



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET LIKOVNIH UMETNOSTI

DOKTORSKE UMETNIČKE STUDIJE

Doktorski umetnički projekat:

**DIJALEKTIKA TELA U CRTEŽU I PERFORMANSU KROZ ČIN SEČENJA**

Doktorand: Maja Obradović

Mentor: Mr Radomir Knežević, redovan profesor Fakulteta likovnih umetnosti

Beograd, jul 2016.

## SADRŽAJ

UVOD .....	3
PORTFOLIO I OPIS PROJEKTA .....	4
NASTANAK PRVOG TELA: MAMA, ZAŠTO REZ? .....	16
NASTANAK DRUGOG TELA LEŽI U DAVNO ZABORAVLJENOJ LAKUNOZNOJ RUCI .....	67
ZAKLJUČAK .....	86
PRILOZI	
INTERVJU SA VIZUELNIM UMETNIKOM TOMOM PUKIJEM .....	88
PREDMER I PREDRAČUN .....	92
BIBLIOGRAFIJA .....	97
CURRICULUM VITAE .....	102
POGLED NA CELOKUPNU CUT, CUT, CUT ROLNU .....	106
IZJAVA O AUTORSTVU .....	107
IZJAVA O ISTOVETNOSTI ŠTAMPANE I ELEKTRONSKE VERZIJE DOKTORSKE DISERTACIJE/DOKTORSKOG UMETNIČKOG PROJEKTA .....	108
IZJAVA O KORIŠĆENJU.....	109

## UVOD

Doktorsko umetnički projekat *Cut, Cut, Cut!* nastao je pod uticajem životnih rezova, u periodu od 2010-2016. godine, objedinjući autorova stečena iskustva iz različitih oblasti. Razlozi nastanka *Cut* projekta kao i sve njegove turbulentne faze, opisane su u odeljku *Portfolio i opis projekta*, akcentujući razvijanje saradnje sa afričkom vizuelnom umetnicom Oumou Si i profesorom robotike, Aleksandrom Rodićem. Autor se odlučio za detaljan opis svih važnih događaja koji su doveli do uglašavanja teme reza – isprva mehanički učinjen (sec-sec-sec!) nakon nekoliko godina biva zamenjen sofisticiranim sečenjem pogledom, preciznije – okom. Iako projekat do sada nije izveden u realnosti, on daje osnovne pretpostavke o odnosu dvaju tela: tela u crtežu i tela u performansu kroz čin sečenja. Osnovno pitanje jeste tvorba oba ova tela. Postavilo se pitanje mogu li ove dve vrste tela postojati zajedno u projektu *Cut* i kako se stvara njihov odnos zahvaljujući prisustvu publike.

Nakon opisa različitih (životnih) rezova, neodvojivih od rada, autor uvodi Platonovo delo *Timaj* kao svojevrsan rez u samoj strukturi teksta. *Timaj*, jedno od najvažnijih i najcitiranijih antičkih filozofskih dela sadrži jedan začuđujuć element – horu (chora), u pokušaju da objasni nastanak kosmosa i sveta oko nas. Autor se često pitao šta spaja njegovo shvatanje reza sa antičkom horom kao neobjašnjivim i neuhvatljivim fenomenom (ženskog karaktera) i tokom istraživanja shvatio je neverovatan niz zajedničkih kopči. Nastanak *ex nihilo* ne postoji ni u *Timaju* ni kod autora jer svaki postanak zahteva svojevrsni stvaralački prostor, određenu plodnosnu podlogu iz koje proističe Biće. Umesto podloge u slikarskoj ekspresivnosti kao silovitosti, često nalik na bacanje na zemlju ili iznenadno zaslepljivanje očiju suncem, autor je kroz pisanje o silovitom rezu pokušao da objasni sopstveni način promišljanja proistekao iz niza slika koje se utapaju jedna u drugu. Umesto da se akcentuju zapadnjačke binarnosti, autor uvodi hajdegerovski metamost i niz eksplikacija iz antičkog svakodnevnog života. Otuda je struktura rada poput preklopljenih prizora, teorijski obloženih uz mogućnost ponovnog isčitavanja. Građenjem iz-prizora-u-prizor došlo se do teksta otvorenog za drugačija isčitavanja što pripada sferi grčke hore, predstavljene već na samom početku.

