни ветрове  
и бурни дъждове,  
ястето да й размътиш,  
(...)  
Марийка драга, послушна,  
тя на Мануила думаше:  
- Мануиле, първо венчене,  
я ме спуснете във градата,  
аз пръстена ще си намеря!  
(...)  
Мануил Марийка не слуша,  
най у градата затисна.  
Марийка си плаче и вика,  
и я кърма разпрегна,  
и си през дувари протече

---

<sup>9</sup> Кажу, да и сад из онијех прозора, гдје су сисе биле измољене, тече некаква мокрина, која се низа зид хвата, као креч, и жене, које немају млијека, или их сисе боле, носе оно, те пију у води (Карацић, 1987: 96).

Пројекат *Зазидане* дословно прати динамику мита израженог у песми *Зидање Скадра*. Зидање града на Бојани је прва слика и мотив женске сакрифицијелне жртве као средишта самог рада и постављања функционалног објекта/споменика градњи и употребној вредности женског тела у јавном простору. Драма се одвија у следећем низу сцена.

Три брата подижу град. Вила обара зидове. Тражи узидавање близанаца у темеље куле. Краљ Вукашин шаље слугу Десимира да пронађе Стоју и Стојана. Он носи шест товара блага за откуп деце. Не налази их. Краљ Вукашин позива Рада неимара и три стотине мајстора. Вила обара зидове. Вила тражи женску жртву. Гојко не крши заклетву. Гојковица прва долази. Подижу зид до колена, до појаса, остављају отвор на грудима и очима. Млеко тамо и даље тече.

У упоредном току балада *Вградена невяста* понавља слику близаначке жртве која је старија и представља увод у пројекат митски утемељених и родно мотивисаних токова стварања споменика мушком јунаштву и женској пасивној зло/употреби. Балада која припада блиском простору и нуди већ очигледан „балкански“ модел градитељства, покреће истраживање мотива и пружа доказе да је унутрашња потреба за стварањем конкретног објекта утемељена, да је слика довољно стара а потом и разумљива савременом бићу. Оно тај мотив више не препознаје, али га понавља као већ изграђен и наслеђен систем односа.

Мајстор Мануил подиже град. Гради кале са триста мајстора. Зидови се преко ноћи руше. Цар прети Мануилу. Мануил зна да треба да угради таласон (таласъм). Мајстори се заклинју да ће прва невеста која дође бити жртвована. Мануилова невеста Марика тражи венчани прстен у темељима грађевине. Марику узидавају. Из зида процури млеко.

Фолклорна драма о градивној жртви заступљена је као мотив на широком простору Европе, Азије и Далеког истока. У налету западне просвећености деветнаестог века према земљама које задобијају свој национални идентитет и убрзано, кроз изучавање фолклора трагају за својим пореклом, забележен је велики број песама, балада и прича са мотивом женске сакрифицијелне жртве.

У Албанским верзијама зидања Скадра на брду Розафа (Rozafati) брдо је добило име по сестри и брату са именима Роза и Фа који су по легенди узидани у основе тврђаве (Кгореј, 2011: 65).

*Тихомир Борђевић истиче да Албанци имају и народне песме и прозна предања „о узиђивању животога чељадета у велике грађевине да би се одржале“, те наводи две народне песме Албанаца, које је он забележио на Косову. Обе су о зидању Шеове ћуприје, како је он назива, или Швањског моста, како *Ura e šejtit* преводи Халит Трнавци (Јанићијевић, 1986: 29).*

За *Бавољи* или *Вражји мост* на реци Арди у Бугарској се верује да садржи узидану сенку. Мост на реци Струми *Кадин (Невестин)* мост и *Турчинов мост* у месту Неделино понављају мотив узидавања највредније и најлепше невесте као најдрагоценије жртве, оне која највише верује. Исти наратив подржавају и песме *Пала магла на Бојану* и *Струмница невеста* (исто, 1986: 29). Мађарска песма *Зидар Келемен* (*Kötmüves Kelemené*) говори о зидању тврђаве Дева у чију ће градњу као материјал да узидају пепео спаљене жене помешан са кречом.

У грчкој балади *Мост у Арти* (*Tés Ártas tò gefúri*) мајстори су окупљени око великог и значајног подухвата који штити заједницу или духовно средиште (упадом у реку храни се речна богиња, рушењем манастира управља ђаво). У неким верзијама баладе о зазиданој невести главни мајстор се погађа са птицом гласником и нуди као жртве заменице најдраже чланове породице, укључујући и децу.

*Жена је као понуда последња у низу и једина задовољава потребе силе, не као најдрагоценији поклон, већ зато што је као жртва она најмање вредна. Мајстор каже да његову супругу може да замени било која друга жена. Чињеница да није у крвном сродству са мужевљевој породици – у којој није ни потпуни странац – поставља супругу на маргиналну позицију и одређује је као прихватљив избор за жртвовање (Aleksić, 2014: 264).*

У Румунији жена је узидана у темеље манастира Арђеша (*Mănăstirea Curtea de Argeș*). Црни принц или црни војвода (*Negru Vodă*) подиже манастир на обали реке. То је страшни владар који захтева потпуну посвећеност и надљудске напоре од својих градитеља. Сама прича уноси нешто од легенде о знаменитим градитељима Икарусу и Дедалу у покушај бекства са врха манастира уз помоћ крила. У тренутку одлуке Мајстор Маноле чује јецаје узидане невесте. Њено тело је сломљено, зид притиска њен бременити стомак, њено млеко је пресахло. На месту страдања главног мајстора појавио се извор воде, горке и слане воде, помешане са сузама (Brewster, 1996: 45).

Сакрифицијелна „невеста“ или „сестра“ је често други избор. У Зидању Скадра први захтев је дечија жртва. Потрага креће за братом и сестром, Стојом и Стојаном (чије име сугерише стабилност, постојаност).

Жртвени обреди су често последица прекршаја неке забране. У српској традицији практикован је ритуал *Воловска богомоља*. Могуће је предосетити прекршени табу, а претпостављени инцест између брата и сестре (јер је то први жртвени захтев), који изазива болест (заразу) и штети заједници, за последицу има казну у виду градивне жртве или ритуала очишћења као замене. *Чим се стока разболи, поред потока се ископа тунел и на крају тунела се запале две ватре поред којих треба да стоје Стојан и Стојанка, брат и сестра, без одела, и да из ватре узимају угарак, те да угарком ударе и обележе свако говедо које прође кроз поток, тунел и између две ватре*. Појачавањем табуа поништава се његово кршење. Брат и сестра стоје наги једно поред другог док цело село пролази између њих (Ковачевић, 2001: 105-119). Чишћење заједнице се тако одвија у драматичном простору жеље.

Балада о зидању је у женском телу и женским гласом певана као тужбалица у тренуцима преласка из једног стања зрелости у друго (девојаштво-удаја). Означава узивање тела у структуру понуђеног облика суживота у виду брака и породице (рода, нације). Жена прелази у заточништво куће предаје се некој врсти „друштвене смрти“, нестаје са друштвене сцене (Aleksić, 2014: 260).

Заједница која почива на светим тајнама и ритуалима уводи у нови дом жртвену понуду, у виду тела, новој линији наслеђивања, а тиме и одржању саме заједнице. Као потврда уговора, над њеним телом се склапа божански завет. То тело је могуће даље делити, распарчавати, сексуализовати, објективизирати. Символичка вредност заједнице/грађевине премашује вредност појединачног у њу уграђеног живота.

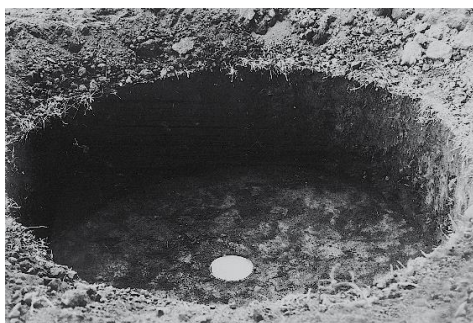
Упркос молбама неизбежан је исход у коначном избору, застрашујућег завереничког односа мајстора и небесника који контролише и управља својим градитељима. Виши ауторитет захтева насиље и намеће га као моралну обавезу тако да сви учесници који су извршиоци завета приступају том чину са фанатичном покорношћу упркос, наизглед безумној природи постављеног захтева и ужасу најављеног убиства (исто: 260). Повиновање захтеву и датом завету, осећај дужности и зов виших идеала оправдава убиство које је прихватљиво, јер је опште добро доведено у питање, уводи емоционалну жртву као појачање мушког улагања у подухват. То јесте



снага уздигнута на виши степен, тренутак могуће рањивости који се разрешава тврђом да је жену могуће заменити другом женом.

У свим варијантама песма задржава исти заплет и исте елементе. Мушкарац-супружник-брат-градитељ (мајстор), жена-супруга-мајка и дете-син-дојенче. Мирча Елијаде сугерише примордијалне везе женског тела и космолошке легенде о постанку света. То су још и приче о прелазима, из детињства у живот одрасле жене, младе мајке. Брак је потпун и испуњен само у случају порога. Тело детета (сина) се потом на симболичан начин одваја од мајке.

У Индији су приче о зидању везане за грађење бунара и сам елемент воде отвара нову фантастичну причу која се више приклања женском бићу. Жена је жртвована али она спроводи освету на крају. Њена се снага огледа у обнови живота, њено тело је неуништиво. У различитим варијантама приче о односима унутар породице (однос брат-сестра) какве су *Седморо браће* (Cambell, 1891: 106-111), *Магична фрула* (исто: 52-57) или *Како је порасла сабаи трава* (Вомпас, 1909: 102-107), јасно је наглашено да се женска жртва подноси како би се сачувало име породице. Утопљена млада жена постаје цвет. Затим се претвара у невесту и на крају кажњава браћу због учињеног дела, бацајући их у понор. Од кесе најмлађег брата, који је једини покушао да заштити сестру, постала је сабаи трава.



10

Слика 10. *Untitled*, Toshikatsu Endo, 1982.



11

Слика 11. *Untitled*, Toshikatsu Endo, 1996.



12

Слика 12. *Void*, Toshikatsu Endo, 2010.

Кружне форме у радовима Тошикацуа Енда (Tishikatsu Endo) инспирисане су жртвеним обредима и ископинама старих обредних места. Порекло својих слика тумачи сећањем на остатке некадашње пагоде од које је остало само кружно удубљење за главни стуб грађевине (Endo, 2009: 114-124). То место је увек било испуњено водом.

Говори о женској сакрифицијелној жртви, о девојци стубу (хитобашира, јап. 人柱) и јапанској обредној пракси узидвања у темеље грађевине. Вода која покрива тело је постала колектор симбола, преносник у уметничкој имагинацији која спроводи акције обнављања исте слике и ритуалне праксе. Садржај стуба је важан. Мистична празнина која настаје после насилног чина жртвовања.

## 2.1 Градитељи

Приче о настанку света говоре о односу између богова и људи. Приказују однос учитеља и ученика. Бог гради и ствара, гради савршено биће и савршен простор (рајски врт), простор вечног живота, лепоте, а човек поседује моћ немуштог језика. Сам Бог је вешт градитељ. Мајстор градитељ.

Знаменити Раде Неимар или Раде Боровић чије се име налази уклесано на прагу пролаза који води из припрате у наос цркве посвећене Успењу Богородице манастира Љубостиње, барски пратомајстор коме су приписано још и грађење Раванице<sup>10</sup> и моста у Вишеграду<sup>11</sup> има своје пандане у ликовима Мајстора Манола или Мануила у Грчкој, Бугарској и Румунији, Мајстора Клемента у Мађарској...

Веза са божанским оснивачем је пронађена у пореклу имена главног градитеља са Балкана, Мајстора Манола (Мануила) које потиче од старог хебрејског имена

---

<sup>10</sup> *Саставише хиљаду мајстора,*

*И хиљаду младих сараора,*

*А преда њих Рада неимара,*

*А ашчије девет Југовића* (Карацић, 1987: 152).

<sup>11</sup> *Зидао га је Раде Неимар, који је морао живети стотинама година (...) легендарни и стварно безимени мајстор каквог свака маса замислила и жели. Знали су да је градњу ометала вила бродарица, као што је одувек и свуда понеко ометао сваку градњу (...). Док није „нешто“ проговорило из воде и саветовало Раду Неимару да нађе двоје нејаке деце, близнади, брата и сестру, Стоју и Остоју по имену, и да их узиде у средње стубове моста. Децу су узидали (...) али Неимар се, како кажу, сажалио и оставио на стубовима отворе кроз које је несрећна мајка могла да доји своју жртвовану децу. (...) Као спомен на то већ стотинама година тече из зида мајчино млеко. То су они бели, танки млазеви, што у одређено доба године цуре из беспрекорних саставака, и види им се неизбрисив траг на камену. (...) Те млечне трагове по стубовима стружу људи и продају као лековит прах женама које после порођаја немају млека* (Андрић, 1997: 14).

Емануил. „Зато ће вам сам Господ дати знак; ето дјевојка ће затрудњети и родиће сина и надјенуће му име Емануило (Иса. 7: 14).“ „(...) што ће рећи: С нама Бог“ (Мат. 1: 23).

Стална, непрекидна промена, изградња заједнице, новог реда односа (или одржања) користи свој симбол. Зидане грађевине постаје зидане односа. Кула тврђаве или манастира (Пирг) везе два света (горе-доле) представља вертикалну везу и мост који који представља везу две хоризонтале (обале) локалне заједнице и света. У неким песмама мост је означен као бели мост или кула као бела кула као свето место прелаза, света митолошка слика космичког реда.

Учење градње потиче од узвишеног бића, силе, извора знања. Народно усмено предање (Loge) или фолклорна фантастика, говори о залогу земљи, о осветничким духовима, пророчким сновима, записима који пружају рецепт за успешан живот заједнице приношењем жртве којом се откупљује земља. Жртвени смисао сваког стварања је у превазилажењу, потпуној предаји, самозаборавау, преласку на другу страну, низу малих смрти.

Саме виле некада могу да буду градитељи *Вилинско зидане* или Вила Ђурђа и Краљевић Марко, *вила у темељ грађевине ставља старце, у зидове старице, у прозоре и врата децу, покривка су лепе девојке а потпорњи млади јунаци, јединци у мајке* (Јанићјевић, 1986: 30).

Пренос душе могућ је само уз помоћ жртве и то у условима насилне смрти. Жртве настављају свој живот и након прелаза, не у свом физичком телу већ у телу грађевине, која је тим поступком оживљена (Eliade, 1996: 83).

Људска жртва је посвета анимистичком тотемском или (полу)божанском бићу. Људско тело је врхунска понуда духу у чину ритуалног убиства и стању религиозног заноса, поништавање живота као договореног акта заједнице и понавља се у времену. Највреднија понуда је у случају жртвовања прворођеног сина (Аврам и Исак) у чији је настанак само божанство уложило сву своју енергију, која се потом враћа самом творцу. Жртвовање сопственог детета и његово чудесно оживљавање подметањем замене, може да се протумачи самом Христовом жртвом или духовним преображајем.

## 2.2 Димензије мистичне кутије, зазидана светитељка

Жртвовање Исака има свој пандан у античком прехришћанском слоју у причи о жртвовању Ифигеније. Пророк објављује да ће поход на Тебу бити успешан уколико Агамемнон закоље своју кћер Ифигенију. Богиња Артемида, којој је девојка требало да буде жртвована, подмеће кошту као замену. Ифигенија је спасена и наставља свој живот у служби богиње, подносећи нову жртву вечног девичанства.

Узидавање као казна забележена је у причама о Креонту и Антигони или Хипомену и Лејмони. Трагични лик Антигоне обележен је родоскрвним браком мајке и оца или мајке и сина, Едипа и Јокасте, ланцем несрећа, жртвовања и убистава. Кажњена је због престапа сестринске љубави и жива зазидана у гробницу. Хипомен је казнио своју кћер Лејмону због тога што је прекршила завет чистоте, завет брака тако што је зазидава заједно са коњем. Животиња побеснела од глади растргла је Лејмону (Срејовић, 1978: 230).

Девичанство одређује вредност жене. Као пример светих девица, Весталке су чувале огњишта и вечну ватру породичног живота. Врховни свештеник је вршио избор добрих/пожељних тела младих тела. У ред су увођене речима: „Те, amata, capio!“ (*Узимам те за себе љубљена!*). За огрешење о завет целибата биле су вођене у *Поље окаљано злочином* (Campus Sceleratus) и смештане у малу собу под земљом где су умирале од глади или гушења (Abot, 2007: 45).

*Јефтај даје завет Господу: Што год изиде на врата из куће моје на сусрет мени, кад се вратим здрав од синова Амоновијех, биће Господње, и принијећу на жртву паљеницу (...) где кћи његова изиде му на сусрет с бубњима и свиралама (...)* (Књига о судијама 11: 31).

Блажена Озана Которска (1493-1565) гради свој идентитет у условима строге покре која је доводи до екстатичних визија. Затворен простор манастира, ћелија или озидана *fuga mundi* (бекство из света) доживљен је као простор остваривања потпуне слободе и мистичних доживљаја. Добровољно зазидана и својевољно утамничена Христова невеста, реклуза (лат, reclusion, тамница), живела је у ћелији *величине једног корака* (Врајовић, 2013: 223). У циљу поништавања сваке телесне жеље, подвргавала је тело најстрожим облицима самокажњавања, ритуалном формом мортификације, озлеђивања тела бичевањем, ударањем каменом у груди, ношењем железног обруча,

спавањем на дрвеним лествама (исто, 224). Једини увид у њен мистичарски *мазохизам* имали су мушки пратиоци, војери-хагиографи.

*Vade in pacem* у односу на првобитно *Te, amata, capio* је хришћански вид слања у клостер, ограђени простор, зид или пећину са одређеним системом који прилагођава величину *самице* и казне *величини* почињеног греха. Првобитна невеста се уводи у потпуни мир, уздава, склања и кажњава због прекршеног завета чедности (Lea, 1887: 487).

Овај низ слика, сцена и мотива говори о богатству веза, слојева, тумачења који се умрежавају и плету око јединственог предмета у средишту простора, споменика жртви и жртвовању, или једноставно, месту јавног понижења и освојене *слободе*.

### 2.3 Женско читање жртве

Однос према женском телу као градивном елементу, посматра се у женском читању градивне жртве као друштвени план потчињавања тела коме се не признаје друго својство и не придаје друга важност осим улоге функционалног тела. Биолошка улога или материнство, мајчинска брига и старање о потомству или предачкој друштвеној подлози (филијација), јесте њена социјална улога у подели моћи која је подвргнута правилима, друштвеном договору, контроли понашања *дивљег* тела жене које пружа задовољство, али не сме да буде задовољено.

Потчињавајући се мушком архитектонском пројекту тело жене улази у утробу-гробницу, мушку утробу која не даје живот већ смрт (Dundes, 1996: 201). Она постаје знак у структури језика, зазидана у темеље симболичног поретка (мост/град/манастир), мушке жеље за остваривањем прокреативне улоге.

*Жене не могу учествовати у репродукцији те (патријархалне) истости, осим ако не избришу сопствено присуство и улогу коју имају као индивидуе, свој пол и род: зато се третирају као материја, као тело или инструмент, и морају бити неме као што је нема „мајка нација“ или „Девница“: рађати нацију и нарацију (идентитет кроз језик) или логос-реч Бога (Iveković, 2000: 17).*

Свето или мистично тело жене-мајке не губи својства земље које јој припада као Великој Богињи некада, само што се сада та земља бесрамно дели, уништава, осваја, затвара, санкционише.

Она је предмет жеље који наводи на издајство. Кршење завета који је склопљен између браће Мрљавчевића могуће је у условима потиснуте жеље за телом најмлађе и најлепше жене у заједници која се увек разрешава *чишћењем*, брисањем, уклањањем тела сукоба (Aleksić, 2014, 261). О проблемима у породици се никада јавно не говори.

Тотемски ручак, или патријархална линија злочина, означава комадање и конзумацију ауторитарног оца, преузимање његових моћи, вечни жал и носталгичну везу са творцем (Frojd, 2000: 178-183). Жене су у оваквој размени само хорда бесловесних бића, иметак који прелази са оца на синове.<sup>12</sup>

Женско тело се онда посматра само у циљу његове прокреативне улоге. Добијање здравог потомства је повезано са оградама и забранама које чувају жену у оквирима тотемске заједнице на основу одређених табуа, који се прописују искључиво због очувања здраве линије отац-син-држава и успостављања јединог важећег закона: „Шта жена не сме.“

Њу облаче и свлаче према потреби тренутних друштвених, политичких и *уметничких* трендова. У блиском окружењу познатих мимикрија система комунизам-социјализам-постсоцијалистички либерални национализам, бољшевичка, *идеолошки* освешћена жена са чином, регрутована унапређена радна снага, бива замењена новом медијском сликом.

Женско тело се увек доживљава у низу *стереотипа* сестра-мајка-љубавница, било да је друштвено или религијски или идеолошки *загађено*. Прве две *штити* табу светости родног/рођеног тела, тако да се сва сексуална пажња и енергија усмерава на препоручени *лаки морал*. Ниједно од сва три тела не измиче насиљу (породица), силовању (рат), убиству (идеологија/пожуда). Било да је рурално-ритуално или градско-еротизовано, оно се увек покорави мушкој жељи и вољи. То је условно биће које је укључено у испуњење мушких снова.

---

<sup>12</sup> Женско писмо се обрушава управо на појмове „недостатак“ и „страх од кастрације“ као разлоге дугогодишњег спотицања о мушки симбол у тумачењу развоја личности.

Балканска жена је прошла свој круг еманципације. Нагост или голо тело жене, симбол слободне љубави, увек заврши на сметлишту сломљених идеологија и фрустрација најнижих социјалних феномена. Мушки поглед је увек управљен на слику са дуплерице. Светлана Слaпшaк издвaja као нову слику „демократске“ мизогиније, *представнице нових, успешних друштвених слојева: богате удаваче и супруге, естраду, „спонзоруше“, пословне жене, калуђерице–избор је веома широк* (Slapšak, 2009: 281-302). Нови српски национализам је утврдио матрицу хибридне културе кроз *агресивно приказивање сексуализованих родних атрибута жене* (Nenić, 2010: 923) *блуднице у светим оргијама новопатријархалног поретка*.

Тело жене се доживљава као јавно, колективно тело, друштвени посед, подајуће тело родитељке или жртвоване девице у систему од Господа за народ. Тај јавни, медијски простор представља поље на коме се одиграва пренос или игра моћи, освојених слобода у тренуцима слабљења контроле мушке скупине која је осакаћена у условима економског слабљења или ратова и поновног зауздавања женске *сексуалности* у стању *мира* и прикупљене мушке снаге. Тако она може да носи кратку сукњу, жипоне и подсукње, кратку или дугу косу, равне ципеле или високе потпетице, панталоне, шминку, корсет или да тај исти корсет јавно спали. Увек је то питање јавног погледа, мушког погледа (*gaze*) на женско тело или женског огледања у мушком погледу, или променљивом бинарном, сопственом погледу на пол и род.

Ослобађање од женског тела, тела мајке јесте психолошка нужност, одвајање од тела је једини пут ка аутономном бићу. Као последњи чин драме у песми о узидавању, син је одвојен од мајчиног тела и предат заједници на *чување*. Тако, постепено, мада не без трауме, заједница постаје замена за изворну везу појединца са мајком.

Целокупан цивилизацијски рад мушкараца градитеља које повезују исти стваралачки циљеви, представља *нужни ритуал иницијације* у кратком периоду слободе, између две животне фазе. Прва је *инфантилна* фаза у власти сексуализованог тела мајке и друга под сексуалном контролом жене-љубавнице. Доказивање снаге и агресивност у поступку јесу сами облици мушке креативности, једине мушке прокреативне моћи у опозиту према женском елементу (Paglia, 1993: 22-25).

Сама грађевина постаје пројекат на чистим основама. Верским, расним етничким и родно чистим телима. Свака издаја чистоте подлеже казни. Свака *болест* долази са маргине. Женско тело постоји на маргини друштва. Фемининост стоји на

позицији периферије у односу на мушки елемент који постоји у стабилном центру, као идеална жртва. Бастардизација подразумева издајство жене и унос другог, страног елемента у *локални забран*.