NASTANAK PRVOG TELA: Mama, zašto rez? predstavlja razvitak sledećih analogija: Hora – Vosak – draperije – unutarnje savijanje – ubod, urez – glava/oko – zlato – nestajanje – krv – žena, Majka – Čutanje – Rupa – Krug, Zemlja – Ogledalo – Rez

NASTANAK DRUGOG TELA leži u davno zaboravljenoj lakunoznoj ruci: Otisak – Ruka – Krug, Ples – Mermer, Porodica – Oko, svetlost – Pad

Autor koristi sopstvene dijagrame, arhitektonske nacрте u portfoliju, isečke iz video simulacija sopstvenih projekata, intervjuje sa drugim umetnicima, iskustva umetničkih rezidencija, čineći studije slučaja prirodnim za razvoj lične metodologije.

## PORTFOLIO I OPIS PROJEKTA

REZ I, REZ II, REZ III (Berlin-Diseldorf, Beograd-Beograd)

Projekat *Cut, Cut, Cut!* je nastao u procepu, negde između dva ili više životnih rezova. Rezultat je višeznačnih repetiranih pokušaja, životnih stremljenja, konstrukcija koncentrisano građenih na vreme, sa srazmernom količinom pažnje, no završenih rušenjem/potiranjem/brisanjem. Stoga se može reći da eksplikacija projekta ne zanemaruje, već na samom početku predočava negacije, odricanja i određena odbijanja – naglo nastalih rezova, sažetih u dva životna događaja (REZ I i REZ II). Iz drugog životnog reza razvila se prva forma projekta dok je autorov konačan koncept sećenja rezultirao tokom trećeg reza. Treći „rez“ se može definisati kao privid (simulakrum), budući da nosi u sebi potencijal i finalnu formu projekta.

### REZ I

(2008-2009, Berlin)

Na osnovu izložbe *Slojevi Memorije* (2-14.9.2008.godine, galerija Dom omladine, Beograd), početkom septembra 2008. godine autoru je upućen poziv organizacije "Netzwerk Migration in Europa e.V"<sup>1</sup> za učešće u projektu „Memorija, kultura i umetnost: Sećanje i suočavanje sa prošlošću nakon 1989.“

Okrugli sto u Beogradu održan u Gete Institutu u Beogradu (7.11.2008. godine), održan je u sklopu pratećeg programa interdisciplinarnе konferencije i radionice „Memorija, kultura i umetnost: Sećanje i suočavanje sa prošlošću nakon 1989.“ Diskusija na temu „Da li nam je potrebna umetnost zarad sećanja?“ imala je za cilj da ispita nacionalnu i transnacionalnu kulturnu memoriju u bivšim jugoslovenskim republikama, fokusirajući se prvenstveno na ulogu umetnosti sa učesnicima iz Srbije, Bosne, Kosova i Metohije i BJR Makedonije. Okosnica diskusije otelotvorena je u ideji da umetnici prenesu nedvosmisleno važne političke i sociološke poruke, izazivajući i ojačavajući konkretne ideologije. Osnovno pitanje diskusije uglavnom se fokusiralo na načine suočavanja umetnika sa kulturom memorije posredstvom svojih kreativnih izražavanja. Dok umetnici pokazuju svoje različite pristupe temi suočavanja sa sećanjima i prošlošću, umetnost je viđena kao jezik koji omogućava otvaranje novih dimenzija i sredstvo konstantnog kontekstualizovanja unutar političkih okvira. Diskusija je strukturirana na više podtema: *umetnost i politički identitet* (važnost roda, etničkog porekla u produkciji, diseminaciji i „konzumiranju“ umetnosti), *umetnost i državna ideologija* (pitanje jedne istine: ne/mogućnosti odolevanja zvaničnim političkim verzijama onoga „što se zaista dogodilo“), *umetnost i emocija/*

<sup>1</sup> Informacije dostupne na oficijelnom sajtu organizacije: <http://www.network-migration.org/>, pristupljeno: 18.9.2008. godine, 12:05h

*osećanja* (prihvatanje različitih iskustava traume, izgnanstva, beskućništva, izmeštenja, iskustva gubitka, strahovi i nade/beznadežnosti), *umetnost i umetničko tržište* (uticaji spoljnih faktora na umetničko stvaranje, fondovi i njihova očekivanja povodom određenih tema poput „spektakla patnje“ i pojmova zalečenja i oporavka).