Удруживање браће против женског елемента заједнице, може да одведе у другу врсту тумачења заједнице мушких тела које не покреће жудња за телом жене, већ се заснива на одбацивању женске сексуалности и бекству од породичне рутине која представља један вид кластера, тамнице која је припремљена за мушкарца. Мушки идентитет се изграђује у самом чину остварене духовне везе са другим мушкарцима, бекством у идеал. *Хомосоцијално* повезивање синова нације уводи у круг насиља и ритуалног жртвовања других, кроз идеолошка *узидавања* (расизам, национализам, сексизам, хомофобију).

Злочин никада није сакривен. Он је увек опеван. Сам рад тако представља потребу за канонизацијом жртве, идеализовањем жртве и процеса жртвовања које је утемељено у друштву и оправдава употребу живог тела-споменика. То је и коначна потреба за саможртвовањем и издајнички осмех ауторке која би да зазида, огради и затвори једно тело које никада неће бити ослобођено.

## 2.4 Од убиства до порнодеификације

*Уз то, секс – нови секс – је и захтевна дисциплина. Као и остали озбиљни такмичари, учесници у сексу морају бити у савршеном физичком стању, ниједна мана не сме бити видљива голим оком. Женска тела поготово морају да буду танана и витка, пријатног мириса и без непожељног воња, обријаних пазуха и ногу, сјајна кожа мора да буде сјајна и хифрирана, фризура увек на месту, а мишићи затегнути. (...) Није чудо што козметичка, прехрамбена, модна индустрија и фитнес центри убиру невиђене приходе, док се пластични хирурзи утркују у подизању или повећавању груди, одстрањивању масног ткива, (...) и уграђивању продужетака (...) (Абот, 2007: 400).*

Кутија која понавља мит о узидавању поштује издвајање централног мотива који побуђује највећу пажњу и изазива најснажнији емотивни одговор на *трагичну* судбину и ултимативну жртву. Сва пажња усмерава се на средишњи део, отвор за



груди. Прозор у унутрашњост *гробнице*, мушке утробе о којој говори Данде у студији о градивној женској сакрифицијелној жртви. У том оквиру који се нуди погледу одвија се драма. Груди су изложене и понуђене јавној употреби.



Слика 13. 58. прича, *О узиданој жени* у поглављу о *Марији Merry Mar(r)*у, детаљ кутије са аутором

Посматрана из угла порнографског садржаја који носи сексуално узбуђење посматрањем (скопофилија), потпуним свргавањем женског тела на ниво ослобођеног и притворног табуизираниог објекта, кутија је намењена уносу садржаја женског елемента у улози задовољења потреба чула и потпуног обешчашћивања тела које се нуди самозадовољно погледима.

*Популарна култура враћа оно што висока култура одбацује. Као што је порнографија. Чиста паганска сликовитост. Као што поема представља ритуално ограничен вербални израз, тако и порнографија представља ритуално ограничен визуелни израз, даимонизма секса и природе. Свака слика, угао у порнографији само је још један покушај да се добије цела слика о страхотама хтонске природе. Уметност је контемплација и концептуализација. (...) ритуални егзибиционизам прималних мистерија. Наказност и насиље у порнографији представљају наказност и насиље у природи (Palja, 2002: 29).*

Друга функција телесних дарова и пружања услуга у задовољењу глади има велику подршку у бројним приказима остваривања улоге хранитељице породице, земље и нације (потوماка и предака) означених заједничким именом *пружања милосрђа*.



14

Слика 14. *Лактација Св. Бернарда*, непознати аутор, 1480-1485.



15

Слика 15. *Симон и Перо*, Ханс Себалд Бехам, 1544.

Римско милосрђе (*Caritas Romana*) је пример вишка уноса еротизованог објекта у класичан сценарио обмане о забрани телесних односа у оквиру породице, јер је подигнуто на виши ниво показивања љубави у одсутном тренутку и тиме задобија ореол светости и узвишене жртве. Тело је ослобођено зазора и још једном потврђује манипулативну природу Закона који женском телу дају и одузимају значење у оквиру одређеног концепта, променљивих законских регулатива одређених културом, у оквиру које се она разуме, кажњава или награђује.

Пример филијације или захвалне љубави према родитељима забележена је у причи о Симону и Перо:

*Жена племенитог рода од Претора би предата Тријумвирату да буде осуђена на смрт због некаквог гнусног злочина. Али се чувар на њу сажали и не задави је*

*одмах. Допуштао је њеној кћери да јој дође пошто би видео да не носи никакву храну, верујући да ће сама од глади убрзо умрети. Али како је жена остајала данима жива, он зачуђен таквим стањем стаде пратити шта она са ћерком ради и виде како ћерка даје дојку својој мајци и да ова смирује своју жестоку глад сисајући. Како такву узвишеност не виде до тад, пренесе се та вест Тријумвирату, од Тријумвирата Претору, од Претора Концилу а од Концила Судијама и они жени дадоше помиловање. Како је чудесан начин овај пијетет нашао да спаси родитеља. Колико је то нечувено да Мајку груди детета хране? Ако би неко помислио да се ово противи току Природе, треба да зна да нам Природа налаже љубав према родитељима понајпре. Исто ово треба рећи и о оданости Перо која је сачувала свог оца Симона кога слична невоља задеси, хранила га је као дете, оронулу старину, млеком из својих брадавица. Мушки се погледи задивљени од те сцене не одвајају када је виде представљену на некој слици (...) Остале Врлине заслужују дивљење али Пијета захтева Љубав (Maximus, 1678: 232-233).*

Ноно Египћанин у свом спеву о Дионису спомиње случај филијације између Тектафоса, индијског принца и његове кћери (Nonnos, 1940: 99-127). У десетој причи о неуморној госпођи Танг забележен је случај несебичне љубави и оданости коју је исказала према ослабљеном телу Старе Даме Жанг Сан хранећи је својим млеком (<http://www.ruf.rice.edu/~asia/24ParagonsFilialPiety.html>).

У неким заједницама у Француској, људи слабог ума, старци и посебно обучене девојке, изнајмљивани су као *сисачи* (tétaires) да би помогли женама при дојењу уколико је било проблема са зачепљеним грудима, јер у тим случајевима није постојала опасност од непристојног односа према њима (Huber, 1994: 98).

Репродукција графичког листа са представом Симона и Перо у чину милосрдне лактације залепљена је на металну кутију, прототип споменика. На другој налепници пише CARITAS ROMANA како би посетиоцима/посматрачима била јаснија употреба предмета.

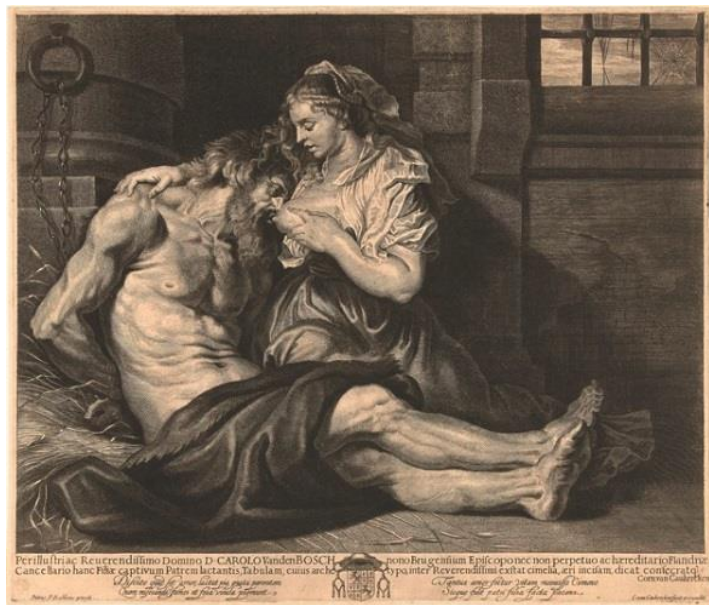
Након бројних ликовних представа које обрађују задату тему у римском периоду (слика 16), уследило је средњовековно затишје и ћутање о *недоличним* односима у породици. Обновљено интересовање за античке теме у ренесанси враћа и причу о милосрдној Перо, са мањим или већим уносом присног и еротског у однос између два тела. Каравађо је укључио сцену у олтарску слику *Седам милосрдних*

радњи, које сваки верник треба да испуни како би задобио искупљење. У представи филијације Ханса Себалда Бехама (Hans Sebald Beham) Перо не одвраћа свој поглед у стиду и заузима, како је протумачено, недоличну позу (слика 15). У једној од својих графика рађених по узору на Рубенса, а према жељи наручиоца, бискупа Карела ван ден Боша, Корнелис ван Кокеркен (Cornelis van Caukercken) ублажава еротски набој додајући текст који алудира на Симона у улози Христа (слика 17).



16

Слика 16. *Симон и Перо*, Помпеја, 50-79 н. е.



17

Слика 17. *Симон и Перо*, Корнелис ван Кокеркен, 1640-1660.

Идеализовани изгубљени континент или огледало самољубља, материнство је увек било свето. Богородица је *проточни канал* између Оца и Сина. То је замишљено, непорочно тело и тиме непостојећи шупљи знак, или сама грађевина кроз коју се улази у подручје светости. У мистичне заносе уводи узимање Христове крви, односно млека Богородице кроз Христово тело. Иконографске представе Успења, виде Марију као дете које Христ држи у рукама. Он се сада успоставља као њен отац. Она је мајка, кћерка и супруга/невеста, пролази кроз сва три стања у свом односу према Другости, задржавајући своју психолошку функцију (Kristeva, 1985: 133, 139). Да ли би кроз овакву слику опсценост римског милосрђа могла да буде ублажена?

Ферхат Озгур (Ferhat Özgür) се овом темом бави по приватној жељи наручиоца, закупљеног стварањем богате колекције која је у целости посвећена овој митској

причи (<http://artguideeast.com/main-newsstream/2014/12/09/interview-ferhat-ozgur/>). Перо је име његове мајке.

Сирови натурализам у поступку, уводи размену између два тела у прописаним улогама (слика 18). Неумољива, бестидна и слепа женска оданост животу суочава се са стидом и ужасом очеве немоћи, које убрзо савлада глад. *Собу емоција* испуњава само звук халапљивог цоктања (<https://www.youtube.com/watch?v=c33499mGtAk>).



Слика 18. *Cimon and Pero*, видео, Ferhat Özgür, 2011.

Мотив изазива позорност и сам поглед на тело младе девојке која учествује у ритуалу даривања, ултимативне жртве која се остварује у последњим стањима потпуне предаје, очекиваног понашања или ексцеса, процењује у складу са сопственим искуством, скривеном жељом или табуом који је на снази.

*А цар Давид, остарје и би временит, и колико га покриваху хаљинама не могаше се загријати. Тада му рекоше слуге његове: нека потражи цару господару нашему младу дјевојку, па она нека стоји пред царем и двори га, и на крилу нека му спава, да се загријева цар господар наш (Прва књига о царевима, 1: 1-4).*

#### 2.4.1 О облику

*Од светог тела девице ми имамо право само на уши, сузе и груди (Kristeva, 1985: 142). Послушност и млеко помешано са сузама.*

Облик који привлачи пажњу и који је постављен у средиште самог мистичног догађаја, може да се посматра у сложеним односима које успоставља као облик по себи и у односу према корисницима/аутору/ки/публици. У поступцима одавања почастима самом предмету, функционалном меком облику који производи срећу, задовољство, ситост и коначно живот, уживањем у предмету (уживање у погледу) или *уживањем* дарова/робе понуђене слободној размени добара (уличне расподеле), огледа се комплекс фигуре-фетиша који се односи на његову материјалност, духовност/духовитост и економију.

Женске груди су прво место учења и усвајања идеала лепоте. Тај тренутак блискости мајке и детета, искуство додира, мириса, укуса, или први облик који се само назире, тренутак је стицања првог естетског искуства и трајно усвајање нагона чулног задовољства у облицима, мекоћи и хранљивости.

Стерномантија (грч. Στέρνον) или прорицање из облика грудне кости, пракса извођена над људским жртвама, у савременој употреби термина, сведена је на извођење женског карактера (типа личности) на основу облика њихових груди. У виду популарног једнодневнег хороскопа, тема која се бави женским грудима на овакав начин, задобија статус забавног додатка у часописима и дневној штампи, као и богатој блогерској култури која је савремени носилац преноса знања. Тако аутор блога *Kockićicin iblob* (<http://www.kockicica.org/blog/horskop-sise-i-karakter>) у тексту *Хороскоп, сисе и карактер – стерномантија* износи занимљиве податке:

*Да би удовољиле вашим жељама, жене су спремне на свашта. На пример, за време Другог светског рата јапанске проститутке су у своје груди убризгавале ињекције слане воде, козјег млека или парафинског воска, како би их повећале и на тај начин привукле америчке војнике. На жалост, тај систем повећања груди доводио је до трагичних последица. А све, између осталог, и због тога што се још од осамнаестог века у Шпанији веровало да се женска природа може прочитати на врло једноставан начин, по облику и величини груди.*

У књизи *Di che seno sei? Come catalogare le donne e riconoscerne il carattere dalla forma del seno* којом је обновио интересовање за ову стару вештину, италијански сексолог Пјеро Лоренциони (Piero Lorenzoni) развија већ познату и наслућену везу женских груди са воћем. На *воћној табели* диње означавају *мајчински тип*, који воли

да једе, да јој се угађа и да јој се диве. Испуњене и поносно истурене у први план, груди у облику лимуна заинтересоване су за секс више од диње и мушкарци их воле у кревету јер су пуне живота. Ананас одаје интелигентну, успешну у послу и одану и верну жену у односу према мушкарцима. Романтична је. Груди попут грејпа, округле и чврсте нису путоказа за сјајан секс. Стидљиве су и једноставне. Жена са две поморанџе испод тесне мајце веома је самоуверена, добро зна који су јој приоритети и радије се опредељује за пријатељско ћаскање са партнером или дуге умне дебате. Трешње су веома забавне и узбудљиве али нису спремне за превелике акробације и експериментисања. Крушке воле љубав у свим варијацијама. Знају да буду врло религиозне, али их то не спречава да уживају у авантурама. Једино поврће на табели, плави патлиџан, ужива у животу пуним плућима.

Нову категорију у овом свету јефтине забаве, представљају власнице силиконских груди. Мушкарцима се у том случају препоручује да са њима треба остати у вези кратко време, јер су несигурне и површне.



Слика 19. *I Scream Daddio*, Sarah Lucas, 2015.

У мушком читању женског тела са препорукама властитом роду јасно је кретање једносмерне еротске жеље управљене ка телу које рађа сочне плодове задовољства. Чиста пигмалионска страст која се обрушава на *објекат*. Велика Мајка никада не губи обресе варварства.

Артемида из Ефеса, вишегруда богиња отежала је од сокова којима храни земљу. То су напрегнути облици дивљег тела, ружноћа обиља источњачког модела природе. Идеал лепоте у грчком свету биле су мале, чврсте груди девица које нису изобличене дојењем. Тако су митске женске фигуре Артемиде, Атене, Амазонки ратничка, скоро дечачка тела недодирљивости. Однос фалус-дојка у случају амазонки, које на фалус-идола вешају низове ампутираних дојки (Рајја, 2002: 230) у садистичким *кастрацијама* еротских мастектомија, понавља исти однос облик-функција на Артемидином телу.<sup>13</sup>



20

Слика 20. *Алегорија хемије и природе*, непознати аутор, 1712.



21

Слика 21. *Мудрост (Sapientia)*, непознати аутор, XV в.

Алегорија божијег чина стварања представљена је телом Мајке Природе у у (ал)хемијском процесу, буђења и изливања хранљивих сокова на земљу (слика 20). Један од епитета Артемида је Παιδοτρόφος, хранитељица деце. Првобитна Артемида је била Potnia Teron, страшна господарица звери у Илијади. Архајска уметност је

<sup>13</sup> Рад Саре Лукас са фалусима и унос порнографског садржаја у поставку изложбе *I Scream Daddio*, успоставили су, у мом виђењу и читању елемената, извешан однос са култом Амазонки (<http://venicebiennale.britishcouncil.org/timeline/2015>).



представља како стоји између хералдичких животиња (лав, бик, коњ) и дави их рукама (Рајја, 2002: 65). Торзо који испуњава рог изобиља прекривен је великим бројем бивољих тестиса/дојки.

Богородица понавља девичанску неповредиву лепоту античке хероине, али је њено девичанство корумпирано у чину дојења божијег детета, у чину милосрђа (*caritas*) којим се остварује њена улога преносника дарова љубави. Тако по својој функцији она представља духовну надградњу ефеске Артемиде.

Женске груди су кроз историју представљале посебан изазов у дефинисању њихове узвишености и бестијалности.

Нова класификација животињског света подстакнута француском културном револуцијом и Русоовим захтевом за природним стањем реда у природи, коју спроводи Карл Лине (*Karolus Linnaeus*) у својој *Systema naturae* даје посебно место *женском* органу прехране и назив целој класи управо по млечним жлездама, *mammalia*. Људи више нису припадали класи четвороножних топлокрвних животиња. Постају сисари (Shiebinger, 1993: 382). Мамалска природна улога жене постаје законски регулисана забранама, увођењем у ред распусног тела научним доказима. Заједничким залагањем медицине и политике покренута је кампања о подизању свести о вредности мајчиног млека и донети закони који забрањују изнајмљивање доиља, што је довело до повлачења жена у једини могући простор, породични *Kloster* (манастир).



22

Слика 22. Фонтана препорода (*Fontaine de la Régénération-Fontaine d'Isis*), Исидор Хелман (*Isidore-Stanislas-Henri Helman*) према цртежу Шарла Монеа (*Charles Monnet*), 1793.



23

Слика 23. Комеморативна медаља, Огустин Дипре (*Augustine Dupré*), 1793.

Препоручена улога жене у новом поретку ствари и њено потискивање из сфере јавног живот и потенцијално опасног остваривања политичког утицаја, слободног

располагања својим телом, преметањем у искључиво мајчинску фигуру хранитељице, симболично је представљена у мегаломанском подухвату организовања церемоније прославе првог рођендана Републике. Под руководством Жак Луј Давида (Jacques Louis David) на месту некадашње Бастиље, симбола старог режима и раскалашне *женствености*, постављена је *Фонтана обнове*, са централном седећом фигуром богиње плодности у строгом ставу египатских скулптура (слике 22 и 23). Изиде је овде заступница новог модела жене на чијим се грудима, у процесу регенерације, напијају представници Конвента, деца једнакости и слободе. Из њених груди избија врело живе воде у ритуалној представи купања у мајчином млеку. Обавеза жене је тако уоквирена поштовањем природног реда у достављању природних дарова који служе обнови нације у оквиру нове социјалне политике и бриге о породици.<sup>14</sup>

Женско биће по самој својој природи и узорној класификацији која се на томе изводи, често исклизне у свој анимални простор у коме се дешавају чудовишни спојеви људи и животиња. У митској прошлости коза Алматеја је отхранила Зевса, вучица је хранила Ромула и Рема, Вероника Ђулијани је одлазила у кревет са јагњетом које је дојила својим млеком (исто, 1993: 395). Било је то божије јагње, сам Христ.

Груди тако постају обожене и у представама Богородице (Theotokos Galaktotrophousa, Madonna Lactans) мајка израста у метафизичку представу цркве, извора Светог Духа, чијим се посредством Христ напаја на самим грудима Бога Оца. Претварање воде у вино, као и претварање менструалне крви у млеко у прљавијем виду исте мистичне реакције, у слици мајке која доји божије дете, представља у збирној слици сам чин евхаристије, јер млеко јесте крв и вино је крв Христова која истиче из ране.

Као проводник Светог Духа персонификација Мудрости представља живи извор на чијим се грудима напијају филозофи (слика 21). Као проводник Свете Крви Богородица понавља саму слику *Caritas romana* у зачудном и (не)примереном односу са Светим Бернардом. Свети Бернард је излечен, његово слепило је скинуто и он

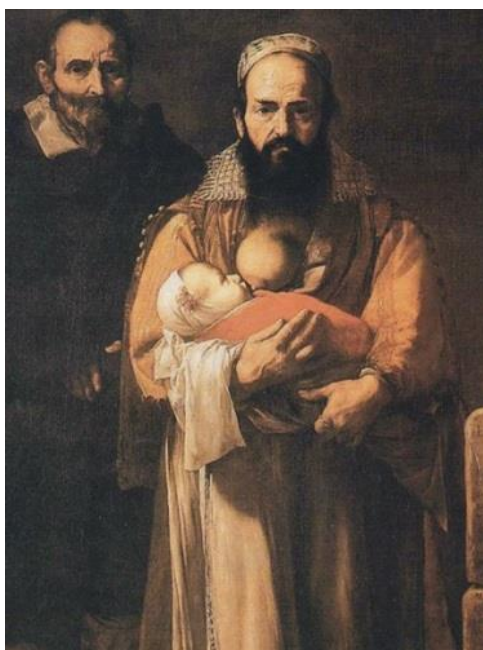
---

<sup>14</sup> Примери мушких лактација су уводили у носталгичну причу о хермафродитском пореклу људске врсте, тако сурово подељене на мушку и женску половину. Део су промишљања стварне улоге мушких брадавица као и популарне литературе путника по Источној Европи, Латинској Америци и Африци у романтичарском заносу откривања митова о пореклу света у сусрету са *дивљим* културама (Shiebinger, 1993: 389-390).

постаје Христов брат по млеку (слика 14). То су везе које се успостављају преко једног другог тела, замишљеног тела цркве, гробнице, жене.

Потенцијална трансородност (или зашто су мушкарцима потребне брадавице) и прича о хермафродитском почетном облику представљена је другом зачудном сликом шпанског сликара де Рибере (José de Ribera) *Жена са брадом*. Као последица болести јајника код жена је могућа појава појачане маљавости (Tunbridge, 2011: 733-736). Жене са брадом су често биле део циркуских трупа и излагане су јавно као чудовишна, митска бића.

Једнако је узнемирујуће тело Синди Шерман (Cindy Sherman), која ствара религозну представу гротескног тела по предлошку старих мајстора. Репризира *Богородицу са дететом* Жана Фукеа (Jean Fouquet) мртвачки бледог тела мајке и детета, скоро дијаболичне представе извештаченог модрог тела представа натчулне лепоте. Пластифицирна и доведена до правог лажног стања краљице неба.



24

Слика 24. *La mujer barbuda*, José de Ribera, 1631.



25

Слика 25. *Untitled*, Cindy Sherman, 1989.

Јединство земље и женског тела које је по себи носилац плодности, чини дарове тела семеном које кроз обредну нагост и шкропљење земље сопственим млеком (Elijade, 2011: 393) обнавља природу и доказује истоветност два тела.

У хришћанском читању такав однос према земљи добија значење прељубништва, бестијалног споја негативне еротике у представи Пожуде (*Luxuria*). Као један од смртних грехова блудне радње су представљале изопачен однос према сексуалности, што је порнографија (грч. *porneia*) или непосредна размена ужитка. Тело је свето и треба да је у стању чистоте.



26

Слика 26. *Мајка Земља*, цртеж, рукопис *De universo or De rerum naturis*, Rabanus Maurus, 842-847.



27

Слика 27. *Пожуда (Luxuria)*, капител, црква Saint-Gervais-et-Saint-Protais, Langogne, XII в.

Као чест мотив на романским капителима, *Пожуда* је адаптација античке представе слике Мајке Земље (*Tellus Mater*) са змијама на грудима, телурским симболом, ђаволом (Kelly, 2006: 126). Змија се храни женским млеком. Као амбивалентно биће мушко, женско или самостворено андрогино биће (*uroboros*), представља ускрснуће и живот као биће светлости или весника смрти, таму јер по свом карактеру излази из земље као свог природног станишта и у вези је са подземљем и душама предака. Посмртни остаци су обично сахрањивани у праг куће, где змије обично бораве, тако да је она погребна хтонична сила (*sol niger*). Као фалички симбол и расплодна мушка сила (муж свих жена) може да буде повезана са бременитошћу (Курег, 2004: 194). Са биком има заједнички фалички симбол плодности расплодне моћи мушког бића. Лоша мајка доји змије и чини смртни грех, јер је непријатељство између ова два бића већ установљено. Расипање или отицање млека у земљу/змију не представља благодат. Добра мајка даје млеко истине (Ševaliје, 2004: 581).