Rad na projektu podrazumevao je pronalazak stručnih saradnika iz različitih oblasti u Beogradu, sakupljanje materijala na terenu, pronalaženje i analiza pisanih izvora, zatim intervjuisanje i završna obrada prikupljene građe. U fokusu prvobitne teme su bile silovane žene (i muškarci), međutim tokom rada na terenu, pokazalo se da je srazmerno mali broj žena dostupan za otvorenu eksplikaciju ili većina više ne živi na istoj teritoriji (ispitanice koje su uglavnom migrirale u SAD ili Australiju). Tada, između ostalog, autor započinje stručnu saradnju sa patologom prof. dr Zoranom Stankovićem u Beogradu, nakon čega dolazi do svojevrsne promene u razvojnim tokovima projekta – pronalaženje ispitanika na terenu i intervjuisanje majki koje su prepoznavale svoju mrtvu decu (sa obe suprotstavljene strane, a shodno mogućnostima na terenu – dostupnosti, spremnosti i pristupačnosti ispitanika za razgovor, kao i budžeta za odlaske na teren).

„U Ratkovićima smo bili i pokupili posmrtno ostatke pored reke Drine i onda smo došli u Fakoviće zarad identifikacije. Obdukcija je rađena 10.7.1993. godine, oko 11 h, tela su pohranjena oko 15 h istog dana. Majka, Dobrina Prodanović, došla je i pogledala odeću, kariranu platnenu košulju, crne pantalone, crne čarape (...) zatim kosti i prepoznala sina Živana (obdukcioni nalaz: S-F-6) po plavom zubu u gornjoj vilici jer je bio promenjen, potom je počela da vrišti i pokušala da njegovu glavu stavi ispod svoje crne bluze, jer ga je ona nosila u stomaku devet meseci ispod srca, da ga tamo stavi. Počela je da vrišti i pada. Majka nad posmrtnim ostacima sina ostavlja psihotraumu i na ljude koji tome prisustvuju, to gledaju. Onda sam ja prišao i dao joj vodu.”<sup>2</sup>

Krik majke opisane od strane patologa, ispoljen je kroz oplakivanje koje je autor pronašao zahvaljujući snimku iz privatnog arhiva, pre toga lično razgovarajući sa Dobrinom Prodanović (pronađenu zahvaljujući ženama koje je znaju sa pijace gde prodaje maline): „Jaoj sunce milo, jaoj sine mili, jaoj mila majko, jaoj sine slatki sine, da i majka s tobom bude, jaoj sine hranitelju majkin, ko će sada majku hljebom hraniti, joj što majku ostavi, joj ako si me sine čuo, što me nisi viknuo, joj ljepoto mila, majka nema nikoga, joj kako će te mila majka zaboraviti, joj sine više nikad nećeš...(plač), joj sine mili što nisi ostao da te seje gledaju, jaoj sine hranitelju majkin i tatin...”

Autor je načinio seriju skica sa idejom daljeg razvijanja teme date kao jedan od mogućih konstrukata projekta: umetnost i emocije. Gledajući video iz privatnog arhiva i pričajući uživo, autor dolazi do ideje o formiranju Arhiva ruku/a svih žena koje su pronalazile i prošle bolan proces potrage i sam čin prepoznavanja svoje dece (naročito video u kome majka Dobrina dodiruje lobanju, steže je, ne dozvoljava nikome da je dodirne, baca unazad i pozicionira na rame). Taktilan momenat je zauzeo važan prostor u razvijanju projekta. Bitan trenutak prenet je u levi ugao crteža, gde je spuštена hrana (u ovom

---

<sup>2</sup> Intervju prethodno urađen tokom 2009. godine a ovom prilikom ponovljen 8.7.2016. godine u Beogradu za potrebe doktorske disertacije



Slika 1. Dobrina Stojanović, fotografija iz obdukcionog nalaza prof. Stankovića, 1992



Slika 2. Maja Obradović, crtež Dobrine Stojanović

ruku. Niz nejasnoća tokom razgovora, nepoverenje prema umetniku kao „istraživaču-posetiocu” bili su česti razlozi odbijanja odlivanja, što je zahtevalo strpljenje i dodatno vreme za pripreme. Usled datuma planirane izložbe, nije bilo razumevanja za nužnu postepenost u razvijanju teme uz prateći pristojan budžet te je autor samoinicijativno nastavio rad bez obzira na krajni ishod.