*И још међем непријатељство између тебе и жене и између сјемена њезина; оно ће ти на главу стајати, а ти ћеш га у пету уједати* (Прва књига Мојсијева, 3: 15)

Лов на вештице је произвео жену као биће посебне врсте, телесно и природно изопачено од тог вишка непријатељских сокова и излучевина, производа женске *настраности*. Оне познају магију јер су блиске земљи. Зато је то тело требало ућуткати и увести га у стабилну грађевину. Јеретичке и бунтовне жене су кажњаване зазидавањем до краја живота. *Између мислеће главе и тела-машине (...) постоји само однос између господара и роба*, а главни задатак воље је доминација над телом и природом. *То је био први корак у преображају женске vis erotica (еротске снаге) у vis laborativa (радну снагу) – то јест први корак у претварању женске сексуалности у рад* (Federiči, 2013: 187, 238). У сервис за одржање врсте.



Слика 28. *Life Sucks*, Rebecca D. Hariss, 2012.

У раду Ребеке Харис (Rebecca Hariss), тај вишак вредности у духовитом самопосматрању, поставља нови иронични ореол око једине *светости* која се посматра као чиста анатомија или закон природе. У записима о кожи, аутоетнографским белешкама о променама на телу, у материјалу који се доживљава као други омотач, који може да се набора, да буде испражњен од садржаја, да виси као хулахопка, упире прст ка себи и смеје се (Hariss, 2013: 17-20). Хумор и аутоиронија су поступци у којима се женско тело успоставља као недодирљиво.

Стабилна конструкција треба да испуни само законе статике и употребу доброг грађевинског материјала који би обезбедили њену чврстину. То је врло чиста и јасна сврха градитељства. Унос живог садржаја у структуру зида, почев од своје митске основе или стварне обредне праксе, покреће мноштво слика и могућих значења која се уписују у тај предмет/тело/жену. Као сврсисходна магија елемената са довољно дугом историјом, покреће умножавање и умрежавање различитих тумачења призора жене затворене у лимену кутију са отвором за груди.

### 3. СМИЦАЛИЦЕ СИМБОЛА

Као део дугорочног пројекта *365 прича за лаку ноћ*, обимне антологије свега што сам видела, чула и осетила, радови представљени у оквиру изложбе *MurumForum et Prima Hostia* носе бројеве у затеченом редоследу прича које ће бити реализоване до коначног броја од 365 слика, цртежа, скулптура и видео радова. Не постоји временско ограничење, пратим само број.

Аутобиографског карактера по садржају и са одликама поетичке фигурације по форми, те приче су мистичне пустоловине мог приватног живота, затвореног света, мојих сновиђења, страхова, жеља и сећања. То су мале сцене на којима се одиграва драма која покушава да разреши или макар ослободи конфликт, фрустрацију, немоћ због губитка. То нису срећне приче.

Њихова митолошка структура, позивање на кодирано несвесно које припада свима, јер верујем да је митологија изворна уметничка форма и уметников говор, условили су налет нових слика. Из приватног света исповести које почињу са: „Ја сам...“, изашле су у простор велике наратије која почиње са: „Ви сте...“.

У простору Галерије изложени су прототипови могућих споменика у виду амбијенталног наратива који се развија у неколико праваца и могућих читања задате теме. Може да се посматра као имагинарни простор или митско место у коме се одвија стара прича заустављена у времену, као галеријска поставка уметничких дела, као сајамска понуда предмета од јавног значаја и за личну употребу, или као чиста мистификација личности самог уметника, уроњеног у сопствени догађај играња улога.

Наизглед херметична структура самог рада, која обилује аутоцитатима, понављањима и материјалним доказима личних стања, налази своје трагове у митовима и фолклору једног простора чије се понашање обликује, а одлуке доносе, на основу порекла.

Секције у којима су описани делови поставке почињу јасно означеним делом текста. То су први записи и одговори у будном стању, прве замисли, скице, забелешке које су одредиле ток самог пројекта.

Идентификација слика/призора следи по предметима: 45. прича, *Градитељи деце (Child builders)*, 58. прича, *Весела невеста, Merry Mar(r)y's Immurement*, 40. прича,

*Моја мајка је света, 33. прича, О једном те истом, Држач за главу за истомиишљенике TRIVIUM и QUADRIVIUM.*

### **3.1 45. прича, Градитељи деце (Child builders)**

*Children need a little spanky* је прва дечија жртва филијацији која обезбеђује стабилност грађевини. *Child builders* у поглављу о деци говори о моћним градитељима, о Стоји и Остоји моста на Дрини или Стоји и Стојану, виртуелним близанцима у зидању Скадра, стубовима држачима који подупиру сваку греду и свод. Озидани стубови, до висине просечног узраста детета од шест година. Фотографије дечијих лица пренете су на огледала. Снимак је направљен у надношењу, са просечне висине одраслог човека. У стубовима се налазе њихове реплике, у њима костури птица. Мале статуе треба да буду одливане у провидном материјалу. Кости птица очишћене и сложене по задатом предлошку одређене врсте. Почињемо са живом децом која својеволно пристају да буду узидана. Њихове реплике су намењене свим важним објектима у изградњи као добра вест да ће бити успешно завршени. Оваква врста помоћи као поклон-жртве добро је позната у књижевности, ако је могуће веровати у веродостојно преношење светих чинова. Уметност је лепа и узвишена. Деца су посматрана из угла цивилизацијског терета, жртве развојне психологије, економије разврата, патриотске грешке и божанског послања. **Brick and Mortar (Цигла и Малтер)** уличне пропаганде.

Градитељски подухвати који су обузели земљу последњих година, рад на обнови мостова склоних паду, изградња нових путева, кула и градова, испровоцирали су прву слику и потребу да се обнови поступак у обезбеђивању стабилности тих ломљивих и крхких структура под налетима природе, приносом прве жртве у виду узидане деце.

Као две константе пола и рода које опстају непромењене од самог почетка, дечак са десне стране, девојчица са леве, уводе у прву фазу израде активних споменика. У овом раду они су посвећени жени.

*Вода у којој се меша глина, одговара првобитној води, глина која улази у темељ олтара, одговара Земљи, а бочни зидови одговарају атмосфери (Elijade, 2011: 437).*

Зидање почиње одвођењем изабране деце на обалу реке. У идиличном окружењу обнављам причу о градњи моста и узивавању првих и најстарији жртвених дарова, близаначке жртве, пратећи синопсис градње опеван у песми *Зидање Скадра* на Бојани. Деца представљају први избор и први завет у песми који је требало испунити. Присуство воде (река Темштица) и близина манастира (Св. Ђорђе) у симулираном митском простору постављају први наративни слој, мистично место и циљ градитељског подухвата.



Слика 29. *Зидање*, фотографија, 2014.

Деца нису упозната са мотивом близаначке жртве који стоји иза ове безазлене игре. Отргнута из свакодневице учествују у обреду одраслих који им сугеришу одређене облике понашања. Са родитељима је направљен усмени договор, уз најважнију клаузулу, да деца ни на који начин неће бити повређена учешћем у овом пројекту.

Самом зидању претходе припремне радње које се односе на претварање деце у жртвене дарове. Као у сваком процесу/обреду увођења у виши ред живота и понашања, њихова тела одбацују стару одећу и облаче беле хаљине које сам им сашила само за ову прилику, жртвене одоре чисте наивности и невиности, постајући Вестина, односно Христова деца, спремна за посебне радње изван оквира њиховог искуства. Пратећи наметнути сценарио припремају материјал за зидање, извлаче камен из реке и мешају везиво од песка, воде, креча и јаја (слика 29).



Техника зидања се ослања на истоветне сцене из филма *Легенда о Сурамској тврђави* Сергеја Парацанова. У грузијској *Легенди*, плавооки младић, као мушка херојска жртва, спасава утврђење хришћанства пристанком да буде узидан у темеље државног и црквеног пројекта пред налетом неверника. Изабрани кадрови односе се на данак у јајима који се спроводи по наредби владара, када се мобилишу сва материјална добра у заједничком подухвату одбране правих вредности.



Слика 30. *Легенда о Сурамској тврђави*, кадрови из филма, Сергеј Парацанов, 1985.

Видео рад је настао као резултат праћења ове манипулативне, исконструисане игре са дечијом наивношћу (слика 31). Снимање је извршено у једном непрекинутом кадру и бележи случај неочекиваног упада стада и пастирице који прелазе реку, појачавајући симболику радњи.<sup>15</sup> У каснијој обради слике, избачени су делови неприхватљивог понашања деце (опуштање, мрзовоља, несигурност, непристојност, одсутни погледи, питања...), снимак је успорен и представљен на отварању сајамске поставке, у некој врсти промотивног спота потенцијално остваривог уметничко-државног пројекта. То је запис, видео-текст, прича, документ, жива слика тренутка жртвовања, илустрација библијске сцене која се понавља у времену и траје.

Зидање се понавља у простору Галерије. У два стуба, са једне и друге стране пролаза испод свода, смештена су тела деце, дечака и девојчице. То је још једна од игара припремљених за децу, лутке заменице, које имају своју историју и оправдање да се појаве као унутрашњи садржај стуба.

<sup>15</sup> Ђурђевдан или Ердлез или Hidirellez пада 6. маја по грегоријанском календару и обележава крај зиме и почетак лета. За празник се приноси крвна жртва. Кољу се јагањци или ован, чија се крв излива у реку, што је посвета Тројану или неком речном божанству у старијем слоју ритуалних радњи који се преноси на хришћански слој у празновању Св. Ђорђа (Златановић, 2008: 84; Чајкановић, 1973: 178).

Митолошка тема о градивној жртви јавља се први пут на слици *12. прича, Del potere, ChildBuilders* из 2010. године у оквиру циклуса *365 прича за лаку ноћ*, као реакција на преклапање дневних вести о трговини децом и полемика насталих око васпитних мера које треба спроводити са децом. Репродукција слике налази се у изложбеној поставци куће. Назив слике је позајмљен. *ChildBuilders* програм је стратегија истоимене организације која се бави питањима здравог детињства, пружањем подршке против виктимизације, злоупотреба и злостављања деце, оснаживањем, превенцијом и заштитом, делујући уз помоћ и кроз различите институције и црквене организације (<http://childbuilders.org/>).



Слика 31. *Зидање*, видео, 2014.

Одвајање тела од слике и материјализација тродимензионалног објекта у простору, наступила је у тренутку појачане жеље да са њима остварим контакт, додир, могућност да их загрлим, положим, усправим, засечем, залепим у свим облицима у којима су праве лутке заменице припремљене за игре померене приземне естетике.

Фигуре дечака и девојчице, скулптуре од ливеног папира, први пут су представљене у оквиру изложбе *Ако нећеш ти да скачеш ја ћу цупкат сам*, као део инсталације *Киша*, изведене у Галерији савремене уметности у Панчеву 2013. године. Деца стоје на циглама, инструментима страдања у државним пројектима васпитања и образовања мајстора градитеља или трговаца њиховим телима. Као увод у причу о страдању деце у државном пројекту зидања, златна киша или у могућем читању, киша гнева, прикупља се у *колекторима* у виду златника припремљених за откуп деце.<sup>16</sup>

Као предмети у оквиру изложбе *Ја не познајем никог као што си ти*, ослобођена су из зида, ослобођена колектора, замазана блатом, алтерирана постављањем птичијих глава у висини пупка, чиме се по основној замисли приближавају почетној идеји/предлошку за употребу уметности у јавним пројектима изградње. Место у зиду заузеле су нове фигуре направљене од сапуна, делова раскомаданог тела мајке и уводе у нови круг позајмица, аутоцитата и преноса значења у новим циклусима.



32

33

34

Слике 32. и 34. *45. прича, Child builders, Ако нећеш ти да цупкаш ја ћу цупкат сам, 365 прича*, Панчево, 2013.

Слика 33. *Ја не познајем никог као што си ти*, Пирот, 2015.

<sup>16</sup> Чоколадице у златној фолији су пригодна имитација златника употребљених за откуп деце, односно златника који се дају Харону да вас превезе на другу обалу.

Црна боја повезује девојчицу са скулптурама црне Дијане која има титулу Весте, благосиља родитеље породом и омогућава лак порођај (Црна Краљица).<sup>17</sup> Девојчица зато има утиснут знак (лутка-беба утиснута у стомак) који је одређује у систему подељених улога у репродуктивним моћима. То је и црна боја паљевине, угља вечног ватре породичног огњишта у обредној пракси Весталки. Тело девојчице је *унапређено* додатком перја. Као највећа срамота којој је изложена жена, болна казна се спроводи над телом које је прекршило основно правило рода о честитости и правило поседовања једне заједнице над телом. Посипање катраном и перјем је добро позната средњовековна пракса и последњи пут је изведена у масовном изливу гнева над љубавницама немачких војника (<http://worldwartwo.filminspector.com/2014/09/collaborator-girls.html>).

Перје као материјал носи по себи другу линију значења и симпатичких веза које у великој мери одређују садржину овог и претходних радова. Перје је део испуне јастука на коме је умрла моја баба. Тиме се остварује веза са породичним наслеђем, које се стално покреће, са сваким предметом, појавом, фигуром, делом, интимним средиштем у проширеном пољу деловања, у простору Галерије.

Додатну казну и тежину доноси насута гомила пепела на металном тањиру који је постављен на главу девојчице. У неким културама посипање главе пепелом значи покору и преобраћење. *И Ниневљани повјероваше богу, и огласише пост, и обукоше се у костријет од највећега до најмањега. Јер када дође та ријеч до цара Нинијевскога, он уста са својега пријестола, скиде са себе своје одијело, и обуче се у костријет и сједи у пепео* (Књига пророка Јоне 3: 6-7). У неким селима жене *узимају прашину и пију је у води*, што је пример теофагије, причешћа (Чајкановић, 1973: 16).

Црна боја дечака одговара црном телу *Саборника* (Црнобог)<sup>18</sup> који се помиње у тексту исписаном на зиду куће, идола заједнице који носи само један знак, главу дечака на срцу (исто, 1973: 168-171). Тела дечака су једносмерна и воде равно ка херојском пројекту.

---

<sup>17</sup> Црна краљица је *корелат Црног бога* (жена или кћи) (Чајкановић, 1973: 172). То могу да буду Деметра или Персефона које имају атрибут црне богиње.

<sup>18</sup> Црнобог постулира црно божанство доњег света, мрачну, злу силу демонског бића или ђавола у хришћанском дуализму.



Слика 35. 45. прича, *Child builders*, сунђер, глина, папир, перје, коса, емајл-лак, метал, огледало, транспарентна фолија, чоколада, рвс, 75 x 95 x 75 цм, 2015.

Како би илузија била потпуна, као опредмећена фантазија у вештачким условима, зид је направљен од меког материјала. Комади сунђера исечени у облику цигле потапани су у раствор глине и лепка, посипани пепелом и сушени, као при поступку прављења праве опеке. Око појединих *опека* савијен је мањи прамен вештачке косе која је употребљена у *маскирању* мушке заменице. Између косе и зида уденуте су ролне папира на којима су исписане поруке: „Сазнаћеш ускоро“, „Ти не идеш даље“, „Отворено поље“... У неким културама поруке са жељама/молитвама стављају се у зид са надом да ће бити испуњене/услишене. Овде је спроведена инверзија и сам зид успоставља комуникацију, из себе, носећи своје поруке за ишчитавање могуће добре судбине.



Слика 36. 45. прича, *Child builders*, сунђер, глина, папир, перје, коса, емајл-лак, метал, огледало, транспарентна фолија, чоколада, рвс, 75 x 95 x 75 цм, 2015.

Пепео је телесни остатак након спаљивања, указује на смртност тела, подсећа на ништавност живота, али је са друге стране и први чин стварања и обнове. Глина као и пепео представља прву/последњу материју. Први акт ствараоца према телу и прва интервенција у простору на почетку стварања света било је подизање из пепела, прашине, блата. Учење зидања потиче од вишег бића. Глина је унос природног материјала у извештачене конструкције лажи и симулација уметничког стварања.

**Фотографије дечијих лица пренете су на огледала.** Огледало и огледање преноси слике из унутрашњег на ниво равнoг дводимензионалног сада. Видљиво стање дечијих портрета, приказује унутрашњи садржај стуба у виду надгробне слике. Огледало (speculum) је инструмент (само)посматрања и увида, или још једна прича о крађи душе која је заробљена у новом облику, отргнута од тела и заустављена у времену.

У мистичним обредима то је средство загледања у оно што је било и оно што може да наступи, инструмент прорицања. Круг огледала је као сунчев или лунарни колут, одраз светлости или одраз одраза, умножених ликова. За огледало се каже да поседује магијска својства и представља капију у царство доњег света, света антипода. Обешено лицем на доле служи успињању душа (Kuper, 2004: 116).



Слика 37. 45. прича, *Child builders*, сунђер, глина, папир, перје, коса, емајл-лак, метал, огледало, транспарентна фолија, чоколада, рvc, 75 x 95 x 75 цм, 2015.

**Снимак је направљен у надношењу, са просечне висине одраслог човека.** Поглед одозго је поглед изабраног, вишег ауторитета који посматра, захтева, управља, види све и застрашује. Као зли демијург односим душе деце на неко *боље* место и уводим их у свој простор игре са великом нарацијом. Отимам ликове које постављам

непримереним поступком злоупотребе у оквиру магијског ритуала са негативним, смртним исходом.

Фотографије су штампане на транспарентној самолепљивој фолији и пренете на огледала у обради која представља имитацију ласерског резања стакла, брисањем сваке природне обојености како би била постигнута потпуна транспарентност ликова и илузија бестелесних душа.

### 3.2 58. прича, *Весела невеста, Merry Mar(r)y's Immurement*

**Merry Mar(r)y је жена по избору уз могућност замене за време трајања овог призора. Жена просечне висине смештена је у кутију од лима. На њој је и отвор за очи, покретан. По вољи се отвара и затвара, због *очи у очи* контакта. Прича се заснива на бисеру епске књижевности *Зидање Скадра*. „Млада Гојковица” данашњице протура груди кроз отвор. Треба рачунати на добро познату ревност у показивању „жртве” овдашњих жена. Жена караконцула, шумска мајка, бабица, тотем русалка, милосница, блатна краљица, јавно је изложена сваком „страдању”. На самој лименци обриси деце у вртложном десценду ка вратима у доњем делу и призор романтичне лактације, *Caritas Romana*. Стубови бацају сенку, у облику људске фигуре, да заокруже причу о заменици која се јавља у виду таласона, узидане сенке, двојника душе. Уметност је лепа и узвишена.**

Лимена кутија са отвором за груди или **58. прича, *Весела невеста*** или *Узидана Марија* као средишња фигура и предмет самог рада, обнавља приче о жртвовању тела девице/ невесте/мајке у облику добре кћерке оца/нације. Жена у лименој кутији је нови идол са неограниченом употребом.

Прототип споменичке скулптуре, која је намењена излагању у јавном простору, представља гест испровоциран стањем у култури размене слика/представа жене, женског тела. Стално присуство еротизованог *мамца за мушки* поглед у слободној размени јавне жене, која се појављује као *мис мокре мајке, најлеши деколте* или у чисто порнографском облику као новински додатак, јесте заправо упад у замку наметнутог и очекиваног социјалног понашања.

Са друге стране пуритански однос према јавном простору друштвених мрежа покрива женско тело, брише његову нагост (*природност*) и производи нови талас феминистичког гнева који резултира покретом *Free the Nipple*<sup>19</sup> (<http://freethenipple.com>) у освајању права на слободу показивања, истог права које се не ускраћује мушком телу. Порнографија и феминистички снови о рушењу мушке грађевине измицањем основа које почивају на женском телу су у сталној биполарности сексуализованог објекта порно диве, као узорка слободе у *мушкој грађевини* и себи припадајућег субјекта који се забрањује.

Сам објекат је могуће дефинисати као социјални експеримент који нуди могућност остваривања права на *слободу показивања*. Подметање које врши аутор стављајући предмет/објекат у простор јавног деловања, тумачења и употребе, изражава потребу за коначном канонизацијом праве жртвене понуде, *идеализованом* представом женског тела у јавном простору, какву налаже споменичка скулптура. Коначни слом свих напора да се превазиђе биолошка детерминисаност тела и трагедија културе која изазива издајнички подсмех и потврду немоћи.

Интерактивна и вишенаменска скулптура/објекат са људским, органским садржајем који је и сам објекат у социјалној структури доминантних правила, нуди уживање у погледу и изазива естетско задовољство публике, даје хранљиву материју у доба несташице и сиромаштва али и тренутак поменуто слободе у показивању.

Као акумулатор оргонске енергије Вилхелма Рајха, колектор снова, уређај са либидонозним дејством, метална кутија за смештај *органског материјала*, има ироничну опаску у виду вадичепа упереног ка небу са врло јасном поруком: „Screw you heaven“ (слика 38). Потенцијална реторта за производњу чуда или излива хранљивих сокова и задовољства у друштву које препознаје само урођене потребе.

Обредна сценографија у простору Галерије, поставља жену у средиште драме жртвеног ритуала, њено тело, хранљивост из нагости и чистоте одговара силама које захтевају њену посвећеност. Балзамовано тело остављено у условима сувог ваздуха, историјских наноса, закона, заповести, забрана... представља личну, емотивну исповест аутора. То је танки омотач крхког органског садржаја, земног остатка,

---

<sup>19</sup> *Free the Nipple* мисија америчке активисткиње и редитељке Лине Еско (Lina Esco), покреће жене широм света да устану против цензуре која се спроводи над њиховим телима. Показивање брадавица у јавности је забрањено у Америци и жена која прекрши закон подлеже затворској и новчаној казни.



метални ковчег који означава још и казну, тако да су могући отисци тела које се у њему креће, буни или удара у опну, видљиви.



Слика 38. 58. *Прича, Merry Mar(r)y's Immurement* (поцинковани лим, металне цеви, памук, папир), 70 x 170 x 70 cm, Галерија ФЛУ, 2015.

Завеса од памучног платна покрива отвор за груди и представља женску страну удомљавања у непријатном окружењу. Унутрашњост кутије је додатно постављена јорганом са флоралним мотивима (породично наслеђе) као тапет блиског простора или *сигурна* соба у душевним болницама. Избачени комад платна из отвора за груди је потенцијални пут спаса, припремљен за могуће бекство даме заробљене у високој кули.

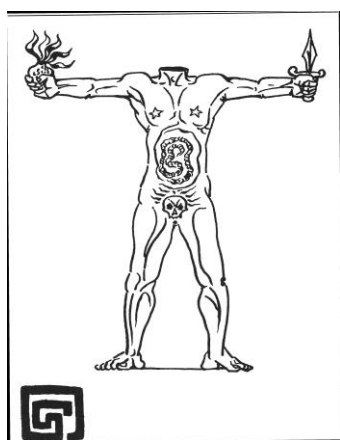
Сликани детаљи (печурке, срце које гори, ватрена лопта) остварују нова укрштања, нове линије значења које се повлаче између различитих текстова, слика, докумената уписаних у само промишљање о објекту који се нуди.

Отровне печурке (печурка мухара) које могу да изазову халуцинације и погодују мистичним заносима светитељки, привлачне због свог изгледа, налазе место у бројним илустрацијама књига за децу. То је и потенцијална опасност за сваког ко формира мишљење и знање на основу бајковитих представа. Алиса је уведена у свет чуда у коме доживљава сталне трансформације, на неколико нивоа, унутар самог простора сна у коме се налази, као што је слагање представа, чинова и промена основни облик објаве и читања наратива саме изложбене поставке. Алиса једе печурку како би променила своје стање.



Слика 39. 58. *Прича, Весела невеста, Merry Mar(r)у's Immurement* (поцинковани лим, металне цеви, памук, папир), 70 x 170 x 70 цм, Галерија ФЛУ, 2015.

Пламтеће срце које у једној руци држи форма/обличје детета на кутији је атрибут Ацефала (Acéphale, обезглављени), персонификација идеје обезглављеног чудовишта који пркоси свим дотадашњим облицима понашања и примене Закона. Цртеж Андре Масона (André Masson) представља нагу фигуру без главе, антипод ренесансног идеала, аполинијског христоликог човека (слика 40). У једној руци држи срце које гори, срце које припада новом узорном моделу Диониса, отворене ослобођене сексуалности и уместо репродуктивних органа носи посмртну маску. Побуњени човек Жоржа Батаја представљен је као анти-бог развлашћене хијерархије. Уводи нове ритуале и тражи људску жртву (Encyclopædia Acéphalica, 1995: 12-15).