Prilikom odlazaka na teren, u realizaciji putovanja, autor je često imao na umu Hajdegerov pojam bivstvjućeg u umetničkom delu. U ovom slučaju reč je o opisu Van Gogovih naslikanih „seljačkih” cipela s obzirom na činjenicu da je autor gledao „slične” cipele na nogama intervjuisanih siromašnih žena, kao i brojne druge detalje:

„Iz tamnog otvora izgažene unutrašnje strane tih cipela netremice nas gledaju seljankini sustali koraci. U grubosti i težini cipela nakupila se upornost njenog sporog hoda po dugim i jednoličnim brazdama na njivi preko koje duva oštar vetar. Na toj koži ostale su vlažnost i plodnost tla. (...) Kroz te cipele provlači se neroptava strepnja za sigurnost hleba, ovde treba akcentovati radost kada se prežive teški dani, ustreptalost zbog predstojećeg porođaja, drhtanje

3 Ibid.

slučaju piškote) na stolu, što postaje vidljivo u jednom kadru videa ali ne i na fotografiji iz obdukcionog nalaza gde je logično, na improvizovanim radnim površinama prizor (seciranog) leša, pronađene lične stvari i obdukciona znaka leša. Prof. dr Stanković takođe objašnjava da poneta hrana ukazuje na prirodnu potrebu za održavanjem mentalne svesti tokom prelaženja dugih putanja u iscrpljujućim isčekivanjima u traženju leševa. Dobrina je odbila da jede i hrana je ostavljena na stolu kao simbol traganja. „Memorija majke zasnovana je na materijalnim dokazima stručnjaka, ona nije imaginarna. Danas nalazimo najlakšu formu da kažemo da se nešto nije desilo, da je zaboravljeno i da nećemo da verujemo dokumentu, da on nema vrednost. To je postupak negiranja svega oko nas.”<sup>3</sup> Na pitanje šta je po njegovom mišljenju rez, doktor Stanković je ukazao da rez ima svoju preciznu definiciju i da ne mora uvek značiti prekid jer on zavisi od dubine. Za profesora finalni rez je uviđaj u poslednji stadijum tela i njegova sahrana. Međutim, pravi izazov je bilo pronaći žive majke sa pomenutim iskustvom, spremne za deljenje sa drugim, a zatim zatražiti i dobiti odlivak njihovih

kada se sluti smrt. Ta tvorevina, cipele, pripada zemlji, i ona je zaštićena u seljankinom svetu. Iz te zaštićene pripadnosti zemlji sama tvorevina uzdiže se do svog počivanja-u-sebi. (...) S druge strane, seljanka jednostavno nosi cipele. Svaki put kada seljanka kasno uveče, osećajući velik ali zdrav umor, odloži cipele, i ponovo, pre nego što počne da svanjiva, posegne za njima, ili na praznik prođe pored njih, tada ona bez posmatranja i razmišljanja zna sve što je maločas rečeno.”<sup>4</sup>

Prof. dr Stanković je tokom intervjua sa autorom, govoreći sa stanovišta profesionalnog patologa i dragocenim iskustvom pregleda između 5-6000 leševa, istakao važnost očuvanja činjenica i sećanja (naročito u ratnim uslovima) umnogome zavisnih od iskrene uloge istraživača tokom predanog rada na terenu. Nažalost, u određenom broju slučajeva posebno plasirana vrsta angažovane umetnosti sa Balkana u zapadnoevropskim zemljama je donosila projekte bazirane upravo na krhkosti ratne memorije (svedoka) sa ciljem prekranja istorijskih podataka. O varijabilnosti memorije, Fernando Katroga, u odeljku *Eho ćutanja u žamoru sećanja* kaže: „(...) ako pamćenje može da funkcioniše kao epistemološka prepreka (čak i da to bude zaborav), ono takođe deluje kao stimulans sopstvenom istorijskom istraživanju, naročito kada je svedok, kao živi dokaz, u stanju da obori negiranja, izopačenja ili prečišćavanja prošlosti koja je uradio neko ko nije bio tamo. Isto tako se zna da, ranije ili kasnije – vidite šta se dogodilo sa onima koji su preživeli holokaust – praznina koja nastaje zbog smrti svedoka koji su tome prisustvovali, jedino dopušta ostanak svedoka s molbom da budu „izgrađeni” kao dokumenti.”<sup>5</sup> Autor ovde naglašava žudnju subjekta-svedoka ka memorijalnom, čvrsto postojanom dokumentu (poput oblikovanja u kamenu).