40

Слика 40. *Ацефал*, Андре Масон, 1936.



41

Слика 41. *Распеће Христово*, детаљ.

Ватрена лопта је препис, цитат познатог мотива који се налази на представи Христовог распећа у манастиру Високи Дечани (слика 41). Чудо Распећа и чудо жртве прате персонификације сунца и месеца у виду мистичних летећих објеката, који изазивају чуђење и доказ о пореклу људског рода у неким савременим тумачењима. Овде је представљен соларни мотив, у вези са ватреним срцем, и говори о два вида обликовања људске свести: (1) конструкције која је формирана у облику грађевине/кутије, *цркве* и почива на идеологији мушке жртве и разума, (2) деконструкције, у виду палих фигура, изазване буђењем унутрашњих, несвесних рушилачких нагона, таме и мрака лунарног симбола богиње.



Слика 42. 58. *Прича*, Merry Mar(r)y's *Immurement*, детаљи

Кутија баца сенку у виду тела, силуете саме ауторке положене на земљу у даљем поступку увезивања симболичних представа, ритуалних радњи и жртвених обреда, који су део истог процеса и затварају круг око главног мотива узидане жене (слика 43). Текст залепљен на задњој страни кутије, објашњава функцију таласона и његову појаву у митској балади о зазиданој невести (*Вградена невеста*).

Таласон (буг. таласъм, грч. τελεσμα, данак, жртва, магијски предмет) спада у групу демона природе, чувара куће заједно са змијом чуваркућом и услужним духом (Зечевић, 2008: 286). Змија живи под прагом или огњиштем, култним местима у кући и стаништима предака (исто: 283). Огњиште је сматрано улазом у подземни свет. Таласони су према веровању кућни духови који чувају сваку грађевину.

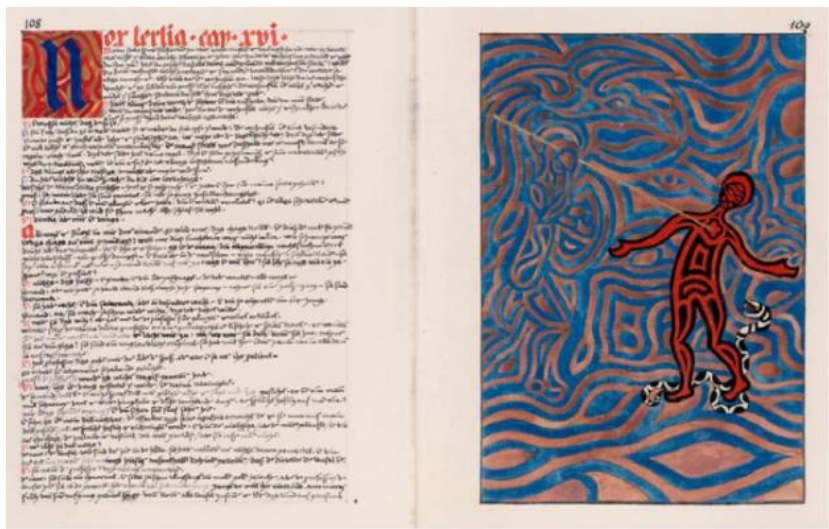
Сенка је траг тела и одраз људске душе у њеном примитивном облику. Као доказ или траг тела у простору, она је верни пратилац и његова замена. На сенку не сме да се стане. Осећа бол уколико је неко удари или прободе. Уколико се сенка одвоји од тела човек умире.

Веровало се да таласони настају од оних људи чија је сенка била узидана у грађевину. Некада је био обичај да приликом зидања неимари кришом измере нечију сенку. Сенка се одмерава штапом који се онда узивава (Зечевић, 2008: 286). Најбоље време је подне када сви радници одмарају. Главни мајстор, коме су поверене мистичне и скривене радње, тада може да изведе сам чин неопажено. Онај чија је сенка била узидана умире у року од четрдесет дана (Frejzer, 2003: 199), али његова душа остаје. Осветнички напада и убија пролазнике. За жене и девојке се каже да певају.



43

Слика 43. 58. Прича, *Merry Mar(r)u's Immurement*, таласон



44

Слика 44. *Црвена књига*, изглед стране, К. Г. Јунг

Елијаде говори о аграрном обреду Астека, одсецању главе девојке и дрању коже Тоши Мајке која симболизује зрели плод биљке. Искидано тело жртве првобитног митолошког бића јемчи добру награду у виду богатог уroda (Elijade, 2011: 405). У кожу одране мајке се облачи свештеник. Та кожа је стављена на под Галерије, као сенка, таласон тела ауторке. Сама унутрашњост кутије, ентеријер повезује се са спољашњим манифестацијама једне линије промишљања објекта. Силуета понавља цветни мотив јоргана, обучена је у сако, лудачку кошуљу Агнес Рихтер. На трагу Јунгових снова и

записа о њима у *Црвеној књизи*<sup>20</sup>, митолошког *роторомана* силаска у несвесно (слика 44), делови текста преузети из књиге послгани су на таласон/силуету/кожу.

Лудачка кошуља Агнес Рихтер (Agnes Richter) је документ стања хистеричне жене. Она налази своје место у азилу за лудакe, као свако женско тело које трпи последице лошег протока течности у организму и система лечења засниваног на одстрањивању болесног ткива друштва трајном хоспитализацијом. Агнес Рихтер се служи процесом бриколирања, крпљења, склапања неповезаних делова одеће (поремећеног ума) понављајући механизам грађења мита о коме говори Леви-Строс. Одштампани примерци јакне покривају унутрашње зидове кутије у окружењу које притиска наносима приватног наслеђа (слика 45). Делови неповезаних мисли, као вид аутоматског писања надреалиста или као бајалице и речи изговорене у тренуцима мистичних заноса, повезују механизме настанка симбола, симболичних представа и радњи у несвесном талогу нагомиланог искуства.



Лудачка кошуља **AGNES RICHTER**.  
Немачка шваља која је  
током деведесетих  
година  
деветнаестог века  
нашла своје место у  
азилу за лудакe, сашила је себи  
јакницу од поцепаних  
делова одеће. На њој је  
ушивала своје мисли  
за сваки дан у години. Без  
неповезаних реченица: *Ich, Meine  
Jacke, durch meine weißen Strumpfe /  
meine Strumpfe sein 11, Mein Kleid,  
Ich bin nicht in den, Forschung, Ich bin  
in Hubertusburg / Parterre, 95 A. D. / A.  
I. B, keine Kirschen, Meine Schwester,  
19. Juni 73 geb.*

Слика 45. Унутрашњост лимене кутије и текст залепљен са задње стране

<sup>20</sup> Јунг се у кретању кроз несвесно сусреће са производима својих фантазија, бићима и ситуацијама из дубоких слојева искуства. Сам механизам рада са сликама у Јунговој редакцији, записи и ликовне белешке доживљеног и виђеног одговарају мом схватању и разумевању слике (Shamdasani, 2009).

Са задње стране кутије, у доњем делу, стоји натпис *Wonderland* изнад исцртаних врата која представљају улаз у простор чуда, митски простор, простор опасности и лудила, фантазије каква је могућа само у сновима. *Сигурно* место у које се смешта савладано женско тело, уређује његова функција и лечи од неуротичних испада.

Последњи чин драме представљен је сликом млека које пробија кроз зидове. Млеко је сугестивно представљено млазом који истиче из отвора (слика 39). Бели траг је настао деловањем просуте киселине на метал. Млеко је хранљива материја, иницијатичка материја у обредним свечаностима и представља симбол поновног рођења. Хранљива је једнако као и мед. То је рајска храна у погребним обичајима (Курер, 2004: 108). Пчела је посвећена ефеској Артемиди, а камен мудраца се некада зове млеко девице и даје бесмртност (Ševalije, 2004: 581).

Женско милосрђе у чину давања млека, подоја деце или старца (*Caritas Romana*), двосмерно управљене енергије обнове, права је функција самог предмета који користи тему узивања и последњу слику градивне жртве у песми. Млаз на кутији допире до фигуре прободене стрелама тако да представља свету везу између Марије и св. Бернарда или Марије и св. Себастијана, што је овде и случај.

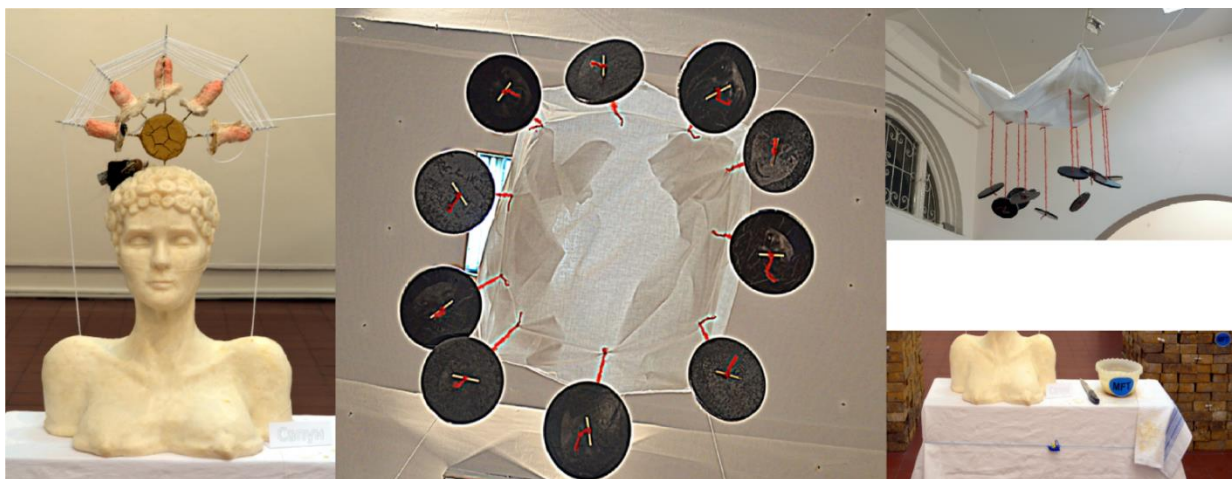
На самој изложби демонстрирам стварну намену предмета. Моје тело није у потпуности изложено погледима. Делимично је сакривено и обавијено газом. Репродукује слику *63. прича, Les choses fragiles* која се налази у малом изложбеном простору куће.

### **3.3 40. прича, Моја мајка је света**

**Мајка је представљена бистом, на постаменту од стакла. Постамент је испуњен водом до одређеног нивоа, у њему је пароброд играчка, кружи... Мали бродови од папира одлазе даље. Горе је хор анђела, *ragvuli dei*. Певају песме захвалнице. Клиничка слика хистеричне пројекције неба на земљи и земље на небу, крутог пројекта биолошке нужности. Ph неутрална богиња од сапуна за ритуално прање које претходи свакој акцији. Место: у пролазима. Уметност је лепа и узвишена.**

**Моја мајка је света** позива се на уличне олтане светитељки и део је ритуалног процеса прања руку женским попрсјем од сапуна за време трајања изложбе, што би касније било установљено као уобичајена улична пракса. У сајамском опходу ово је друга станица.

Просторна инсталација која укључује попрсје од сапуна, велум са хостијама и принтове на целофану подвлачи улогу лактације и женске бисте као *site specific* на мапи женског тела, односно мапи града са местима/станицама/ уличним олтарима са фигуром светитељке. Овде се комадање женског тела изводи у сврху чишћења другог тела, ритуалног чишћења у свом узвишеном значењу, односно одржавања хигијене у доба несташнице на поклон-пунктовима где је могуће остварити естетско уживање уз практичну употребу уметничког предмета, дара масовној потрошњи и политици друштвене расподеле добара. Сапун је само чин у обреду одавања почести градивној жртви.



Слика 46. 40. прича, *Моја мајка је света* (сапун, глина, дрво, пур-пена, метал, коса, папир, вуна), Галерија ФЛУ, 2015.

У апокрифној легенди о пореклу назива записано је да је некада постојало брдо Саро (лат. сапун), у близини Рима, на коме су обављани жртвени обреди, а мешавина пепела и лоја жртвованих животиња сливала се низ стране и отицала у реку. Људи који су ту прали своја тела и одећу, увидели су благотворно дејство ове мешавине и започели израду сапуна за прање. Здравље и хигијена су основне премисе у успостављању јаког система тела нације.

Лик Мајке је хибрид састављен од сећања на лик бабе-мајке-ауторке, по линији наслеђивања. Папијота (баба), фризура (мајка) и прамен косе (ауторка) стављају само тело у контекст породичне генетске предодређености за чување сећања на жртву, преношења модела понашања.

Обредно сечење косе имало је карактер приношења жртве, обредног жртвовања сопственог тела покојнику блиске особе. То је *секундарна реликвија* која служи магијском преношењу енергије са живог на неживо, додиром (Зечевић, 2008: 399). Овде су жртва и пренос снаге изведени уносом мог органског материјала у неживу материју, скулптуру мајке, која се поставља у улогу светитељке и покреће тему односа два женска лика у сталном сукобу. У неким културама одсецање косе (постриг) представља друго рођење.

У повратку на старије слојеве употребе мотива то је *Изида, верна супруга, нежна мати, дарезљива краљица природе, окружена ореолом моралне чистоте и тајанствене светлости* (Frejzer, 2003: 385). Као заштитница морепловаца *Звезда Мора* (*Stella Maris*) поистовећена је са Богородицом у још једном облику, као мајка која доји Христа/Хоруса.

Светачки лик мајке стоји на постаменту прекривеном белим чаршавом. Линија мора повучена је употребом плавог предива и додатком брода играчке који заједно са бродовима од папира, на поду Галерије, одговара претходној слици.

Поред главе од сапуна стоје: посуда са водом за прање, крпа за брисање руку након симболичног/стварног учешћа у обреду који се препоручује публици на улазу у галеријски простор и нож. Нож је средство за поделу сапуна између оних који учествују у самом ритуалу комадања жртве и обредног прања руку након остављања отисака на металној кутији. То је инструмент жртвовања и симбол сваког прекида, реза, скидања слојева вишезначних мотива.

Велум са хостијама изнад самог попреча у облику платна са кружним плочама обешеног о таваницу, представља имитацију неба са хором/кругом анђела који певају. Анђели су присутни у свим обредима посвећивања. Хостија је назив за жртву поклоњену боговима да би се угасио њихов гнев насупротив, то је жртва која се приноси као захвалност за добијену милост, која умире за неку велику ствар.

Хостија је пример правог канибалистичког акта, поделе жртвеног предмета, *хлеба* и његове употребе у преносу живих сила и преноса имитацијом. Овде је спојена са идејом распарчавања тела куће, мог тела, теста ствари, основног покретача акција, догађаја, из себе, из унутрашњости. Тако се кућа или форма тела, понављајући задати



облик хостије, реже и дели у кружном облику. Ти облици носе мој лик. Фотографије бележе гримасе у тренутку док изговарам вокале А Е И О У.

Облик круга понавља се на ореолу који чине средиште од глине и пет радијално постављених игала које пролазе кроз животињске татмае од папира. Веза са *кћерима* успостављена је преко *млека*. Млеко је представљено нитима беле вуне које су провучене кроз отворе на главама реконцилијатора и увијају се, преплићу на ореолу. Преношење животне енергије, која је мудрост, одвија се каналима записаним у прошлости и као свака договорена веза може да донесе заблуду и поделу родних улога, што је последица мајчински управљеног понашања.



Слика 47. 40. прича, *Моја мајка је света*, веза са заменицама

### 3.3.1 Жртве заменице

**Реконцилијација као помирење и поновно примање грешника у окриље црквене заједнице после учињене покре, уводи као понуду два лика на фолији у задатом ставу као моје заменице. На главама им клупко беле вуне. Нити пролази кроз отворе на *стаклу* и увијају се око мајчине главе. Реконцилијатори, припадници и корисници популарне културе постају посвећени. Ненад *Звезда*, препознат као водвиљско чудо, дечак између неба и земље. Лаже једнако добро као што *Mary FromWonderland* говори истину. Пристају да се о њима говори и одговарају на питања о смислу уметничког стварања.**

Марија је изабрана због свог имена и зато што има свој лого *Jewelry from Wonderland*. Њен накит од полимерне глине подилази укусу локалне публике и често садржи поруке, изјаве, *мудрости* локалног говора. Кључне речи: *Од..би*, *Одма друкише*,

*Ајде чешкај ме, Изедем те*, у потпуности одговарају могућим изјавама *вабљења* или одбијања жене која би се нашла у кутији.



Слика 48. Марија, *Mary FromWonderland*, фотографија; производна марка накита од полимерне глине

Ненад *Звезда* носи перику у виду трансвестија које сам изводи у свом Другом облику, као забављач, пародер. Он је заљубљеник у маскирање, игру имитација, дете сцене, објектива, као турбо фолк *queer* дива његове генерације, изводи перформансе и снима спотове у улози Јелене Карлеуше (<https://www.youtube.com/user/NenadRevolution>).



Слика 49. Ненад *Звезда*, фотографија; кадрови из видео спота *Крими рад*, пародија.

Близначки ликови понављају структуру песме и амбивалентан однос некада андрогиног тела које је сада подељено на своју мушку и женску половину. Однос

према сопственом телу и комплекс на који смо осуђени у односу према телу мајке обнавља трагове старијих слојева испољавања љубави према богињи. Оргијастички култ Кибеле, двополног божанства које је претрпело кастрацију и остварује амбивалентан однос са сином, љубавником Атисом има своје свештенике који се у иницијатичким обредима подвргавају кастрацији, претварајући се у сам лик мајке, носе женску одећу и женске фризури (Abot, 2007: 317).

Преносим свој лик на ове лутке заменице. У косе су им уплетене фигуре духова куће, фигуре ратника. Њихова тела су увијена у платно као што је и моје тело завијено газом и приказано у кутији. То су свете кастрације, застрашујуће мастектомије, мутације етно културе и изворне митеме у којима фолклорна матрица посустаје и нестаје у пародираном облику неопаганизма.

**На главама им клупко беле вуне** Бела пређа мобилише идеју о млеку и преносу животне енергије са Мајке на Децу, као и њене *мудрости* у процесу социјализације деце. У неким женским читањима односа мајке и сина, мајка је представљена као кривац за лоше научену маскулиност. Фемининост је овде наглашена прметањем мушкарца у жену и подвучена учешћем самог модела у акцијама трансвестије, његове естрадне, јавне појаве. Плава пређа се односи на воду и понавља слику градивне жртве извора (моста). Постављена је у висини врата обе жртве заменице.



Слика 50. Ненад Звезда, детаљ

Фотографије су направљене у породичној кући, кући лоших сећања, покретачу целог овог догађаја, кући тамници. Ликови предака су на зиду. Велико црвено слово А постављено је уз фигуру/лик Мајке (Лаканов *Autre*) и мало а уз фигуру/лик Оца (Лаканов *autre*). Разрешење ребуса иде трагом умрежених идентификација, односа према објекту: телу, простору, језику и означавању у процесу злоупотребе другости: премештања, имитирања, изигравања Другог у циљу постизања личног задовољства.

Убиство мајке је први чин у процесу индивидуације. Она је успостављена као стално присутни еротизовани објекат који се поново осваја кроз хетеро везу мушкарац-жена, женску хомоеротизовану везу или андрогине фантазије. Коначно ослобађање је могуће само у процесу који тражи да убијемо мајку у себи. Како је матрицид у женском ослобађању скоро немогућ, сам процес отвара пут у трајну нарцистичку меланхолију (Kristeva, 1989, 27-28).

Претварање мушког тела у женско део је неприхватљивог односа родне економије. Мушко тело које се премеће у други род постаје неприхватљиво тело по Тестаменту/Закону Оца у западној култури, не подлеже законима очувања већ улази у договорену процедуру жртвовања заједници.

### **3.4 33. прича, *О једном те истом*: држач за главу за истомишљенике TRIVIUM и QUADRIVIUM**

**За седење, за читање, за дуге шетње, за гледање, за спавање. Производи се са свим додацима, сходно намени. Пластика, дрво, метал, гума као могући материјали, сходно тежини садржаја и степену сагласности. Појас за главу који повезује три или четири, од могућих седам слободних вештина. Поглавље о Кефалосу који не престаје да нас задивљује својим чудима је замка за кривицу пријатељства. То је свето место укрштања аналитичности, мудрости и умећа грађења симбола. Могућа је серијска производња са испуном од цвећа, пластичних фигурица у сваковрсним текућинама, за то миришљаво и лековито узглавље нове генерације родољуба. Потреба за додиром другог бића и темене размене енергија у непосредном контакту, поставља апорем: „Да ли је могуће тихо трпљење у справи за мучење.”**

33. *прича, Travel holders или Држачи за главу за истомишљенике* су међустанице у опходу које су ироничан одговор самом кретању кроз референтни апарат истраживања и усамљености творца који тражи себи Друга/ог. Држачи повезују три, односно четири главе по степену сагласности за седам слободних вештина високог образовања.

Претпостављена серијска производња у сарадњи са локалним произвођачем постелног рубља, уводи производњу вишег смисла у подручје креативних индустрија и креирање света преобликованог идејом уметника. Испуна држача за главу требало би да делује по принципу симпатичке магије и зато је унутрашњи садржај врло важан. Овде су употребљени перје и вуна. Некада су се налазили у јастуцима за узглавља умирућих чланова породице. Као наслеђени материјал представљају носталгичну везу са прецима и омогућавају путовање кроз унутрашње пределе/архиве колективног знања, процеса, злоупотреба... Вуна је култно нечиста материја. У магијској употреби у везије са хтоничним божанствима. *Вуна је узета са животињског тела, и у тренутку када је од животиње одвојена, она је већ мртва-и зато што је мртва она, по општем религијском схватању код свих народа, по коме је мртвац нечист, мора бити нечиста* (Чајкановић, 1973: 20).

Сам облик је згодна позајмица готовог производа, јастука за путовање који придржава главу спавача и путовање чини угоднијим. Када се посматра као предмет вишег реда, онда је то облик који у себи садржи регенерацију. То је тело које се отвара, мекоћа која рађа. То је сам облик праисторијске богиње, меки трбух Изиде, колевка, наручје у коме се одиграва пренос мудрости са једног на друго тело. Фигура детета од папира има левак у устима кроз који пролази жица. На њеном крају је бисер.



Слика 51. *Изидин чвор*, амблем утробе, Египат, 1375 п. н. е. - 641 н. е.

*Изидин* јастук има ознаку кључа живота, египатске амајлије бесмртности. Непрекинути ланац преноса животне енергије наставља се главом углављеном у бели трбух са главом девојчице углављеном у бели трбух... на месту мртвачке главе Ацефала.



Слика 52. 33. прича *О једном те истом.* Држач за главу за истомишљенике Quadrivium (памук, перје, папир, рвс, жица, руже, пољско цвеће), Галерија ФЛУ, 2015 (десни зид).

Држач за главу од чврстог материјала поставља замку корисницима. То је тврдо узглавље, фетиш справа за мучење са свим додацима (слика 53). Дрвена грађа од које је направљено помагало за посету споменицима и напредовање у култури, опет ангажује сараднички однос уметника и заједнице, при избору грађе, приликом обраде и коначно, у демонстрирању његове употребе.

Као средиште света, стабло омогућава наизменичне успоне и силаске. Седам слободних вештина (граматика, реторика, дијалектика; геометрија, математика, астрономија и музика) као седам небеса подупире небо. Средиште света је свето стабло, извор свог знања и једине истине и омогућава везу између неба и земље (Eliade, 1996: 84).

За разлику од другог средишта, кутије у којој је смештена жена, представља активни принцип (кретање) мушког субјекта (Реч, знање, систем вредности, *фалични* симбол) у односу на пасиван женски објекат који стоји *непромењен*.

*(...) постоји несвесна истоветност између алхемичареве психе и арканске или преображајне твари, то јест, духа ухваћеног у твари. Због тога „Liber quartorum“ препоручује да се користи „occiput“ (то јест, стражњи део човечје лобање, јер она садржи мишљење и разум (Jung, 1998: 278).*

Као „prima materia“ Адам је прострељен Меркуровом стрелицом. Из њега расте „arbor philosophica“. Лобања је симбол усмрћивања (mortificatio) Еве, која представља женски аспект прве твари. Док код Адама „arbor“ одговара фалусу, овде стабло расте из Евине главе (исто: 267, 279).