Želja za čvrstim dokumentovanjem uticala je i na autorovu odluku o utiskivanju, uzimanju otisaka (kože) ruku. Uprkos tome jasno je da uloga umetnika nije istoriografska, niti su istorijski događaji jednostavno akumulirani, no zajednički punktum može biti istraživanje zahvaljujući kome se dolazi do poštovanja prema sudbinama ljudi kao svedoka: „(...) u čijim je neiskazanim pukotinama (istoriografije), i u preteranim sećanjima, smeštena, sakrivena, zajednička grobnica marginaliozvanih i zaboravljenih, taj prigušeni eho tišine koji istoričar mora pokušati da čuje izvan zvuka *anamneze*.”<sup>6</sup>

Od značaja može biti detalj sa poslednjeg održanog okruglog stola u Berlinu (Haus der Kulturen der Welt, 7.3.2009. sa ciljem prezentovanja koncepta svih učesnika. Naime, jedno od pitanja kuratorke upućene autoru se odnosilo na odlivanje skeleta (ili makar dela skeleta) pohranjenog mladića, umesto ruku njegove majke. Nakon višemesečnog rada na terenu i u uslovima ateljea (izrada skica), kao i svih održanih okruglih stolova, razmenjenih mejlova, novi kurator projekta Petra Rajhenšperger je iznenadnom, kratkom porukom kontaktirala autora:

„Draga Majo,

Veliko hvala na Vašem mejlu, jpg materijalu i power point prezentaciji. Za Vas su, kao što ste istakli, od velikog značaja priče/narativi, bazirani na realnim fotografijama i razgovorima izvedenim uživo kao produkt rada na terenu. Ja, recimo, ne verujem u istinitost/realnost istorije

4 M. Hajdeger, *Šumski putevi*, prev. Božidar Zec, Beograd, 2000, 21.

5 F. Katroga, *Istorija, vreme i pamćenje*, Beograd, 2011, 55.

6 Ibid. 56.

niti u istinitost/realnost slike. Zato sam kao kuratorka poslednju izložbu nazvala „Zato što nismo, to što jesmo”. Mislim da imamo drugačiji pristup realnosti i umetnosti. To je razlog zašto mislim da ne bi imalo smisla raditi dalje zajedno na izložbi za HKW. Vi znate da to nema smisla za obe strane. Prilično sam sigurna da postoje mnogo bolji konteksti u okviru kojih možete izlagati.

Želim Vam sreću, Petra.”<sup>7</sup>



Slika 3 i 4. Temple projekat, David Best, 2015

uz molbu da razmisle šta će poneti sa sobom (lični predmet, fotografiju, isečak iz novina i slično) i kome će uputiti svoja razmišljanja putem poruke (sebi samima ili možda nekome koga više nema).

Svaki hram na kraju biva ritualno spaljen u prisustvu publike uz obično vrlo dirljive reakcije učesnika. Sva sećanja se time vraćaju zemlji. Na početku tihi plamen, potom jaka vatra uništavaju sve što je preplavilo prostor efemerne konstrukcije, tačnije, zgušnjavaju, sabijaju, koncentrišu (*lesen*) materijalnost do goruće tačke uništenja koja proizvodi prazninu (*das Leere*). Međutim, taj prostor zapravo nikada neće biti prazan – umetnik akcentuje da cilj projekta leži u stvaranju katarzičnog momenta oslobođenja (pražnjenja) za sve učesnike i posetioce događaja. Hram je otvoren za sve koji žele i imaju potrebu da ostave neko sećanje iza sebe, u osvitu budućnosti. Dirljiv iskaz idejnog graditelja Besta o umetničkoj odgovornosti prema duši čoveka unutar pojma arhitekture: „Ako gradite objekat koja će u svojoj srži sadržati ono iskonsko najgore što se nekom desilo, onda to mora biti urađeno delikatno, nežno, odmereno ali takođe snažno.”<sup>8</sup>

<sup>7</sup>Odgovor o konačnom prekidu saradnje od strane kustosa dobijen putem imejla, 2.6.2009. u 20:59h. Kustos je izložbu za Network Migration in Europe, održao pod nazivom *Heiss oder Kalt (Toplo ili Hladno)*, 13-16.10.2009. godine, Haus der Kulturen, Berlin

<sup>8</sup>Svi osnovni podaci o projektu Temple, uključujući ovu izjavu umetnika dostupni na oficijelnom sajtu: <http://templenderry-londonderry.com/about/temple> (sekvenca 6:18min), pristupljeno: 12.1.2016. godine, 22:00h



Autor dodaje: **zato što jesmo, to što jesmo preživeli.** S tim u vezi, Bestov hram je umetnički projekat koji tendenciju otvorenosti ljudskog upisa i čišćenja kroz uništenje privremeno postavljenog hrama, međutim o širem poimanju vrednosti u primordijalnoj otvorenosti i pukom značenju (grčkog) hrama, možda najbolje svedoči Hajdeger u *Delo i istina*: „Delo “hram” prvo sklapa i istovremeno skuplja oko sebe jedinstvo onih puteva i odnosa u kojima rođenje i smrt, nesreća i blagoslov, pobeda i sramota, istrajnost i propast dobijaju oblik sudbine za ljudsko biće. Vladajuća širina tih otvorenih odnosa jeste svet tog istorijskog naroda. Samo iz te širine i u toj širini taj se narod prvo vraća sebi radi ispunjenja svoje predodređenosti.”<sup>9</sup>

## REZ II

### (2010-2012, Diseldorf-Beograd)

Početak formiranja ideje o rezu dogodio se tokom rezidencijalnog boravka u Diseldorfu, a uoči finalnih priprema za izložbu *The light in Dusseldorf*, u okviru Kunstpunkte 2010. (kurator Mihael Foc. Tema longitudinalnosti crteža i njegov nestanak putem sečenja, postali su neka vrsta autorove opsesije, no ishod koncepta nije bio do kraja realizovan u prostoru ateljea (21-22.8.2010, Franz Jurgens strasse 12, Haus 3, Diseldorf), a ni sami posetioći se nisu usudili da rad seku (potrebno je ukazati na tehnički važan detalj: crtež je bio postavljen visoko na zidu ateljea, na jedino moguće raspoloživo mesto u smislu dimenzija). Direktno pitanje kustosa tokom postavke se odnosilo na autorov skriveni motiv za mogućim ostankom u gradu gde je registrovano između 5-6000 umetnika, kao i težnjom za popularnošću. Crtež izrađen i prikazan na rezidenciji (daleko manjih dimenzija), poslužio je kao uzorak za nastanak arhitektonskog portfolia u Beogradu. U Diseldorfu se rodilo razmišljanje o longitudinalnosti crteža, o nepopravljivoj otvorenosti površine u istrajavanju Džek-Keruakovskog karaktera.<sup>10</sup>

Faza rada u period od 2010-2012. godine, podrazumeva formiranje i razvoj projekta u Beogradu.

Naziv projekta: **CUT, CUT, CUT!**

Projekat uključuje saradnju sa senegalskom vizuelnom umetnicom, Oumou Si<sup>11</sup>. Predstavljanjem idejnog rešenja projekta na sastanku u Liježu (5.12.2012. godine), Oumou Si zvanično prihvata učešće

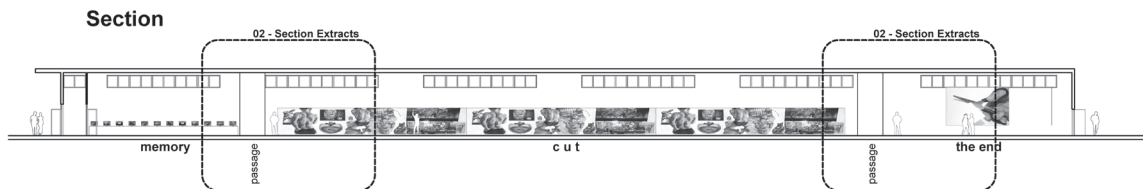
<sup>9</sup>M. Hajdeger, *Šumski putevi*, prev. Božidar Zec, Beograd, 2000, 28.

<sup>10</sup>Autor ovde referira na čuveno delo Džeka Keruaka „Na putu“ – dela završenog za samo tri nedelje pisanja, počevši od maja 1951. godine. Da se ne bi zaustavljao zbog promene hartije u pisačkoj mašini, Džek je povezao papire trakom, praveći time svitak dugačak čak 36 metara. Na taj način, rukopis je dobio oblik puta na kome je priča zaista i nastajala.