Сам производ нуди могућност заједничких обилазака (стабло за ходочашће) споменика кроз простор слободне размене принципа ученог погледа упртог навише. Има облик и функцију *немогућег* предмета, представља муку знања у систему логичног закључивања и на крају доводи до потпуне имобилности.



Слика 53. 33. прича *О једном те истом*. Држач за главу за истомишљенике Quadrivium (дрво, метал, папир, кожа, рвс, памук, кудеља, туш), Галерија ФЛУ, 2015.

Текст исписан на стаблу свезнања припада делу П. Д. Успенског *Tertium organum*. Избор аутора извршен је на основу саме природе дела које је спој логичног и мистичног промишљања проширене свести, на основу доброг познавања свих седам слободних вештина и показане љубави према холистичкој визији света.

Држач за главу од дрвета (текст):

1. *Тај израз једнак је изразу  $\infty\infty$  и  $\infty$ , што значи да бесконачност расте и истовремено остаје неизмењена* (Uspenski, 2007: 287).
2. *Тачка тродимензионалног простора је пресек метагеометријске линије* (исто, 82).
3. *Почетак и закони тих радњи потичу из једноставне надражљивости ћелије* (исто, 93).

4. Али, ако се пуж пресече на пола, резултат тога неће бити два пужа (исто 229).
5. Ако је свет **Велико Нешто**<sup>21</sup> што поседује самосвест, онда смо ми зраци те свести, свесни себе, али несвесни целине (исто, 123).
6. А шта ако је исушила све мочваре које су икада биле, насликала све слике о којима вреди говорити? (исто, 181).

Последњи цитат исписан је у подножју великог стуба, на крсту носачу шеталице за туристичко разгледање града и посету споменицима, је одговор на тврдњу која подсећа на природно, урођено право жене:

„У једној књижици о „питању полова“, која је привукла пажњу у Немачкој, једна немачка ауторка „признаје да је подручје делатности жене *сасвим другачије* од подручја делатности мушкарца, признаје да „жена није исушила ниједну мочвару, није насликала ни једну слику о којој би вредело говорити“ – и захтева за жене „право да имају децу“, право које јој је цивилизација одузела (исто, 181).

Успенски премеће природно право жене у могућност да ствара кроз мушкарца, разменом енергије која потиче из емоције љубави. *Идејно стваралаштво жене потиче од мушкарца*. Иза идејног стваралаштва палеолитског човека безусловно је стајала жена (исто, 181).

### 3.5 Кућа-тело

▣ 5. HENRY MOORE SAID THAT ART-MAKING IS THE RECAPITULATION OF OUR EARLIEST EXPERIENCES. THE ARTIST MERELY CONTINUES AN ACTIVITY WHICH EVERY CHILD PRACTICES AT SOME TIME OR OTHER.

@ carl andre  
DÜSSELDORF  
20 JUN 2008

Слика 54. Карл Андре, преписка.

Детињство је једино важно и кућа је тај простор тихог умирања које се опет враћа као игра од које је све почело. Она је Модул, коцка универзума. Бела,

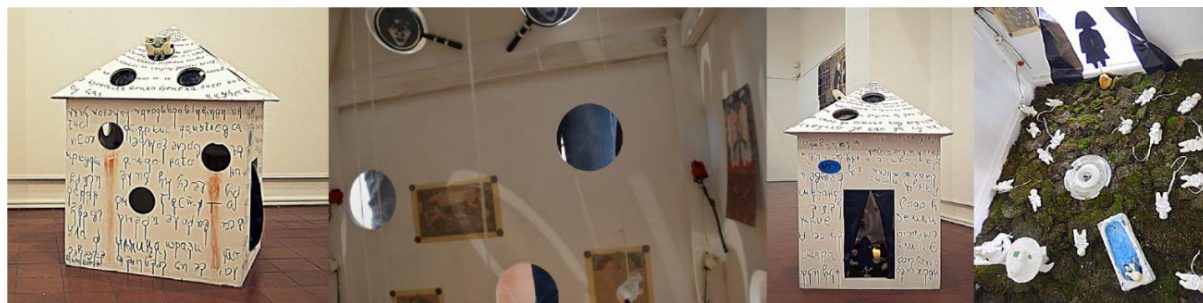
<sup>21</sup> Болд ауторке



прошупљена, испуњена светлом, место рођења легендарног јунака. Место баснословно, место среће, неописивог раја, затворено, само моје, место заосталог гнева због остварене жеље да postanem невидљива. За дивљу мисао, детињу и наивну, својствену свима, свет је извор неизрецивог ужаса.

Персонализовани мит или прича о детињству и породици, реконструише тренутке дечије игре, која се десила у одређеном тренутку у времену које је заустављено. Тако мит може да се јави као облик или као нешто безоблично, као прича или начин мишљења, као измишљотина или као темељна истина (Solar, 1998: 11). Структура митотворства постоји у начину интерпретације детињства. То је сећање на *златно доба* као што текст исписани на кући прати (потврђује) учешће у потрази за *Златним градом*. Коначни губитак обележен је пожаром, прелазом у другу фазу развоја.

Затворено време у простору какав су олтар, жртвеник или кућа јесте мистично непромењено трајање. Кућа тако постаје микрокосмос са почетка који обнавља детињу праксу изградње света, обнове свемира. Свето место које почива на недоумици и тајни стварања.



Слика 55. *Кућа (Conclusion)* (дрво, гипс, креч, туш, рвс, маховина, глина, метал, стакло, папир, лепенка, конач, руже), 96 x 75 x 110 cm, Галерија ФЛУ, 2015.

Вечни живот архетипа потврђује понављање стања, непроменљивост људске судбине и препознавање сличности или чак истоветности између психологије појединца и понашања колектива. Невидљиви унутрашњи садржаји тако постају видљиви у симболу и метафори. Кућа је само то место, *Locus solus*, микрогалерија. Сlike које су део изложбене поставке у самој кући јесу, управо такве представе наталоженог искуства, сећања и опредмећених страхова.

Текст који је исписан на зиду куће подељен је у две колоне, два стуба на почетку сваке градње и подржава почетни жртвени градивни обред у виду телесног прилога близаначког пара, дечака (стуба) и девојчице (маргине).

Изабрани текстови сведоче о сложенем процесу долажења до слике и тумачења талого искуства који претходи делу. Као што су речи објављене на зиду а зид подигнут на темељима других тела, умножавање текстова говори о правој пометњи гласова, сумњи и открића у првом градитељском пројекту.

Леви ток апроприра оригинални текст бедкера *Ходочасников пут* Цона Банјана, на путу до обећане земље и Небеског Јерусалима, који се бави последњим стварима (уметник, смрт, дух, микрокосмос...) у општем мноштву неодлучних мимичких гестова литературе по себи на путу ка *истини*.

Дело Цона Банјана, проповедника из Бедфорда, настало је у религиозном заносу током дванаест година проведених у тамници због радикалног заступања Христове Речи. Пут Банјанове другости, Христијана ка Златном Граду дешава се у сну, као и све велике објаве које воде ка коначном преображају тела у дух, земљане материје у речи које исписане на кући, моделу универзума, сугеришу место детињства у историји, идеалног места немогуће утопије.

Зидови куће (текст), лева страна:

*Сада видех у сну да су наши путници већ изашли из Зачаране земље и ушли у Обећану земљу, у којој је ваздух одисао миомирисом и био пријатан, а пошто је пут пролазио право кроз њу, нађоше утеху, те се одморише. Овде су стално могли чути цвркнут птица и видети све врсте цвећа. Чули су негде како гугуче грлица. У овој земљи је Сунце сијало и дању и ноћу, јер се земља налазила далеко од Долине сенке смрти, али и ван домашаја Цина Очајника, нити се одавде могао видети Замак сумње. Одавде су могли видети град у који су се упутили, а у овој су земљи и срели неке од становника тог града. Овом земљом су слободно ходила Бића светлости, јер се налазила у близини неба (Вањан, 2013: 140).*

*Locus solus* Ремона Русела, wunderkammer Марсијала Кантрела, који води своје посетиоце кроз бескрајни списак чуда, колектора сећања, као референтни текст заузима другу половину тела куће. Један од моћних проналазака Марсијала Кантрела је и

материја резуректин, течност која одржава свеже лешеве у константном понављању најзначајнијих тренутака у животу. Прва слика/објекат на који посетиоци Места наилазе је Саборник, насмејано дете од црне земље које у руци држи пелин. Земља од које је било направљено дете била је залог племенског савеза и тотемски регулатив добрих односа. Од пелина је припреман лек за краљицу која је имала честе изливе крви и пратеће нападе хистерије. Размена енергија о којој говори Успенски?

Зидови куће (текст), десна страна:

*На пола пута, на ивици, у подубоком каменом заклону, угледасмо један необично стар кип, наизглед саздан од црнкасте, суве и очврсле земље, који је, не без извесног шарма, представљао наго насмејано дете. Руке су му биле испружене у милосрдном гесту – а шаке су се растварале према своду заклона. Једна угинула биљчица, изразито стара, уздизала се из средине његове деснице, у којој је некада ухватила корен (Русел, 2012: 8).*

Текст исписан на крову чине делови приповетке *Пожар* Алексеја Ремизова. Као део породичног наслеђа, књига *Савремена руска приповетка* допремљена је нашој кући са неколицином личних ствари из душевне болнице после дедине смрти. Детаљ породичне историје води ка коначном разрешењу, избором цитата који одговара стању у унутрашњости куће.

Кров (текст):

*Мале дрвене кућице и незграпно гломазни, нескладни домови запламтели су, као на камару сложена плева. Избијао је пламен и нестајао у циновским вихорима прашине. Вихори прашине јурили су по граду и вртели се. И као да је нечија рука прела загушљиву ватрену прећу у усијаном небу без иједног облака. Ватром изненађени бежали су на све стране са одузетим језиком и као дивље звери су урликали. (...) Износили су иконе, веровали су: иконе ће да се заузму и заштите од несреће. А пламен, крадући се и притећи, повлачио се у скривене углове и, узлећући, обухватао сва нова, још читава обитавалишта. Вихори прашине, модри у вечерњој светлости јурили су по граду и вртели се. И као да је модро-*

*огњени сврдао бушио тежки ваздух. (...) Пресипајући се и жуборећи као водоскоци шумели су запаљени елеватори. Неко је беснећи и кикоћучи се из све снаге, пресипао закрвављени ћилибар зрна. (...) Обнажена тела, – како се ко затекао, и исечена стаклом и у опекотинама, падала су с горњих спратова на калдрму. Ужарене зенице људи који су се гушили шириле су се и прскале од силне јаре, и безумни пискави кикот мешао се с молбом и јауком (Рјемизов, 1940: 49, 50, 52).*

Са једне стране је текст који се креће главним током хришћанске мисли и Речи цркве, са друге стране то је усамљена реч, затворене херметичне структуре, богата сликама које поштују надреалисти. Оба текста се спајају у последњој сцени<sup>22</sup> као врхунац мистике и потчињавања Речи која се објављује одабранима, управља њиховим поступцима и тражи *Жртву*.

Као простор обновљеног сећања и поступака који су обележили период одрастања, кућа-тело садржи елементе, трагове некадашње игре. Некада сам мислила да је рај на земљи могућ, по том осећају тоpline који се ширио унутра, или неизмерног задовољства док сам правила мале, ограђене просторе, читаве светове од маховине.

Тако се у самој кући налази почетна материја у градњи. Маховина је на поду. Од кућног мобилијара ту се налазе још и сто (на столу су један хипопотамус и чешаљ), чешаљ и сапун се некад користе да терају чуме са тавана куће, столица (на столици је Борац за Истину) и када (у кади са мастилом је Дангуба, персонификација уложеног времена у трошењу језика и писма, преносника знања које постоји у форми структурираног појма/симбола).

Свећа даје потребну светлост при употреби стереоскопа. На крову и зидовима кружни отвори (око, окулус) за поглед унутра кроз увеличавајућа стакла са мојим ликом, поновљеним ликовима из хора анђела у кругу изнад главе од сапуна.

Анђели ратници који се спуштају са крова и лебде у простору, као и пали ратници на поду куће, обележени су натписима са именима сапутника Христијана и Христијане на њиховом путу ка Златном граду. То су мала бића, душе које постоје у човеку, персонификације његових мисли, сумњи, немогућности, страхова.

---

<sup>22</sup> Говорим о последњој сцени у филму *Жртва* Андреја Тарковског. Главни глумац улази у жртвени процес који кулминира паљењем породичне куће.

Списак *Ратника*: Светски Мудријаш, Покајник, Причалица, Стид, Христијан, Обмана, Уплашена, Нема Појма, Надајући, Страствени, Похота Очију, Борац за Истину, Слепа код Очију, Тајна, Глупава, Увек Заустављам, Разјарени или Кржави, Дангуба (у кади са мастилом), Одупри Се, Христијана, Тумач, Држи Свет, Господар Узалудних Жеља, Дивљи.

Кућа је вишезначни мотив. Место сећања, историјско место дечије игре, тело сада и простор ретроспективе досадашњег рада у виду слика посланих на зидове.

Попис слика:

- 1) 12. прича, *Del potere, The child builders*, 140 x 130 цм, уље на платну, целофан, 2010.
- 2) 8. прича, *Who was there/La bonbonniere pour ma mere*, 130 x 140 цм, уље на платну, 2010.
- 3) 13. прича, *Ja мама, Did you try to escape*, 140 x 130 цм, уље на платну, 2010.
- 4) 42. прича, *Les choses communes*, 195 x 114 цм, уље на платну и пластика, 2011.
- 5) 18. прича, *О лудој*, 195 x 130 цм, уље на платну, 2010.
- 6) 63. прича, *Les choses fragiles*, 114 x 195 цм, уље на платну, 2012.
- 7) 68. прича, *О Робину злосрећном*, 195 x 114 цм, уље на платну, перје, 2012.
- 8) 23. прича, *Les choses alimentaires*, 114 x 195 цм, уље на платну, восак, 2011.
- 9) 64. прича, *How I became marmalade*, 195 x 114 цм, уље на платну и медице, 2012.
- 10) 66. прича, *Непотребно изненађење*, 195 x 114 цм, уље на платну, forex western, 2012.
- 11) 65. прича, *О стар(е)ању*, 195 x 114 цм, уље на платну, 2012.
- 12) 67. прича вокална, *О казни*, 195 x 114 цм, уље на платну, forex јабука, 2012.

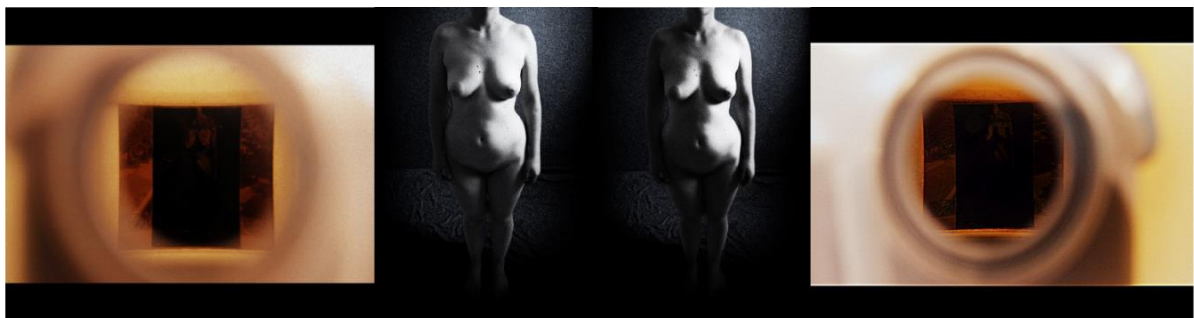


Слика 56. Ретроспектива, Кућа-Галерија.

Слика је за мене увек била покушај очишћења од страве која се осећа од или производи у другом бићу или ствари. Магијско деловање слике могуће је само онда када се истим поступком на њу делује.

Прва слика је тешка прича о отмицама, продаји дечијих тела, грешкама, пропустима и пропасти васпитања. Бели лептири на целофану који затвара предњи део слике, уносе тренутни осећај лакоће и безбрижности на црној позадини, носиоцу тешких садржаја и правог значења лептира. Ларвени облик, преображај, крхкост, преображај, брза смрт. Ликови деце стоје на циглама, као што њихови двојници од папира понављају радњу зидања. Друга слика уводи у следећу групу споменика и приказује жену на самрти, велику хероину коју непажњом, незнањем или из велике љубави убијају отац и/или син. На дну бомбоњере је сцена убиства у белом, срце прободено ружама и украсна црвена трака/граница доњег веша. Романтизована сцена опасности, прекида, прелаза, носилац је обојености саме просторне инсталације и избора предмета. На трећој слици појављују се близаначки парови, жртвени дарови на тањиру и у чаши. Четврта слика води близанце у густиш могућих симбола и значења различитих биљних врста, систем- решетку Леви-Стросових структура митског бића и митског мишљења. Осамнаеста прича је стара колико и ја. Зачетак идеје о белој богињи, лунарној симболици, ножевима, троловима и унутрашњем садржају кутије. У

процесу бајања против страха, врачара узима нож и превлачи га преко чела. На ножевима који стоје на небу исписани су текстови једне бајалице и једне успаванке. Шеста слика одлучује о изгледу заменица и тела које се завија у платно. Одговорна је за балзамизацију тела за жртвеним столом. *Робин* (*Erithacus rubecula*), рубин опточен златом, добро осматра свет, има осећај за детаљ, играч. Једач песковитих плажа, не зна колико је добар, а мислио је да заврши с тим, пре извесног времена. Та слика је посвећена *Звезди*, водвиљском чуду, чудесном дечаку који не зна колико је добар. Прича о глади и огледању у води тек сада задобија жртвени смисао, кроз понуде које се износе на трпезу. Нарцис загледан у свој лик умире на крају. Девета слика је у одређеном тренутку, затворила појам двојности и расцепа у теглу са зимницом. Глазура за јабуке у мармелади укршта значења и везе других слика између себе и заједно са сачмом из пушке сугерише стање сталне напетости тела које се растапа и нестаје уз подсмех мајмунских глава у позадини. Десета прича је о породици која кажњава и недостатку смелости која се сакрила под чаршав. Прича о старењу говори о преносу последњих речи, о ономе што је било, ономе што ће бити и ономе што је сада. Да опишем стање тог детета, потребно је да загњурим главу у шумове олисталог патуљастог брзорастућег дрвећа, дрвореда посађеног у бучном напредовању градова. *Прича о казни*. Еп о...(ви) о деци и породици.



Слика 57. Стереоскоп (Оргтехника 1978), поглед унутра.

Стереоскоп је постављен на кров куће и пружа увид у тело куће, унутрашњост. То је означено место управљеног погледа кроз двоглед или воајерски инцидент. Оригинални слајдови са ведулама Лењинграда (*Лебяжий канал* и *Арка штаба*) алтерирани принтом на транспарентној фолији обезглављеног тела жене нуде погледу предмет жеље, огољено тело аутора или самог духа куће, таласон.

Индивидуални мит је за психоанализу *луна* која пружа увид у унутрашњи свет, омогућава његово тумачење и нуди упутства за управљање друштвеним бићем (Marković, 2010: 290). Несвесни психолошки механизам, регулатор индивидуалног несвесног стања.

Кружни отвори (око, окулус) на крову и зидовима застакљени су лупама за поглед унутра кроз увеличавајућа стакла са мојим ликом, поновљеним ликовима из хора анђела у кругу изнад главе од сапуна.



Слика 58. Кућа (Conclusion), лупе.

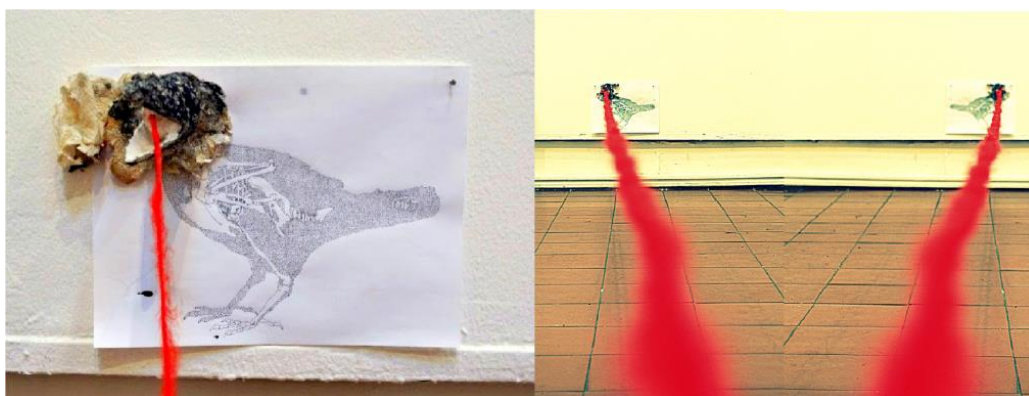
### 3.6 Орнитолошки симболизам

Хијерофанија као први чин означавања посебног места овде је спроведена увођењем птице, *животињског знака* (Elijade, 2011: 434) апотропејског објекта који је узидан у праг куће, локално тотемско средиште. Подвучена црвена линија као било каква ограда или зид затвара свети простор, простор опасности. То је праг у који су постављани посмртни остаци предака, то је сама градивна жртва и крвна веза са прошлим и будућим.

Као херметичка тема, гавран симболизује Труљење у поступку кувања Ребиса. Гавранова глава је једна од операција у поступку извођења великог Дела. *Прва појава распадања која следи из савршене смеше материја Јајета* (Fulkaneli, 1998: 40). Поцрнела маса јесте кључ на путу ка добијању драгоценог камена.

Магијско тело у облику птице и њено перје помажу при одласку на други свет (Elijade, 1990: 131). Преузимањем костура птице, људско тело се преображава и може да лети. Костури птица у телима деце преузимају особине лошег птице, гласника јединог могућег исхода, гласника смрти.





Слика 59. Птице (папир, вуна, угљен, туш), Галерија ФЛУ, 2015.

Гавран је лош знак за читаче птица. Доноси лоше вести. Као стрвинар он може да разговара са мртвима. У једној другој песми најављује велику трагедију и најезду целог јата.<sup>23</sup> Праг је место двосмерног кретања, преласка из једног у други простор. То је нулта тачка из које је могуће кретање у оба правца. Са једне стране се улази у постојећи круг споменика посвећених жени, са друге је улаз у обећани нови круг споменика посвећених родољубљу и јунацима мушког рода: *Девет Југовића*, *Убиство из части*, *Rh фактор*, *Лучоноша* и *365 верујућих*.

---

<sup>23</sup> Али лете два врана гаврана, крвава им крила до рамена, на књунове б'јела пјена тргла; они носе руку од јунака и на руци бурма позлаћена, бацају је у криоце мајци (...) (Карацић, 1987: 222).

#### 4. ПРОСТОРНИ ЕЛЕМЕНТИ

Простор је изграђен као посебно место у коме се одиграва игра елемената, облика, предмета који су дословном значењу речи прототип (гч. *protos*, *typos* отисак) што је прва слика, праузорак, први отисак идеја и њена материјална представа.

Са десне стране од улаза је олтар. Први предмет који означава реакцију на медијску слику женског тела у тренутку јавне објаве. Јастуци/тела увезани су у облику латиничног слова X, или крста који означава прецртавање и забрану. Једна од најгласнијих забрана у јавном простору друштвених мрежа је захтев и наметнута акција покривање *стида*.



Слика 60. #freethenipple campaign

Јастуци су обележени знаковима. У један од јастука ушивена је кост у пределу врата. Као језичка фигура означава прекид ваздуха, гласа, гушење, нешто што не може да се истрпи. Кост претка или кост мртваца која се ушива у јастук улази у ред магијских предмета са лошим предзнаком и део је породичне историје. Руже носе трње које се поклања као знак задовољства због наношења бола ономе ко их прима. Ово је предложак за могућу испуну јастука. Пољско цвеће је мекша варијанта цветног уноса и носи мирис детињства. Број пет не означава ништа. Знак за бесмртност, или Изидин знак је место спајања сва четири облика.

Са леве стране је креирана мапа кретања, као сам пут ходочасника са одређеним станицама на којима се налазе споменик жени, функционалном живом објекту који производи хранљиву материју и задовољство, и олтарска фигура мрвог објекта која је симбол. Прва станица је означена великим црвеним срцем у целофану са

фигуром/играчком свиње утиснутом у њега. Друга станица у ритуалном кретању кроз простор Галерије обележена је изнутрицама. Црева су украшена бисерима и на њима је текст исписан црвеним перлицама и емајл лаком. Текст је неразумљив јер је преузет из Војничевог рукописа (<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3519597>).

Груди и стомак су средишта свих збивања у људском телу. Из изнутрица је могуће прочитати судбину. Она није увек потпуно јасна и исписана је непознатим, тајанственим писмом. Срце има моћ хостије и преноси сву снагу и мудрост на оног ко га поједе. Овде оно крвари и спаковано је у целофан.

На једном од јастука је исписана реч АЛЕГОРИЈА разнобојним дидактичким чавлићима за израду мозаика. Као дечија игра која стимулише дечију креативност и развија осетљивост за *јефтине* естетске феномене, чавлићи су окренути својим доњим делом ка кориснику и као акупунктурне игле могу да делују стимулативно. Алгориторија у ликовним уметностима приказује духовна стања, идеје, мисли, трансформације енергије помакнутог ритуалног симболичног значења. На другом јастуку је исписана реч МАГМА. То је магма несвесног које избија у самом процесу доласка до слике и налази се у основи целокупног рада на пројекту.

Пут је исцртан вуном која представља садржај јастука. Вуна је као и млеко производ крви и лоја па се користи за представљање сваког тока у самом простору. Линија воде је плаво, линија млека бело и линија крви црвено предиво.

Игле на ореолу су игле за плетење тако да се предиво природно заплиће у полукругу изнад главе и подсећа на зраке сунца као код правих представа светачких ликова.



Слика 61. 33. *прича, О једном те истом*. Држач за главу за истомишљенике Trivium (памук, вуна, папир, пур-пена, рвс), Галерија ФЛУ, 2015 (леви зид).

Кућа је представа идеје, самог механизма деловања мита и грађења слике од материјала самог сећања, инвентара куће. Не треба да се посматра као предмет, она је само тренутна, пригодна материјализација идеје и кретања кроз унутрашње процесе доласка до слике и коначног пројекта који се бави новом споменичком скулптуром.

Кућа је тело детета, лимена кутија са својим биолошким садржајем тело одрасле жене, која је још увек у употреби, а попрсеје од сапуна представља тело Мајке која не постоји у стварности. Она је мит. То су три стадијума у постајању објектом.

Између главног објекта, лимене кутије за одлагање женског садржаја који може да се протумачи као мушка гробница или утроба која производи само смрт али и узвишеност у жртвовању, и женског тела које се налази у облицима меких јастука или тврдом дрвеном узглављу, са свим садржајима испуне јастука који уводи у сан или кажњава својим grubим стиском, изводи се цела манипулативна схема поставке и преноса значења између елемената.

Сама деца су почетни део песме и без њих не би било могуће даље напредовање у тексту. Дечак и девојчица подупиру зид Галерије и остварују своју функцију градивног материјала. Истом логиком стварања активног ритуалног простора воде се и остали предмети и њихово умрежавање.

*Велико нешто* помаже у кретању кроз ритуални простор. У плитка удубљења на делу држача за уметање потиљка смештене су фигурице/играчке: саркофаг, вилин коњиц и јапански демон. Отвор на четвртом држачу испуњава рођенданска свећица.

Олтарска слика је алегорија која разграђује праву светост предмета и поставља се у круг тренутних политика и односа индивидуалног и друштвеног тела у савременој култури. Јастуци за снове представљају замке за кориснике сваке велике истине.

## 5. РИТУАЛНЕ РАДЊЕ

Галеријска поставка успоставља ритуалну схему целовитог уметничког дела, односа између текста и слике-предмета, радњи и поступка који ће бити пренети у шири оквир.

У простор се улази преласком преко црвене линије прага куће. Црвено предиво је високо постављено тако да је прелазак отежан и захтева пажњу и унос додатне енергије. Могућ је пад на колена који је претходно замишљен да би испровоцирао прву радњу када се ступи у свети простор, изражавање поштовања и исказивање понизности.

На самом улазу са десне стране постављен је *сто* са понудама. Припремљени су: глина, као прва материја у дрвеној чинији и млеко помешано са сузама (*Humana* са додатком соли). На столу је и упутство: „Протрљајте земљу о длан и прислоните га на кутију од лима. Тако одржавате жену живом.“

Први додир који ствара симпатичку везу са понуђеним објектом на који је могуће деловати. То је представа обликовања и преноса идеја, схватања или емоција коју јесу/нису регулисане Законом. Отисак длана је први исказ и траг, присуство вишег реда. Млеко представља још једну смицалицу или подметање лажног објекта у условима сајамске атмосфере промета идеја.

Затим се обавља прање руку сапуном због одржавања чистоће и здравља. Руке се перу трљањем руку о саму скулптуру или комадањем делова сапуна. У исто време, могуће је пратити пројекцију на зиду и уживати у тренуцима зидања у природном амбијенту. Уколико рачунамо на знатижељу публике, поруке на зиду би могле да покрену игру (до)давања и (од)узимања.

*Велико нешто* је следећа станица. Велико културно средиште знања које је обележено присуством мушке фигуре демонстратора. Сви су позвани да учествују у размени темене енергије и искуства на путу стицања знања. Као прилог, због удобности, постављене су дрвене платформе које треба да надоместе недостатак потребне висине потенцијалних учесника.

Кућа је занемарени предмет, али због спиралног распореда текста може да изазове кружење око самог објекта због природне потребе да се написано прочита и

разуме. То би, у ритуалним оквирима, било кружење око интимног средишта, активног принципа који рађа слике, симболични упис заштитничког круга.



Слика 62. Сто са понудама.

## 6. МАТЕРИЈАЛИ И ТЕХНИКЕ

Једноставним механизмом преузимања, апропријацијом готовог, постојећег облика и неуметничког материјала, акцијом утискивања одређеног знака и начином обраде, сам облик бива постављен у вишу раван уметнички обликованог предмета.

За стварање ликовног дела употребљени су индустријски материјали који припадају сфери широке потрошње: лим, вуна, текстил, перје, дрвена грађа, целофан, пластика, пур пена, сунђер, стакло, глина, пепео, папир, емајл лак, глет маса, Кнауф и сапун.

Сапун се користи за прање, купање, чишћење или подмазивање и прозводи се у сведеним облицима. У кућној радиности могућа је појава декоративних сапуна маштовитог изгледа. Попрсе је изливено у радионици *Ручно рађени сапуни Шарм* топлим поступком сапонификације. Укључивање локалних мајстора у процес стварања, уметничког обликовања потенцијалних *уметника* у свом послу понавља механизам *градње* који окупља заједницу под руководством главног зидара, протомајстора.<sup>24</sup> Груби одливак накнадно је обрађен потребном уметничком вештином.

Кутија је направљена од поцинкованог лима отпорног према корозији, дебљине 0,50 мм са ојачањем од цеви (шавне, квадратне) димензија 15 x 15 мм. За потребе израде прототипа споменика лимена кутија је израђена по мери аутора (170 x 70 x 70 цм). Састављена је у радионици *Unimetal* простим сечењем и закивањем на унутрашњу арматуру. Каснија обрада је условила напоран процес искуцавања дечијих фигура у положајима који сугеришу летење или пад. Истом техником обрађен је и лик аутора са предње стране *саркофага*. Сама техника ме привлачи због посебног осећаја који изазива превлачење прстом преко најежене *коже* лима.

У опису употребе за поцинковани лим стоји да се користи за кровну лимарију, олуке, ограде или контејнере тако да се квалификује као погодна средина за пријем биолошког материјала у градском окружењу. Као ограда за објекте у изградњи, може

---

<sup>24</sup> Протомајстор једини остварује комуникацију са бићем вишег реда и одговоран је за *натруну узвишеног* у уметности.

да послужи као огласна табла за различите објаве. Такве објаве су и залепљене на кутију и служе као смернице за тумачење одређених елемената поставке.

По изгледу то је стандардизован облик, дечији *стереотип* куће. Највише подсећа на кућицу за пса. Направљена је по поруџбини, обојена у бело и прошупљена. Димензије су одређене према просечној висини детета од шест година. Гипсана оплата за зидове куће је прави грађевински материјал и представља избор мајстора који је учествовао у њеној изради. Био је то добар избор, јер је меко *тесто* куће лакше пробијано и сечено.

Пур пена је градивни материјал за срце, црева и средишњи део ореола. Употребљен је због мекоће, посебне особине да нарасте и цреволиког исцетка. Срце и црева су обојени црвеним, односно белим емајл лаком.

Дрвена грађа има своје место у ширем простору по свом пореклу. Вођена идејом о употребној вредности самог производа бирам градски простор и одговарајућу институцију због преноса енергија самог материјала на учеснике и кориснике предмета, држача за главу. Држачи за главу су од киселог (тзв. смрдљиво дрво) (лат. *Ailanthus glandulosa* Desf.– *Sirnarubaceae*), стабло (носач) је од обичног бора (лат. *Pinus sylvestris*). Смрдљиво дрво је власништво града и посечено је приликом изградње моста у Пироту. *Градско зеленило* одобрава испоруку потребних комада школи и заједно са стубом држача, лежавином из школског дворишта, може да прође грубу обраду моторном тестером.

Од кашираног папира израђене су фигуре узидане деце, фигуре деце углављене у јастуке, птичије главе, животињске сисе на ореолу, као и спољни додатак за пластичне играчке које испуњавају простор куће и налазе своје место на појединим предметима као ситни детаљи за допуну приче. Фигуре узидане деце прекривене су црним емајл лаком. Црна боја је просута по њима и разлива се у млазевима до колена. Фризуре су им израђене од глет масе.

Животињске сисе на ореолу су позајмљене са старије скулптуре-прототипа градске фонтане и представљала је чудесан спој животињског и људског тела, девојчице и краве.

Перје и вуна су употребни материјали и њихова улога испуне јастука има своје значење симпатичког преносника и ритуалне материје. Вуна се јавља у сировом облику



и као предиво различите обојености. Ручно шивени јастуци од платна показују типично женску вештину вредних руку.

Сунђер је као заменица за чврст материјал употребљен и због своје моћи упијања воде, суза, крви, млека, уздаха, мисли, гласова... Пепео и глина, као и други биолошки материјали (руже, пољско цвеће, маховина) припадају отпаду породичне куће и породичних вредности.

Људски материјал је изабран на основу блискости, посебних одлика и потребних квалитета самог материјала.

Предмети су настали заједничком акцијом покренутог неуметничког, али стваралачког локалног становништва. Занатлије и мајстори, различитог профила учествовали су у пројекту потпуно несвесни своје улоге и важности у изради једне потпуно личне приче.

## 6.1 Фотографија

Фотографија даје брз запис потребног мотива и одражава потпуну реалност тела и лика. Она је апликација, пренос лика дословном методом лепљења фолије на подлогу (гипсане плоче, стакло, огледало, целофан). Системом преноса енергије, ухваћене душе прелазе на друге предмете и оживљавају мртву материју. Свој лик бележим телефоном у тренуцима док изговарам АЕИОУ, низ вокала који се користе при распевавању гласа. Анђели који прате важне догађаје на религиозним сликама ухваћени су у тренутку када певају *округласте* гласове. Онда су изрази на лицу појачани до комичне гримасе која ми је била потребна. Песма се претвара у вриштање. Наго тело које се појављује у стереоскопу није моје. То је још једна жртва заменица која пристаје на злоупотребу.

Плакат-фотографија је намештен призор којим се јавно објављује атмосфера дома и унутрашњи садржај куће. Оно о чему се не говори. Фотографије су одштампане на транспарентној фолији, исечене на комаде и залепљене на целофан. Делови целофана су спојени загрејаном жицом, уз незнатно измештање делова слике. Целофан је јефтин, потрошни материјал који служи за паковање робе широке потрошње. Ово може да буде украсни целофан за паковање сапуна. Целофаном се затварају тегле као

што је то случај на слици *How I became marmalade*. На почетној мотив/слици *Гардитељи деце* прекрива целу слику и ствара утисак угушености саме представе.

Овде је употребљен и због одавања утиска пресијавања воде у коју су зароњена жртвована тела, претходно подељена, распарчана а затим поново састављена. Изабран је још и због посебног односа који имам према кућним пословима и апаратима за топло спајање кеса, што улази у круг истих породичних веза и наслеђа.

## 6.2 Видео и аудио прилози

Видео рад је приказан на великом отварању у присуству *ритуализоване* публике. То је потребна жива слика, романтизована филмска прича дечије игре у условима наметнуте режије која остварује свој сан о Великим Гардитељима.

Поред звука који припада видео раду, упоредним током креће се други аудио запис, снимак фолклорне песме *Вградена невеста* коју изводи Олга Борисова. Упоредно кретање две балканске приче са истим заплетом подвлачи присуство мита и употребу паралелних токова у изградњи као опште одлике или општег места самог пројекта, самог текста и простора коме су објекти намењени.

## 6.3 Мириси

Употребљени материјали одају свој природни мирис и дају простору потребну димензију устајалог ваздуха зрења, старења и распадања. *Смрдљиво* дрво кисели у трулежи перја, вуне и сувог цвећа, мемљиве глине, плеснивог млека. Ту су похрањени и мириси куће/маховине, њених становника и њиховог зноја.

## 7. ИНДИВИДУАЛНА МИТОЛОГИЈА И ТЕЛО КОЈЕ СЕ БУНИ

Индивидуални мит објашњава оне неухватљиве димензије људске личности, манифестације снова и процесе које до свести допиру као уређене матрице дубљих увида. *Индивидуалне митологије* су матрица Харалда Земана (Harald Szeemann) у чији оквир смешта учеснике велике изложбе Documenta 5 у Каселу. Замишљена као енциклопедија различитих уметничких пракси и колаж поступака и акција које сеprotиве концептуалистичким ригидним, безбојним и безличним теоријама, теоријама без *меса*. Нови приступ реализму у телу и преко тела уводи субјективни свет уметника, свет симбола, успомена, визија, идеологија, политика и митова.

Сам пројекат користи индивидуални мит као идејни оквир: „Ја сам та која је узидана“ и гради целу причу засновану на етнографским остацима забележене епике. Сама прича може да се доживи као охлађена конструкција наслеђених или стечених комплекса као што је метална кутија простор за архив и музејску колекцију, херметична структура личних опсесија и маничног прикупљања предмета којих покушава да се ослободи.

Са друге стране то је прича о живом телу које се уграђује у тај оквир. Тело као храна, производ који се нуди, перформативно тело које акумулира сву агресију и фрустрацију манипулативног пројекта. Жена-мит, свргнуто божанство и *пластична Венера* постављена је у немогућу позицију, упада у припремљену замку. Почетна претпоставка је да она самовољно улази у ограђени простор.

Са појавом женског тела неминовно је исклизнуће у женску причу. Као што је жена узидана у баладу мушког певача, тако се феминистички наратив формира као реакција на главни ток мушког пропитивања женске функције за коју не зна шта жели и коначно је брише као немогућ субјект.

Увођење ритуала у процедуру извођења уметничког рада, одговара ритуалној природи побуњених тела у перформансима који проблематизују задате оквире и од неких *анђела дома* у процесима обнове снага и моћи, постају застрашујућа тела у средишту збивања.

Археолошка истраживања Марије Гимбутас (Marija Gimbutienė) у великој мери су одредила успостављање нових ритуалних пракси ослобођеног женског тела и рушење успостављене линије амазонка-девица-мајка, утврђених стереотипа који се

јављају као ограничавајући аспект фемининости. Њена слика Старе Европе одражава матрилинеарну социјалну структуру економске једнакости у којој су жене биле у средишту културног и церемонијалног живота као *земљане* богиње. Развила је интердисциплинарни приступ истраживања или *археомитологију* која комбинује археологију, митологију, етнологију и фолклор у читању визуелних знакова и језика симбола неолитске цивилизације (Spretnak 2011: 1-5).

То је жив језик који опстаје у обичајном понашању. Још увек се размена енергија са Великом Мајком остварује поступцима додиривања или љубљења земље, додиривањем камена или дрвета, уносом тела у природу и читањем знакова у самој природи. Такво знање не нестаје. На основу преобладајућег женског остатка, антропоморфних фигура богиња и зооморфних спојева учесница ритуала у археолошким налазима, Гимбутас посматра женско тело као платформу на којој се одиграва цела космолошка драма стварања света и успостављање јединства између елемената у циклусима рађања и умирања. То су фигуре које имплицирају јединствена андрогина тела, фузије мушког и женског тела, које је *нестворено* или чудесне спојеве два женска тела, мајке и ћерке за матрилинеарну линију наслеђивања (<https://goddessdocumentary.wordpress.com/marija-gimbutas/>).

Ритуалност је садржана у женском телу. При том мислим на *најпрљавију* ритуалну магију и ослобођену сексуалност која руши стабилне темеље хладног исполираног тотем система. Тело је бесмртно, као што тело и даље акумулира највеће страхове: смрт, секс и рађање.

Бирам ауторке и њихова тела, просторе у које уписују своје приче или архипоезију за надметање са доминантним системом и освајање тог изгубљеног континента (острва). То су само елегични напеви, океан празнине у *мртвом* облику. Подударана су могућа у погледу употребе ритуала, личног и колективног мита, уноса живог тела у простор слике или скулптуре, употребе простора и материјала, мотива.

*Змијска богиња* Кароли Шниман (Carolee Shneemann) користи своје наго тело као медијум у интеракцији са готовим производима, сликом или скулптуром (слика 63). Успоставља архетипске односе, физиолошке спојеве са тотемском животињом у оргијастичким обредима. Повратак на *старо*, моћно тело. У простор који су некада испуњавале пасивне хероине, музе или алегорије обликованог предмета за уживање, уноси живи *акт* који нарушава стабилност утврђених правила понашања и односа према телу на слици (Orenstein, 1978: 76-77). Ово је упад унутра, деловањем из себе.

Постаје покретач слике, материјал који простор подређује себи. Простор понашања ауторке и модела постају једно, гест, провокација, порнографска пројекција. Еротизовано тело богиње, пожељно стваралачко тело које производи и само је производ, само што је то сада производ жеље саме уметнице.



Слика 63. *Eye Body 36 Transformative Action*, Carolee Schneemann, 1963.

Мери Бет Еделсон (Mary Beth Edelson) проналази Грапчеву пећину на острву Хвару, на мапи археолошких истраживања Марије Гимбутас која подупиру причу о Великој моћној Мајци неолитске културе и старим аграрним обредима (слика 64). Обавља приватизовани ритуал у природним условима. Окружена енергијом самог места, успоставља везу са некадашњим становницима, њиховом праксом обликовања глине у сакралне фигурине земљане богиње. Усклађује ритам дисања са пећином како би постала сама природа (Edelson, 1978: 96-99 ). Сваки свој простор/амбијент претвара у ритуално станиште, модул стварних акција, у којима се одвија размена енергија и остварује веза са древним бићем, метафором мудрости. Са кругом јеретичарки оснива нову религију посвећену Богињи мимо главног тока хомоцентричне теологије.



Слика 64. *Grapceva Cave: See for Yourself*, Neolithic cave series, Mary Beth Edelson, 1977.

Бетси Дејмон (Betsy Damon) у свом перформативном акту скреће пажњу на *изузетан* чин ритуалног понашања са темом Великог архетипа у јавном простору. Повратак на идеју матријархата, представља фигуром која је стара као и сама Велика Мајка. Она је та жена која демистификује окружујући наратив савременог тока и уноси реалност вишег реда. То је сан стар 7000 година и представља унос посебне енергије која трансформише брисани простор наметнутих оквира. Њено тело је покривено белом бојом и носи терет мноштва значења приписаних роду у виду кесица испуњених разнобојним брашном које сече и празни, или поклања публици у узајамној размени смисла самог ритуала управљеног на преиспитивање стварне моћи друштвеног обрасца. То може да буде и брашно лудила уличног клоуна који забавља публику.



Слика 65. *7000 Year Old Woman*, Betsy Damon, 1977.

Вали Експорт (WALIE EXPORT) такође, износи своје тело на улицу. Тело перформатив које игра задату улогу у друштвеној подели рада и родног идентитета формираног у владајућем систему економске размене. Жена-лого, случајно или намерно, слободно изабрани идентитет који излази из оквира породичног имена, у раду *Tapp und Tastkino* креира покретни, носиви биоскоп за прави реер/пип show. Кутија са покривеним отвором у висини груди, или *биоскоп на додир*, нуди пројекцију женског тела, очекиваног а опет изненађујућег производа који може да се доживи додиром. *Експресија карактеристична за реторику мушке телесне гестуалности, бива замењена биополитиком: заводничким органима (...) који одишу попустљивошћу, нежношћу, (...) или ужасом, одређена тајанствена хаптичка динамика уводи се у поглед на тело* (М. Šuvaković, 2011: 244). Излази на трг, место производње смисла и акција као елемент који производи панику као испад, експес. То тело је сакривено, орган није доступан, постоји као могућност у храбрости и одлуци да се додирне, да се издржи поглед у директном контакту. Постоји као предмет жеље у динамици коју ствара својом слободном вољом. Тело је предмет експлоатације коју намећу учесници у производњи слика. Жена модел, жена глумица, стереотип мушких прича на великом екрану, преузима своје тело натраг. Сама акција проглашена је вештичијим делом и захтевано је њено спаљивање.



Слика 66. *Tapp und Tastkino*, WALIE EXPORT, 1968-71.

Ана Мендиета (Ana Mendieta) проблематизује своје родно, расно и политички обојено тело у ритуалним процесима којима (де)конструира свој етнички и културни идентитет (Orenstein, 1978: 77-78). Пол и сексуалност, рођење и смрт су водећи табуи који одређују њено понашање у приватном и јавном простору. *Жена са брадом* утапа своје тело у природу у органском јединству две истоветне материје (слика 68). Серијама силуета изводи серије малих *смрти* у простору који јој припада, успостављају везу са коренима, породичном историјом, митовима и локалним обредима (слика 67). Митови се у великој мери ослањају на приче о трансформацијама, преображајима и прелазима. Једина права и тражена реалност у уметности је присуство живог тела. Смрт је предуслов живота и тело се увек нада повратку. То су *martyrdomi* вечне ватре, од крви, цвећа, перја...



67

Слика 67. *Untitled* (Silueta Series, Mexico), Imagen de Yagul, Ana Mendieta, 1974.



68

Слика 68. *Untitled* (Silueta Series, La Ventosa beach, Mexico), Ana Mendieta, 1976.

Каталин Ладик је свој ритуални простор обележила уносом приче у тело. Оно постаје инструмент преноса ритуалне поезије, фонопоезије која улази у ред обредних песама и бајалица, поетизовано тело које се осећа и чује. Песникиња је нага у мушком друштву чистог тела узвишене поезије, у средишту социјалистичког режима једнакости, као субверзивна акција архетипске представе жене у затченој грађевини



која кажњава сваку врсту неморала, вулгарност и прљавштину уметнице/стриптизете. То је хибридно тело, химера граничног језика еротизованог гласа у извођењу својих малих, персонализованих ритуала рачунајући на воајерску знатижељу посматрача, *љубитеља поезије* и њихове катарзе пред објектом жеље, разголићеним телом. Њена је нагост допала подручја популарне културе и проширила се на масмедије, телевизију, филм и часописе као јавно тело јавне жене, порно-глумице (Balind, 2011: 50-59).



Слика 69. *Вабљење*, Каталин Ладик, 1970.

Дух доживљава просветљење у тренуцима потпуне предаје. Јоко Оно у перформансу *Cut piece* изводи акцију инспирисану легендом о Буди. Свој привилеговани статус несебичног луталице, Буда окончава потпуним одрицањем од тела и дозвољава тигру да га поједе (Tanner, 1994: 62). Оно је у традиционалном седу на коленима. Поред ње су маказе. Публика је позвана да одсеца делове њене одеће (слика 70). Гранична стања додира са другима изазивају односе размене моћи, субординације, опасности, повреде личног простора и свих видова агресије над пасивним телом.