<sup>11</sup>Oumou Si je senegalska modna dizajnerka, poznata kao „Senegalska kraljica mode“, osnivač je udruženja *Metissacana i Leydi*, škole za dizajn i modu u Dakaru. Ona je uspešno aktivna u sferi filma, teatra, performansa. Nosilac je nagrade Princ Klaus Nagrade za afičku modu, 1998. godine. Zanimljivo je da je holandski princ Klaus iz ljubavi prema Africi, inicirao nastanak „Sahel opere“ koja obrađuje bolne životne teme emigriranja afričkog naroda u Evropu. Tom prilikom, za stvaranje opere su okupljeni svetski umetnici poput Roberta Vilsona, Oumou Si i ostalih (premijera izvedena 2007. godine, Bamako, Mali). Njoj je pripala čast da svojom izvedbom na železničkoj stanici u Kaselu, zatvori Dokumenta 12, 2007. godine. Ona je pored svetske priznatosti analfabeta.



Plan



NOTE:  
Shown layout is conceptual. Changes will occur  
according to artist's choice of exhibiton space.

## Cut, Cut, Cut!

01 - Plan & Section  
Scale 1:250@A3

Slika 5 i 6. Arhitektonska šema, arhitekta Oliver Stamatović

i dozvoljava korišćenje njenog imena u svrhu promovisanja projekta i traženja finansijskih sredstava za realizaciju. Autor uvodi pojam *metražnog crteža*,<sup>12</sup> bez potpisa kao direktne mogućnosti autorizacije rada.

Opis projekta: Projekat *Cut, Cut, Cut!* se odigrava u tri bela prostora, spojena vrlo uzanim prolazima, sličnim ulazima u piramide ili prosecima u pećinama, čije dimenzije određuje autor sa arhitektom. U sva tri prostora postavljene su kamere koje prate događaj iz različitih uglova. Broj i pozicije kamera određuje autor u saradnji sa rediteljem i arhitektom.

Prostor 1.

### Memory (Memorija)

Publika ulazi u prostor u kome se nalaze dva reda po dvanaest monitora srednjih dimenzija, tesno postavljenih jedan naspram drugog. Na desnoj strani na podestima monitora postavljeni su različiti instrumenti za sečenje papira (stare krojačke makaze, školski skalperi, hirurški skalperi, dečje makaze i slično). Određeni broj instrumenata ima crvene ručke. Pozicije instrumenata su jasno i oštro određene.

Na ovim monitorima se prikazuju najdramatičnije scene procesa višegodišnjeg rada na rolnama crteža, ukupne dužine sto metara. Prikazuje se intimna strana rada u ateljeu autora obuhvatajući scene stvaranja delova crteža, odnosa sa modelima, prostorom, susretima sa ljudima koji su ostavili tragana autora tokom višegodišnjeg rada i slično. Ova strana je dokument 1:1 onoga što se dešavalo sa autorom i autoru tokom stvaranja. Ovaj materijal je delom snimao sam autor raznim vrstama mini-kamera i mobilnim telefonom a delom je sniman od svedoka procesa i afričkog

<sup>12</sup>Autorovo naglašavanje.

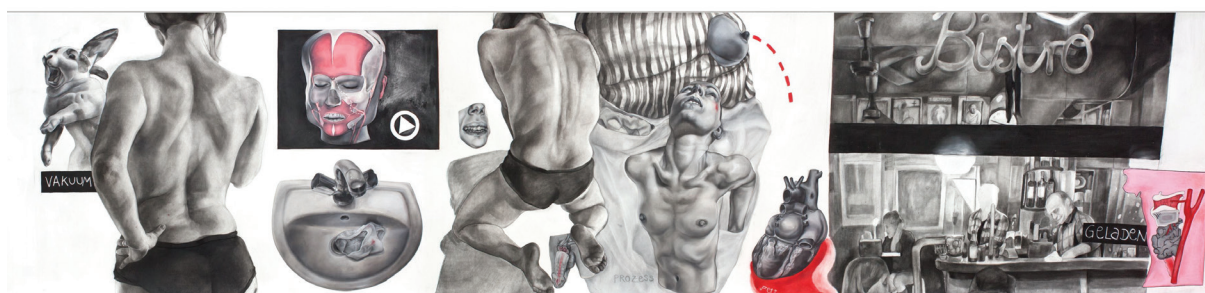
umetnika, dokumentariste po izboru Oumou Si i montiran u saradnji sa profesionalnim montažerom. Sa leve strane prostorije, na dvanaest monitora, prikazuju se različite scene iz realnog života koji se odvijao tokom rada na crtežima. Na monitorima se prikazuje svet. Izvršice se selekcija događaja značajnih za autora, uticajnih za stvaranje njegovog izraza u crtežu. Emitovane se različite vrste montiranog materijala, počevši od vesti dostupnih javnosti na televiziji i internetu, zatim preko filmova, književnih tekstova, političkih proglašavanja, udarnih događaja u svetu, privatnog materijala – različitih razgovora vezanih za realizaciju projekta sa sponzorima, kolekcionarima, kolegama iz različitih sfera umetnosti do montaže zvukova koji su mogli da se čuju u vremenu stvaranja, a tako montirani čine kompoziciju. Pomenuti segment uradiće autor, afrički dokumentarista po izboru Oumou Si i montažer slike i zvuka.