Предаја тела-материје на употребу: *На столу се налазе предмети које можете употребити на мени. Ја сам објекат. Сву одговорност преузимам на себе. Можете чак*

и да ме убијете (слика 71). Марина Абрамовић нуди свој голи живот (*femina sacra*)<sup>25</sup>, обезличено и безизражајно тело као универзални објекат. Такав предмет има и други ниво значења. Женско тело је предмет жеље, објекат који провоцира, призива гестове садистичког/еротизованог насиља. Отвара поље за задовољење знатижеље, за наношење и пријем бола или међусобног перверзног уживања.



70

Слика 70. *Cut piece*, Јоко Оно, 1964.



71

Слика 71. *Ритам 0*, Марина Абрамовић, 1974.

Изрежирани антрополошки перформанси износе мистична учења и ритуалне обреде као куриозитет балканског простора, који се развија између мита, религије и идеолошких злоупотреба. *Balkan.Erotic.Epic* (слика 72) у низу видео прича преноси еротске игре локалног фолклора у опсеним спојевима моћног људског тела и природе. Простор жеље и еротског узбуђења нагог тела има божански предзнак и може да зауставља ветрове, призива кишу или штити од урока.

У спојевима епског/колективног и личног простора, великог и малог одређујућег оквира, уметница узима учешће у процесу чисте женске активности прања и чишћења балканског меса после рата. Балканска барокна сцена у свом средишту има мајку/сестру/кћи жалости (*dolorosa*) која седи на хрпи костију (*Calvaria*). Троделна видео инсталација има изглед олтарске преграде. У средњем делу триптиха је учење наратора у лику Марине Абрамовић која се премеће у кафанску певачицу. Са леве и

<sup>25</sup> *Homo sacer* је појам установљен у римском праву и означава небиће изван друштва и закона, одметника који не може да буде жртва уколико му се одузме живот, а убица не може да буде кажњен. Он је ништа (Agamben, 1998: 47-54).

десне стране су ликови оца и мајке, у ставовима познате иконографије, одређујућих симбола личне жртве, са биографијама које се уписују у интимно средиште саме уметнице (слика 73).



72

Слика 72. *Balkan.Erotic.Epic*, Марина Абрамовић, 2006.

73

Слика 73. *Balkan Baroque*, Марина Абрамовић, 1997.

*Јулија седи у мом крилу. Праћена музиком даха, чврсто умотавам наша тела газом. У сваком случају, ми смо нераскидиво повезане.*

Улрике Розенбах

Умотавање са Јулијом (*Einwicklung mit Julia*) је иконична представа мајке и коначног производа тела. То је десакрализована Мадона, јер је њен производ девојчица, иста природа, удвојено тело или продужетак тела, нека врста ране или израстине која треба да се затвори или излечи (слика 75). Улрике Розенбах (Ulrike Rosenbach) преноси свој *систем вредности* на свој *уметнички производ*, проблематизује стереотипе о светости мајчинства и представља чврсте везе, ограде, контроле, рестрикције, преносе понашања, истог мрака, истог бола уз испрекидани дах због чврстине стиска. У *Палати новорођених (Im palast der neugeborenen kinder)* указује се дистопијска визија деце која носе обележје, знак новог доба (слика 74). Парови деце се појављују као Hänsel und Gretel (Ивица и Марица) у магичном светлу нових технологија, андроиди будућности који имају порекло у исходишту нових слика једне дехуманизоване мат(е)рице.



74

75

Слика 74. *Im palast der neugeborenen kinder*, Ulrike Rosenbach, 1997.

Слика 75. *Einwicklung mit Julia*, Ulrike Rosenbach, 1972.

И Анет Месаже (Annette Messenger) има своју брадату жену. Она користи тело као простор за игру значења, могућих трансформација, или сам простор као унутрашњост тела, мапу на којој се исписују дневнички записи *свега што је видела, чула и осетила* (<http://www.mca.com.au/discoverannette/>). Бриколажним поступком спаја разноврсне материјале, поступке, идеје, ликове, историју, сећања, лажне или стварне успомене/митове, као што је сама култура коју живимо резултат ручног рада, хоби пакет састављен од елемената различитог порекла.



76

Слика 76. *Penetration*, Annette Messenger, 1993-94.



77

Слика 77. *Mes vœux*, Annette Messenger, 1989.

Њено тело се распарчава и дели у протору у виду инсталација, химера састављених од фото-фрагмената, цртежа, записа или *меке* анатомије (слика 76). Реферира на вотивне дарове који се у облику делова тела односе у цркву са надом у излечење. На фотографијама бележи своја расположења, изразе на лицу који

означавају узнемиреност, бес, гађење (слика 77), као што доктор Шарко (Jean Martin Charcot) бележи хистерична стања својих жена у болници Салпетријер (Tucker, 1994: 36).

Вишеструке алузије на светост, чуда, мрачне снове, бајке са страшним крајем, суочавају са смрћу коју покушавамо да избегнемо, одложимо и заборавимо. *Прича о хаљинама* има тај погребни тон жаљења и помена. Оне су замена за тело које недостаје, смештене у ковчеге/кутије са натписима, ознакама, карактеристикама сваког примерка. Призива у сећање Снежану која је била положена у стаклени ковчег.

Конечно, Анет Месаже има своју колекцију народних мудрости од којих једна гласи: „Када се роди девојчица и зидови плачу.“



Слика 78. *Histoire des robes*, Annette Messager, 1990.

Луиз Буржуа (Louise Bourgeois) гради своје клаустрофобичне просторе/собе као метафоре скривеног унутрашњег места. Реконструише сећања и обликује аутобиографске елементе као пројекције својих страхова, бола, издаја тела у испадима, климакса и ексцесима. Кућа је тело жене (слика 79). Њена глава и њена душа су органски део куће. У *ћелијама* (собама) се одвија породична историја са митским догађајима обележеним граничним позицијама, *самоубиством* мајке и *оцеубиством* (слика 80). Прикупља остатке сећања, предмете, стварне поседе, прави отиске, калупе ноћних мора, и ставља их у охлађене кутије и кавезе породичног дома. То нису срећне приче.

Мека носива скулптура, костим или оклоп носи одлике Артемиде из Ефеса. Исти биоморфни сферични изданци (*mammae* или *phalli*), чауре и јајолике форме од латекса чине скулптуру *Distraction of the Father*. Мека унутрашњост тела прождире виновника породичне трагедије (Becker, 2001: 60-65).



79

80

81

Слика 79. *Femme-Maison*, Louise Bourgeois, 1946-47.

Слика 80. *Cell: Arch of Hysteria*, Louise Bourgeois, 1992-93.

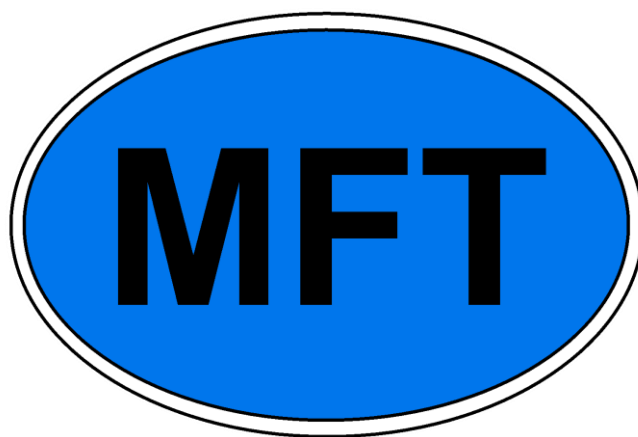
Слика 81. *A Banquet/A Fashion Show of Body Parts*, Louise Bourgeois 1978.

У оквиру старозаветног учења жена се посматра као секундарна сировина, она је увек друга у низу створених облика. Ева је настала од Адамовог ребра и то је ставља у ред материјала који је у сталној изградњи, у наметнутим оквирима. То су нестална, променљива тела у која се уписују различита значења. Када је у опозицији и када се буни користи друге оквире који га *ослобађају*. Урања у колективни мит старији од писане речи, користи прародитељско право да се разголити и *подивља*. Када се обрачунава са стереотипима користи управо свој род и полне карактеристике.

Женски интимизам се креће у оквирима домаће радиности, у подручју *ниске*, популарне културе, у свету *меких* материјала и ручних радова. То су средишта у којима се преплићу породичне историје, места насиља и страшних бајки. Можда је лимена кутија одређених димензија права мера ствари.

## 8. ОДБРАНА АУТОРА

Коначни циљ пројекта је производња предмета под фирмом МФТ (Мурум Форум Ток или Murum Forum Trade) у којима је тело изложено страдању за добробит заједнице, зарад задовољења стабилности, одржавања чистоће или комуникације у процесу литургијских преноса легенди у виду интерактивних споменика.



Слика 82. Лого пројекта

Узвишеност уметности успева да генерише духовну обнову, покреће смислене радње које пркосе баналном свакодневице, несвесног својих узрока. Као корисна ствар она се пробија у свету економске размене.<sup>26</sup> Сви изложени предмети носе ознаку/лого фирме.

Текст, у овом делу, завршавам првим записом о пројекту.

MurumForum et Prima Hostia<sup>27</sup> је кретање, арена сајамског театра за играказ „Уметност је лепа и корисна“, ринг форума за промет идеје „Уметност је лепа и узвишена“. Murum murmur је објава на зиду са испуном од јајета, манифест, експликација древне жеље за жртвом, и бескрајна листа грехова које искупљује жена

<sup>26</sup> Порнографија је грчка реч и она дословно значи запис (слика или текст) на продају. Слика (или текст), заправо представа, која делује тако што производи физиолошку, психолошку или идеолошку реакцију код посматрача јесте порнографија. Садржај није оно што дефинише порнографију, њена суштина јесте представљање као начин комуникације, трошење напона – она је средство комуникације, медиј: роба (Шкерковић, 2009).

<sup>27</sup> Латински је употребљен због старине и зато што чини саставни део академске комуникације.

бавећи се око ватре. Трг и зид су једина места јавног извршења и јавне објаве смрти. Зид је подигнут на темељима узиданих тела која чувају његову чврстину. Прави циљ пројекта је објава нове робне марке МФТ. MurumForum Ток тргује предметима са ауром светости. MurumForum Trade је мука производње у циљу продаје, MurumForum је проглас, MurumForum је рад који се залаже за увођење поетских марифетлука у свакодневно кретање, MurumForum је моја реч против ваше, MurumForum није слободан избор теме, на форуму је све унапред задато, MurumForum је гажење принципа о невидљивости и предвидљивости, MurumForum је извештај о потреби реификације и (ре)ритуализације комуникације, MurumForum је осуђен на неуспех, MurumForum ради са пепелом, земним остацима и *прилозима*, MurumForum је тенда brand на којој стоји питање: „А каква је била ваша мајка?“, MurumForum користи састојке чије је порекло онирично, MurumForum не уводи ништа новије од холограма. MurumForum има свој жиг. У сајамској атмосфери Art Faira, вашарске конзумације доброг укуса и животне енергије, изложени су предмети-прототипови јавних радова и очекиваних гестова будућих споменика народном духу склоном чедоморству, гинециду и херојском самоубиству: *Смрт вам се осмехује иза сваког угла, ви умирате и потребна вам је топлина, ви умирате и потребна вам је публика. Child builders program* или *Children need a little spanky*, нуди дечију жртву као прилог стабилности сваког моста и утврђења. *My mother was a saint* је тешка прича о посвећивању драгог бића. Мајка је представљена рН неутралном бистом и биће раскомадана као понуда за ритуално чишћење. *Women are Oppressed Majority* је програм „Merry Ma(r)ry”, жене по избору уз могућност замене коју кажњавате зарад сопственог задовољства или глади. Држач за главу за истомишљенике је појас за главу који повезује три, односно четири главе по степену сагласности за седам слободних вештина, као место укрштања вештина промишљања првог степена високог образовања. Само поостварени митови постеју делотворни. Масовна производња корисне робе која „никоме није потребна“ је очекивана промена производног процеса за обнову ритуалне естетике управљеног ка коначном циљу проглашења уметности алгоритмом уличне поезије. Пад изазван смицалицом симбола је први скок ка делу и увод у велику превару.

**Зид, трг и тело у облику манифеста.** Не постоји ништа мимо тела, не изван; мимо тела, body of work, body building, aedificium. *Материја је оно у чему се догађају промене које се називају кретањем,  $x = y$ . Кретање је промена која се догађа у материји,  $y = x$*  (Uspenski, 2007: 10). Уметнички простор је кретање; дело одустаје од



ствараоца; простор је арена, ринг за бокс меч (ring или прстен је први облик светог простора куће, огњишта, олтара). Зид са значењем испуне од јајета (ovum је прапочетак, први атом, тачка око које се описује трг) је први знак несигурности, почетак ограђивања и подизања тамнице. *Mene, Mene, Teqel, Upharsin*, речи исписане на зиду (Књига пророка Данила, 5: 25). Религијски квантум оптималне узглобљености са светом и његовим потребама. Трг је пракса размене праваца кретања тела на путу од зида и одређене тачке са које се објављује резултат истраживања саме операције бивања просторног орнаментa. Трг је средиште споменичке скулптуре, јавног тела оптерећеног идеолошком надградњом и архитектуром владајућег стила.

И све ово је само да бисте попадали на носеве, јер је одавање почести први скок ка делу. Зато на улазу стоји подвучена линија, разапет конач крајеве у кљуновима држе костури птица из рода убица, рода *Corvus*. Ауспици су читачи лета и граје, орнитолози односа птица и људи, свештеници чије се упражњено место нада новој религији. Зато је на улазу неминован пад кладионичара који долазе у ринг да се поклоне великој рН неутралној богињи, падају на колена и дланове пред највећом жртвом, чија је званична убогост беле боје.

Жена у кутији као предмет жеље, темељ паганске ортодоксије, и *Глава* од сапуна, као њен идентификациони феномен, једине су фигуре јавне манифестације ритуалних кретања, преображаја, насумичних асоцијација, потрошених симбола који добијају нови имиџ папирмашеа употребљеног за израду фигура деце које могу да ми послуже у игри неоствареног материнства. *Треба пустити да вам нокти расту петнаест дана. Ох, каква је милина сурово истргнути из постеље дете које још нема ништа на усници (...)* Затим, одједном, у тренутку када се оно томе најмање нада, зарити дуге нокте у његове меке груди, али тако да од тога не умре (Lotreamon, 2009: 10). Ово је упутство за употребу девијантно сконцентрисане *prima materiae* у пољу отвореном за случајне окршаје и непољуљану веру да је слику немогуће објаснити. Трећи глас или глас публике може да управља одлукама путника које среће Христијана у облику појмова о срећи и страдању.

Трг је место за жртву и креаторов чин је свакоме у дело дато месо ствари да обликује сваку трајекторију, мрежу и основне гласове који немају порекло, али су већ одавно познати и нуде могућност бескрајно комбинованих стања, а успех се мери бројем нових сложеница. То су митеме, мале честице деконструисаног мита које је могуће комбиновати у прелазима из индивидуалних у колективне праслике.

Зид је простор виктимизације сваке недеље о великим празницима. Огледало бинарних супротности: тело-дух, тело-глас, тело-лик, тело-ток, тело-тело. Ако изложим твоје тело да буде виђено, увређено, понижено, да дише, зноји се, гади се, умире од жеђи, да плива у чистом ужасу једног плавог и једног црног (круга), ја сам онда неко ко подмеће.

Језик може да кида и уврће значење, а разумевање је ипак инсидијација, инсимулација, инсинуација, инсоленција, инсталација, инстигација, инструментација, интензија, интервизија, слика. Психологија ствараоца и стваралачки чин у функцији психотерапије ради са тамним слојевима личности који су носталгично заробљени у несвесном, одакле долазе слике из сплета несрећних околности. Механизам и динамика стварања улазе у простор детињства ограђеног (затвореног, зазиданог) моделима идентификација и пројекција илузије. Менталне пројекције и увиди у кретање (обраду) материје и материјала који је структурирана средина у оквиру језика потенција/ла за употребу и разумевање слика, по себи су само размена обиља, *plantage* психометрије, социјалне биономије и градитељског климакса.

*Дада* је слика, *апстракција* је слика, *реализам* је слика, ваша баба на зиду је слика, ваша баба на зиду је слика друштва у коме је страдала. Документ. *Eidos, idéa, illusio, imago, eikōn* на грунду чврстих међа: пода, бочних зидова и таванице. *Point blanc* је тачка слагања сила жеље да започне и силе насиља над учесницима.

Манифест је испољавање, објава и обзнана, давање на увид дела и програмске одлуке да се делује у простору агресивне воље.

Човек је ритуално биће.

Ритуал је потреба простора за енергетским деловањем и потреба крви и производа од крви. Потреба за жртвом треба да надвлада потребу за уживањем.

Уметник делује на неколико различитих језика.

Уметност је апсурд по себи, мит о фуги.

Уметност је погрешно протумачена активност.

Човек је материја/л одевен у златно рухо математике и подложна/ан је деловању философије.

Уметник је питома врста у ботаници и чудовишна звер у теологији, не разуме своје поступке и не зна шта ради.

Уметничково *ја* почива на вашем мноштву.

У језику уметности не постоји реч парадигма, у језику уметности постоји реч инфузија.

Уметност подлеже сфери обећања.

Уметност је ТОК,

Talk Омен Kultur или Траг Open Kinetikós или Taktik Opus Копрена или Tela Obligo Кататонија или Thálamos Откривење Kastration или Темида Olfactorius Key или Text Odr Клиника или Transfèrre Опека Kult или Tank Oktō Катафалк или Tonus Órganon Кроки или Trick Optikós Кулминација или Tremolo Остатак Klēros или Темпера Ōón Koncilium или Time Oktōrús Кантор или Téchnē Old Концепт или Totus Одвар Kobalt или Theōria Of Knowledge или Такт Orponens Kre или Topographie Or Кумулације или Táraxis Орфеја Kópros или Talentum Odeur Клатно или Tablette Објекат Konstellation или Trajectoria Oléine Краснопис или Traūma Отпад Konkretismus или Testament Optography Копије или Token Осцилација Korrektur или Тачка Objet Karussell или Trísmégistos Отелов Kangaroo или Талпа Ordo Kinetic или Taboo Oblata Корупција или Toxic Óneiros Колапс или Toucher Оквир Kréas или Terror Oiseau Копилад или Тетраграматон Opaque Krypton или Тао Online Калуп или Tinctura Ohm Квијетизам или Tâtonner Obituarium Контра или Terminus Offert Корепетиција или Tendentia Oryktón Координација или Тропар Ōchrós Кукуларис или Tête Óntos Кумулација.

Директна, непосредована размена искуства око у око, крв у крв, зуб у кожу и сличних трансфера енергија таласа или корпускула, односно промета идеја и сензација, јесте идеал праксе мислећих и тактичних.

Када је о перформативу реч *сваки је* објекат *страшан*. Овде је реч о предмету, посредованој идеји Т(alk) О(men) К(ulture)е у свету подељених вештина и масе која здушно пријања уз култ, тако да ван кумирског обожавања које је планирано за сваки понуђени објекат не можемо да говоримо о једином, правом и могућем постојању предмета. Религиозно осећање и светачка аура поштована од светине морају да заодену и населе свет који не зовем уметност, већ вештина диспута и молитвених протокола, начин објаве. Ово је свето место, ово тело је свето, предмет заменица преузима свето својство по принципу додира и сличности. Ум који је загађен симболним играказима осуђен је на вечно мумлање на два паралелно устројена језика, једног који се говори и пише и другог који се замишља ретроспективном методом, али су оба управљена ка истом циљу, успостављању немогућег али жељеног хијератског сна.

Моја подршка је увек управљана покретима који настају из напетости  
неразумевања посланичке улоге /месијанизма/ уметности и неприхватања healing  
процеса /утопије/ као могућности.

Тамно својство природе обнавља тело-жртву, масу која револуционарно не  
стари и бод или код привлаче и опијају без остатка тумачења тајне. Зато је мимика  
болест историје, не може да буде очишћена од политике (murmur) и форума (intra  
muros) у коме је питање естетике главна вођица и усмерење за васпитан поглед.  
Митови су вечите станице слепе вере и препознавања. Важно је да се буде намамљен у  
тај лавиринт.

## ЗАКЉУЧАК

У приређеном галеријском простору одвијају се симулације зидања, процеси мишљења у окружујућим елементима, обнавља се структура епа/мита о узидавању и објављује мноштво значења самих предмета и успостављених односа.

Пројекат је настао из унутрашње потребе да се одређени, нагомилани садржаји ослободе на начин који у потпуности превазилази тренутно стање затворености и отуђености. Препознавање у великом миту помаже да се успоставе потребене везе, да се поврати магијско деловање, пренос вредности духа и материје, да одређени поступци постану смислене радње.

Предмети су послгани у одређеном реду. Дете, кућа; глава, јастук; тело, земља; млеко, вуна; бело, црно, црвено; плаво. Деца треба да буду узидана у сваки наредни градитељски подухват. У њих можете да унесете своје садржаје и постанете део нечега што вас превазилази. Деца су место одвајања које се врши према полним разликама.

Основни мотив зазидане жене, средишња слика/предмет/објекат и садржај у њему, доказ је немоћи, потпуног слома свих измаштаних слобода. Трајна мера и пораз свих кружока, група, јереси, богиња, културе, писма... То је последња смицалица припремљена за тело. Она је само пајац који задовољава основне потребе друштва. Рудиментирана средина захтева рудиментиране споменике.

## СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА

Слика 1. <i>Boxing Helena</i> , Jennifer Chambers Lynch (ред), 1993.....	15
Слика 2. <i>Madonnenfigur</i> , Katharina Fritsch, 1987-2009.....	15
Слика 3. <i>Selection pour le Concert Mayol</i> , Robert Doisneau, 1952.....	15
Слика 4. <i>Мајка отаџбина зове! (Родина-мать зовёт!)</i> , Јевгениј Вучетич, Волгоград, 1967.....	17
Слика 5. <i>Девојка са шкољком</i> , Александар Зарин, Београд, Безистан, 1957.....	17
Слика 6. <i>Verity</i> , Damian Hirst, Ilfracomb, Devon 2012.....	17
Слика 7. <i>Lady Rosa Luxemburg</i> , Sanja Iveković, 2001.....	18
Слика 8. <i>I Will Make Monuments in Your Honor</i> , Nona Faustine, 2014.....	19
Слика 9. <i>Personal Space</i> , Тања Остојић, 1996.....	19
Слика 10. <i>Untitled</i> , Toshikatsu Endo, 1982.....	25
Слика 11. <i>Untitled</i> , Toshikatsu Endo, 1996.....	25
Слика 12. <i>Void</i> , Toshikatsu Endo, 2010.....	25
Слика 13. <i>58. прича, О узиданој жени у поглављу о Марији Merry Mar(r)</i> у, детаљ кутије са аутором.....	33
Слика 14. <i>Лактација Св. Бернарда</i> , непознати аутор, 1480-1485.....	34
Слика 15. <i>Симон и Перо</i> , Ханс Себалд Бехам, 1544.....	34
Слика 16. <i>Симон и Перо</i> , Помпеја, 50-79 н. е.....	36
Слика 17. <i>Симон и Перо</i> , Корнелис ван Кокеркен, 1640-1660.....	36
Слика 18. <i>Simon and Pero</i> , видео, Ferhat Özgür, 2011.....	37
Слика 19. <i>I Scream Daddio</i> , Sarah Lucas, 2015.....	39
Слика 20. <i>Алегорија хемије и природе</i> , непознати аутор, 1712.....	40
Слика 21. <i>Мудрост (Sapientia)</i> , непознати аутор, XV в.....	40
Слика 22. <i>Фонтана препорода (Fontaine de la Régénération-Fontaine d'Isis)</i> , Исидор Хелман (Isidore-Stanislas-Henri Helman) према цртежу Шарла Монеа (Charles Monnet), 1793.....	41
Слика 23. Комеморативна медаља, Огустин Дипре (Augustine Dupré), 1793.....	41
Слика 24. <i>La mujer barbuda</i> , José de Ribera, 1631.....	43

Слика 25. <i>Untitled</i> , Cindy Sherman, 1989.....	43
Слика 26. <i>Мајка Земља</i> , цртеж, манускрипт <i>De universo or De rerum naturis</i> , Rabanus Maurus, 842-847.....	44
Слика 27. <i>Пожуда (Luxuria)</i> , капител, Saint-Gervais-et-Saint-Protais, Langogne, XII в.....	44
Слика 28. <i>Life Sucks</i> , Rebecca D. Hariss, 2012.....	45
Слика 29. <i>Зидање</i> , фотографија, 2014.....	48
Слика 30. <i>Легенда о Сурамској тврђави</i> , кадрови из филма, Сергеј Парацанов, 1985.....	49
Слика 31. <i>Зидање</i> , видео, 2014.....	50
Слике 32. и 34. <i>45. прича, Child builders, Ако нећеш ти да скаеш ја ћу цупкат сам, 365 прича</i> , Панчево, 2013.....	51
Слика 33. <i>Ја не познајем никог као што си ти</i> , Пирот, 2015.....	51
Слика 35. <i>45. прича, Child builders</i> , сунђер, глина, папир, перје, коса, емајл-лак, метал, огледало, транспарентна фолија, чоколада, рвс, 75 x 95 x 75 цм, 2015.....	53
Слика 36. <i>45. прича, Child builders</i> , сунђер, глина, папир, перје, коса, емајл-лак, метал, огледало, транспарентна фолија, чоколада, рвс, 75 x 95 x 75 цм, 2015.....	54
Слика 37. <i>45. прича, Child builders</i> , сунђер, глина, папир, перје, коса, емајл-лак, метал, огледало, транспарентна фолија, чоколада, рвс, 75 x 95 x 75 цм, 2015.....	54
Слика 38. <i>58. Прича, Merry Mar(r)у's Immurement</i> (поцинковани лим, металне цеви, памук, папир), 70 x 170 x 70 цм, Галерија ФЛУ, 2015.....	57
Слика 39. <i>58. Прича, Весела невеста, Merry Mar(r)у's Immurement</i> (поцинковани лим, металне цеви, памук, папир), 70 x 170 x 70 цм, Галерија ФЛУ, 2015.....	58
Слика 40. <i>Ацефал</i> , Андре Масон, 1936.....	58
Слика 41. <i>Распеће Христово</i> , детаљ.....	58
Слика 42. <i>58. Прича, Merry Mar(r)у's Immurement</i> , детаљи.....	59
Слика 43. <i>58. Прича, Merry Mar(r)у's Immurement</i> , таласон.....	60
Слика 44. <i>Црвена књига</i> , изглед стране, К. Г. Јунг.....	60
Слика 45. Унутрашњост лимене кутије и текст залепљен са задње стране.....	61
Слика 46. <i>40. прича, Моја мајка је света</i> (сапун, глина, дрво, пур-пена, метал, коса, папир, вуна), Галерија ФЛУ, 2015.....	63
Слика 47. <i>40. прича, Моја мајка је света</i> , веза са заменицама.....	65

Слика 48. Марија, <i>Mary From Wonderland</i> , фотографија; производна марка накита од полимерне глине.....	66
Слика 49. Ненад <i>Звезда</i> , фотографија; кадрови из видео спота <i>Крими рад</i> , пародија.....	66
Слика 50. Ненад <i>Звезда</i> , детаљ.....	67
Слика 51. <i>Изидин чвор</i> , амблем утробе, Египат, 1375 п. н. е. - 641 н. е.....	69
Слика 52. <i>33. прича, О једном те истом</i> . Држач за главу за истомишљенике <i>Quadrivium</i> (памук, перје, папир, рвс, жица, руже, пољско цвеће), Галерија ФЛУ, 2015 (десни зид).....	70
Слика 53. <i>33. прича О једном те истом</i> . Држач за главу за истомишљенике <i>Quadrivium</i> (дрво, метал, папир, кожа, рвс, памук, кудеља, туш), Галерија ФЛУ, 2015.....	71
Слика 54. Карл Андре, преписка.....	72
Слика 55. Кућа ( <i>Conclusion</i> ) (дрво, гипс, креч, туш, рвс, маховина, глина, метал, стакло, папир, лепенка, конац, руже), 96 x 75 x 110 цм, Галерија ФЛУ, 2015.....	73
Слика 56. <i>Ретроспектива</i> , Кућа-Галерија.....	78
Слика 57. Стереоскоп (Оргтехника 1978), поглед унутра.....	79
Слика 58. <i>Кућа (Conclusion)</i> , лупе.....	80
Слика 59. Птице (папир, вуна, угљен, туш), Галерија ФЛУ, 2015.....	81
Слика 60. #freethenipple campaign.....	82
Слика 61. <i>33. прича, О једном те истом</i> . Држач за главу за истомишљенике <i>Trivium</i> (памук, вуна, папир, пур-пена, рвс), Галерија ФЛУ, 2015 (леви зид).....	83
Слика 62. Сто са понудама.....	86
Слика 63. <i>Eye Body 36 Transformative Action</i> , Carolee Shneemann, 1963.....	93
Слика 64. <i>Grapceva Cave: See for Yourself</i> , Neolithic cave series, Mary Beth Edelson, 1977.....	94
Слика 65. <i>7000 Year Old Woman</i> , Betsy Damon, 1977.....	94
Слика 66. <i>Tapp und Tastkino</i> , WALIE EXPORT, 1968-71.....	95
Слика 67. <i>Untitled (Silueta Series, Mexico)</i> , Imagen de Yagul, Ana Mendieta, 1974.....	96
Слика 68. <i>Untitled (Silueta Series, La Ventosa beach, Mexico)</i> , Ana Mendieta, 1976.....	96
Слика 69. <i>Вабљење</i> , Каталин Ладик, 1970.....	97
Слика 70. <i>Cut piece</i> , Yoko Ono, 1964.....	98
Слика 71. <i>Путам 0</i> , Марина Абрамовић, 1974.....	98



Слика 72. <i>Balkan.Erotic.Epic</i> , Марина Абрамовић, 2006.....	99
Слика 73. <i>Balkan Baroque</i> , Марина Абрамовић, 1997.....	99
Слика 74. <i>Im palast der neugeborenen kinder</i> , Ulrike Rosenbach, 1997.....	100
Слика 75. <i>Einwicklung mit Julia</i> , Ulrike Rosenbach, 1972.....	100
Слика 76. <i>Penetration</i> , Annette Messenger, 1993-94.....	100
Слика 77. <i>Mes vœux</i> , Annette Messenger, 1989.....	100
Слика 78. <i>Histoire des robes</i> , Annette Messenger, 1990.....	101
Слика 79. <i>Femme-Maison</i> , Louise Bourgeois, 1946-47.....	102
Слика 80. <i>Cell: Arch of Hysteria</i> , Louise Bourgeois, 1992-93.....	102
Слика 81. <i>A Banquet/A Fashion Show of Body Parts</i> , Louise Bourgeois 1978.....	102
Слика 82. Лого пројекта.....	103

## БИБЛИОГРАФИЈА

(по азбучном реду)

1. Андрић, Иво (1997). *На Дрини ћуприја*. Београд: Књига комерц.
2. Брук, Питер (1995). *Празан простор*. Београд: Лапис.
3. Елијаде, Мирча (2003). *Свето и профано*. Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
4. Зечевић, Слободан (2008). *Српска етномитологија*. Београд: Службени гласник.
5. Златановић, Сања (2008). *Ромски курбан у пет слика у Биљана Сикимић (ур). Крвна жртва: трансформације једног ритуала*. Београд: Балканолошки институт Српске академије наука и уметности.
6. Карацић, Вук Ст. (1987). *Српске народне пјесме II*. Београд: Просвета.
7. Ковачевић, Иван (2001). *Семологија мита и ритуала II*. Београд: Српски генеалогски центар.
8. Малиновски, Бронислав (1971). *Магија, наука и религија*. Београд: Просвета.
9. Моллов, Тодор (2006). *Български фолклорни мотиви: Том II. Балади*. Варна: LiterNet.  
<http://litenet.bg/folklor/motivi-2/vgradena-nevesta/shupaci.htm>, приступљено 26. 03. 2015.
10. Рјемизов, Алексеј (1940). *Пожар у Савремене руске приповетке*. Београд: Професорска задруга
11. Русел, Ремон. (2012). *Locus Solus*. Београд: Службени гласник.
12. Срејовић, Драгослав и Александрина Цермановић-Кузмановић (1979). *Речник грчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга.
13. Чајкановић, Веселин (1973). *Мит и религија у Срба*. Београд: Српска књижевна задруга.
14. Шкерковић, Слободан (2009). *Порнографија, еротика, уметност*.  
<http://www.rastko.rs/rastko/delo/13144>, приступљено, 13. 06. 2015.

(по абecedном реду)

15. Abot, Elizabet (2007). *Istorija celibata*. Beograd: Geopoetika.
16. Agamben, Giorgio (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press.

17. Aleksić, Tatjana (2014). *Zajednica, moć i telo. Sarajevske sveske 45/46*. Sarajevo: Medija centar.
18. Armstrong, Karen (2005). *Kratka istorija mita*. Beograd: Geopoetika.
19. Balind, Vera (2011). *Tracing the Subversive Femininities in the Socialist Yugoslavia: An Analysis of Katalin Ladik Poetry and Performances of the 1970s*.  
file:///D:/Downloads/balind\_vera.pdf, приступљено 03. 07. 2015.
20. Banjan, Džon (2013). *Hodočasnikov put*. Beograd: Otvorena knjiga.
21. Barthes, Roland (2009). *Mitologije*. Zagreb: Pelago.
22. Becker, Ilka (2001). Louise Bourgeois: Spools, reels and visions y Uta Grosenick (ed). *Women Artists in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>th</sup> century*. Köln: Taschen.
23. Bompas, Cecil Henry (1909). *Folklore of the Santal Parganas*.  
<http://www.gutenberg.org/files/11938/11938-h/11938-h.htm>, приступљено 07. 03. 2015.
24. Bovoar, Simon de (1982). *Drugi pol*. Beograd: BIGZ.
25. Brajović, Saša (2013). Blažena Ozana Katorska. Konture identiteta. *Lingua Montenegrina god. VI/2, broj 12*. Podgorica: Institut za crnogorski jezik i književnost.
26. Brewster, Paul G. (1996). The Foundation Sacrifice Motif in Legend, Folksong, Game and Dance y Alan Dundes (ed). *The Walled-Up wife: A Casebook*. Madison: The University of Wisconsin Press.
27. Campbell, A. (1891). *Santal Folk Tales*. Pokhuria: Santal Mission Press.  
<http://www.gutenberg.org/files/35060/35060-h/35060-h.htm>, приступљено 07. 03. 2015.
28. Cixous, Hélène (1981). Castration or Decapitation. *Sings, Vol. 7, No 1*. Chicago: The University of Chicago.
29. Dundes, Alan (1996). The Ballad of „The Walled-Up Wife“ y Alan Dundes (ed). *The Walled-Up Wife: A Casebook*. Madison: The University of Wisconsin Press.
30. Dundes, Alan (2007). Folklore as a Mirror of Culture y Simon J. Bronner (ed). *The Meaning of Folklore: The Analytical essays of Alan Dundes*. Logan: Utah State University Press.
31. Edelson, Mary Beth (1978). Pilgrimage/ See for Yourself: A Journey to a Neolithic Goddess Cave, 1977. Grapceva, Hvar Island, Yugoslavia. *Heresies Vol. 2, No. 1*. Montpellier: Capital City Press.  
<http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/09/heresies5.pdf>, приступљено 11. 05. 2015.
32. Elijade, Mirča (1990). *Šamanizam i arhajske tehnike ekstaze*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

33. Elijade, Mirča (2011). *Rasprava o istoriji religija*. Novi Sad: Akademska knjiga.
34. Eliade, Mircea (1996). Master Manole and the Monastery of Argeş y Alan Dundes (ed). *The Walled-Up wife: A Casebook*. Madison: The University of Wisconsin Press.
35. Encyclopædia Acephalica (1995). London: Atlas Press.
36. Endo, Toshikatsu (2009). About Existence and Concerning Phenomena of the Empty Space [Symposium *Existence* at Setagaya Art Museum, Tokyo] y GlobalArtAffairs Fondation (ed). *Personal structures, time, space, existence*. Cologne: DuMont Buchverlan.
37. Federiči, Silvija (2013). *Kaliban i veštica: žene, telo i prvobitna akumulacija*. Beograd: M. Anastasijević.
38. Frejzer, Džeјms Džordž (2003). *Zlatna grana: proučavanje magije i religije*. Beograd: Ivanišević.
39. Frojd, Sigmund (2000). *Totem i tabu. Neke podudarnosti u duševnom životu divljaka i neurotičara*. Zagreb: Stari grad.
40. Fulkaneli (1998). *Misterija katedrala*. Beograd: Umetničko društvo Gradac.
41. Harris, Rebecca (2013). *Obscure Objects of Obesity: an MA Project Report*.  
[https://www.academia.edu/3771173/Obscure\\_Objects\\_of\\_Obesity\\_an\\_MA\\_project\\_Report](https://www.academia.edu/3771173/Obscure_Objects_of_Obesity_an_MA_project_Report), приступљено 13. 05. 2015.
42. Hess, Barbara (2001). Ana Mendieta: Life and art y Uta Grosenick (ed). *Women Artists in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>th</sup> century*. Köln: Taschen
43. Huber, Gérard et Pierre Jalbert ed. (1994). *L'heure du doute: Insémination artificielle enjeux et problemes étique*. Paris: John Libbey Eurotext.
44. Ilić, Veselin (1976). Mitski izvori kultura. *Kultura 33/34*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
45. Iveković, Rada (2000). „(Ne)predstavljivost ženskog u simboličnoј ekonomiji: žene, nacija i rat nakon 1989“ y Branka Arsić (ur). *Žene, slike, izmišljaji*. Beograd: Centar za ženske studije.
46. Janićijević, Jovan (1986). *U znaku Moloha: antropološki ogled o žrtvovanju*. Beograd: Vajat.
47. Jung, K. G. (1984). Instinkt i nesvesno y Vladeta Jerotić i Stevan Vljaković (ur). *Odabrana dela K. G. Junga: Dinamika nesvesnog*. Novi Sad: Matica srpska.
48. Jung, Karl Gustav (1998). *Psihologija i alhemija*. Beograd: Narodna knjiga.

49. Kelly, Eamon (2006). Irish Sheela-na-gigs and Related Figures with Reference to the Collections of The National Museum of Ireland y Nicola McDonald (ed). *Medieval Obscenities*. York: York Medieval Press.
50. Kovačević, Ivan (2006). *Mit i umetnost*. Beograd: Srpski genaloški centar.
51. Kristeva, Julia (1985). Stabat Mater. *Poetics Today, Vol. 6, No 1/2, The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives*. Durham: Duke University Press.
52. Kristeva, Julia (1989). *Black Sun: Depression and Melancholia*. New York: Columbia University Press.
53. Kropelj, Monika (2011). Folk Storytelling between Fiction and Tradition: The “Walled-Up Wife” and Other Construction Legends. *Studia Mythologica Slavica XIV*. Ljubljana: Inštitut za slovensko narodopisje.
54. Kuper, Dž. K. (2004). *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*. Beograd: Nolit.
55. Lea, Henry Charles (1887). *A History of The Inquisition of The Middle Ages Vol. 1*. New York: Harper&Brothers  
[http://www.gutenberg.org/files/39451/39451-h/39451-h.htm#FNanchor\\_444\\_444](http://www.gutenberg.org/files/39451/39451-h/39451-h.htm#FNanchor_444_444),  
 приступљено 23. 04. 2015.
56. Levi-Stros, Klod (1978). *Divlja misao*. Beograd: Nolit.
57. Marković, Jelena (2010). Osobni mit, mit o detinjstvu i obiteljski mit u usmenom narativnom diskursu. *Mitski zbornik*. Zagreb: Scarabeus naklada.
58. Maximus, Valerius (1678). *Romae antiquae description*.  
<http://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A64912.0001.001/1:6.5.4?rgn=div3;view=fulltext>,  
 приступљено 09. 04. 2015.
59. Milosavljević, Sunčica (2010). Savremeno čitanje mita u umetnosti. Interdisciplinarni istraživački projekat „Mit kao sudbina“. *Mitski zbornik*. Zagreb: Scarabeus naklada.
60. Nonnos (1940). *Dionysiaca vol. II, XXVI*. Cambridge: Harvard University Press
61. Nenić, Iva (2010). Popkulturalni povratak tradicije (world da, ali turbo?) y Miško Šuvaković (ur). *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*. Beograd: Orion art.
62. Orenstein, Gloria Feman (1978). The Reemergence of the Arghetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women. *Heresies Vol. 2, No. 1*. Montpelier: Capital City Press.  
<http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/09/heresies5.pdf>,   приступљено 20. 05. 2015.
63. Palavestra, Aleksandar (1989). *Ale i bauci: prilog proučavanju tajanstvenih bića Balkana*. Beograd: Naučna knjiga

64. Palja, Kamil (2002). *Seksualne persone: Umetnost i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson*. Beograd: Zepter Book World.
65. Paglia, Camille (1993). *Sex, Art, and American Culture: Essays*. New York and London: Penguin.
66. Shamdasani, Sonu ed. (2009). *The Red Book: Liber novus/C. G. Jung*. New York: London: W. W. Norton&Company.
67. Shiebinger, Londa (1993). Why Mammals are Called Mammals: Gender Politics in Eighteenth-Century Natural History. *The American Historical Review Vol. 98 No. 2*. Chicago: The University of Chicago Press.
68. Slapšak, Svetlana (2009). *Posleratni rat polova: Mizoginija, feministička getoizacija i diskurs odgovornosti u post-jugoslovenskim društvima* y Ivan Čolović (ur). *Zid je mrtav, živeli zidovi!* Beograd: Čigoja štampa.
69. Solar, Milivoj (1998). *Edipova braća i sinovi. Predavanja o mitu, mitskoj svijesti i mitskom jeziku*. Zagreb: Naprijed.
70. Spretnak, Charlene (2011). Anatomy of a Backlash: Concerning the Work of Marija Gimbutas. *Journal of Archaeomythology Vol. 7*.  
[http://www.charlenespretnak.com/files/JoA\\_article\\_by\\_CS\\_on\\_MG.pdf](http://www.charlenespretnak.com/files/JoA_article_by_CS_on_MG.pdf), приступљено 25. 05. 2015.
71. Ševalije, Žan i Alen Gerbran ur. (2004). *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: Stylos: Kiša.
72. Šuvaković, Miško (2011). *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.
73. Tanner, Marcia (1994). Mother Laughed: The Bad Girls Avant-Garde. *Bad Girls* [catalogue]. Cambridge: The MIT Press.  
[http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object\\_id/6476](http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/6476), приступљено 15. 06. 2015.
74. Tunbridge, W. Michael G. (2011). La Mujer Barbuda by Ribera, 1631: a gender bender *QJM: An International Journal of Medicine, Vol. 104, Issue 8*. Oxford: Oxford University Press.  
<http://qjmed.oxfordjournals.org/content/qjmed/104/8/733.full.pdf>, приступљено 25. 04. 2015.
75. Tucker, Marcia (1994). The Attack of the Giant Ninja Mutant Barbies. *Bad Girls* [catalogue]. Cambridge: The MIT Press.  
[http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object\\_id/6476](http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/6476), приступљено 15. 06. 2015.

76. Uspenski, P. D. (2007). *Tertium organum: Treći kanon mišljenja: Ključ za enigma sveta*. Beograd: Metaphisica.

77. Zaharijević, Adrijana (2010). *Postajanje ženom*. Beograd: Rekonstrukcija ženski fond.

## **ВЕБОГРАФИЈА**

<http://www.walkerart.org/collections/artists/katharina-fritsch>

[http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2011/12/01/sanja-ivekovic-lady-rosa-of-luxembourg/](http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/12/01/sanja-ivekovic-lady-rosa-of-luxembourg/).

<http://www.ruf.rice.edu/~asia/24ParagonsFilialPiety.html>

<http://artguideeast.com/main-newsstream/2014/12/09/interview-ferhat-ozgur/>

<https://www.youtube.com/watch?v=c33499mGtAk>

<http://www.kockicica.org/blog/horskop-sise-i-karakter>

<http://venicebiennale.britishcouncil.org/timeline/2015>

<http://childbuilders.org/>

<http://worldwartwo.filmspector.com/2014/09/collaborator-girls.html>

<http://freethenipple.com/>

<https://www.youtube.com/user/NenadRevolution>

<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3519597>

<https://goddessdocumentary.wordpress.com/marija-gimbutas/>

## БИОГРАФИЈА

### Драгана Драгутиновић

Рођена 1974. у Пироту. Дипломирала 2004. године на Факултету ликовних уметности у Београду, одсек сликарство, у класи професора Јована Сивачког. Излаже од 1999. и до сада је остварила седам самосталних и учествовала на више колективних изложби. Добитница награде Факултета ликовних уметности *Риста и Бета Вукановић*, сликари, 2003. године и награде VI мајске изложбе, Галерије *Чедомир Крстић* у Пироту, 2002. године.

У Високој школи струковних студија за образовање васпитача у Пироту ангажована у периоду од 2011-2017 са звањем стручни сарадник-асистент за област Ликовно образовање на предметима Ликовно васпитање, Ликовна култура, Ликовно стваралачко изражавање. Аутор је акредитованих студијских програма за област Ликовно образовање на основним и специјалистичким студијама: *Дете у медијском простору*, *Обликовање простора и просторне игре*, *Луткарство*, *Ликовне стваралачке игре—све боје света*, *Ликовне радионице за децу са сметњама у развоју*. Учествоје на стручно-научним скуповима под покровитељством Министарства просвете на којима је до сада презентовала радове: *Час цртања, космичка игра ликовних елемената* (2014), *Иновације у приступу ликовном образовању* (2014), *Мултидимензионалност уметничког образовања предшколске деце* (2014), *Припрема. Позор(иште).Сад!—Холистички метод у припреми и реализацији позоришне представе* (2013). Коаутор је годишње изложбе дечијих радова *Дечије ликовно стваралаштво* и годишњих позоришних представа намењених деци предшколског узраста (костим, лутка, сценографија).

У сарадњи са организацијама цивилног друштва реализовала визуелна решења програмских кампања пројеката: *Пирот по мери жена – јавно заступање у локалним заједницама*, НВО *Жене југа* у сарадњи са *Траг* фондацијом, уз подршку USAIDa и ISCa (2014), *Млади против дискриминације*, НВО *Жене југа*, УГ *Терните* и УОХ *Феникс* у сарадњи са Министарством за људска и мањинска права (2014), као и илустрације за *Мали речник људских права*, НВО *Жене југа* у сарадњи са Канцеларијом за људска и мањинска права Републике Србије (2013).



## **Контакт**

Драгана Драгутиновић

Адреса: Бранка Радичевића 20/7, 18 300 Пирот

Број мобилног телефона: +381 64 20 37 664

E-mail: [ddragutinovici@gmail.com](mailto:ddragutinovici@gmail.com)

## DVD прилог

Прилог је организован у фолдере који садрже видео рад, аудио запис баладе о зазиданој невести која је послужила у креирању одговарајућег звучног и визуелног амбијента, фото документацију са отварања изложбе као и саме изложбене поставке.

1. *Зидање*, видео [00:50:14 мин; Андреј Јовановић/Драгана Драгутиновић].
2. *Вградена невеста*, бугарска народна песма [00:05:06 мин, солист Олга Борисова].
3. *MurumForum et Prima Hostia*, отварање изложбе.
4. *MurumForum et Prima Hostia*, амбијентална инсталација.

## Изјава о ауторству

Потписани-а \_\_\_\_\_  
број индекса АРАГАНА АРАГУТИЊИЋ  
4015/10

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

ЗАБИЈАНЕ, филмски  
(Амбијентална музика за филм)

- 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, 17.03.2016.

Арагутиња

## Изјава о коришћењу

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

ЗАЗИ ЈАНЕ, ФИМЕЈК

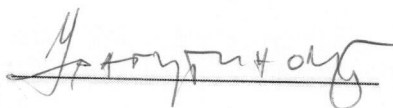
(ФИБИЈЕНГА ЛЧФ МЧБХААУМЈА)

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 17.03.2016.

Потпис докторанда



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

Име и презиме аутора Драгана Драгутиновић  
Број индекса 4017/10  
Докторски студијски програм Синкратско  
Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Заступане, филмске  
(Амбијенска мистерија)

Ментор проф др Милега Пројановић  
Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) Драгана Драгутиновић  
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.

У Београду, 17.07.2016.

Потпис докторанда

Драгутиновић