Osnovna ideja navedenog prostora jeste da postavi pitanje o intimi stvaranja i vremenu u kome se ono odvija. Sam izbor snimljenog materijala koncipiran je da bude uvodni i suštinski dijalog umetnika i njegove savremenosti kroz korišćenje medija u kome se savremenost prelama, pri čemu montaža postoji kao proces dekonstrukcije i konstrukcije stvarnosti i intime. Postavlja se pitanje o mogućnostima uspostavljanja dijaloga na relaciji posmatrač-projekcije, odnosno publika i montirane, naizmenične projekcije unutaršnjeg intimnog sata autora i (vremena) sveta.

Prostor 2.

**Cut, Cut, Cut! (Sec, sec, sec!)**

PROZES



**Cut, Cut, Cut!**

03 - Sample  
No scale ©A3

U drugi prostor takođe vodi veoma uzan hodnik. Cut prostor je nukleus projekta, tu se odvija centralni događaj projekta: *sečenje crteža*. U sobu ulazi grupa od po dvadeset posetilaca sa svojim instrumentima za sečenje papira, izabranih u prethodnoj sobi. Prostorija sečenja ima jedan naspram drugog pozicionirana dva reda crteža dužine 50 m i visine 2,50 m. Crtež je izrađen crno-belom tehnikom pastela sa ponekim kolorističkim akcentom iz crvenog spektra boja. Posetioci mogu da izaberu deo crteža po sopstvenoj želji, potom ga iseku i izabrani isečak ponesu sa sobom. Posetilac napušta prostor sa delom crteža i instrumentom za sečenje, odlazeći u treću prostoriju. Događaj sečenja se snima kamerama iz različitih uglova. Pozicioniranje crteža i kamera u prostoru je delo autora, arhitekta i reditelja.

Sečenje crteža otvara pitanje odnosa likovnog pristupa umetnosti i performansa i kroz postupak sečenja crteža uvodi crtež u performans. Ova dijalektika ukida dekonstrukcije i rekonstrukcije i uspostavlja vezu između likovnosti i izvođačkih umetnosti, postavljajući pitanja smisla savremene umetnosti.

Prostor 3.

### **The End (Kraj)**

U treći prostor se takođe ulazi uskim hodnikom. U njemu su, jedan naspram drugog, postavljena dva video bima velikih dimenzija. Na poziciji između video bimova (određuje autor, arhitekta i reditelj), sedi autor projekta i gleda ispred sebe u monitor na kome se emituje materijal procesa rada iz prve prostorije. Autor biva obučen i iznova preobučen od strane senegalske umetnice Oumou Si. U ovom projektu ona ima ulogu majke, sestre, žene umetnice, primordijalne Eve, bivajući važnim elementom podrške i solidarnosti sa autorom. Jedna od kamera je postavljena sa namerom da u određenom trenutku frontalno snimi autora. Na video bimu se odvija celokupan aktuelni proces od ulaska pet grupa od po dvadeset posetilaca, do izlaska poslednjeg posetioca. Reditelj će uključivati kamere u skladu sa dinamikom celog događaja. Posetioci mogu spustiti pored autora odabrane instrumente za sečenje, slobodno se kretati trećom prostorijom oko autora, posmatrati autora i bimove a zatim napustiti prostoriju. Poslednji snimak emitovan na video-bimovima je snimak kamere koja snima autora u trenutku kada ostaje potpuno sam. Autor ustaje, približava se kameri. Ceo događaj se završava poslednjim kadrom na kome je spontani izraz autorovog lica. U zaleđenom snimku na frontalnom monitoru i dva video bima sa strane je veliki portret autora u njegovom intimnom momentu, nedostupnom očima posetilaca.

U trećem prostoru se završava proces vertikalnog hoda kroz prostore u vidu horizontale. Tematizuje se prepuštenost umetnika samome sebi, njegove izloženosti publici i sebi samome, njegovog nimalo lakog vraćanja u unutrašnji svet nakon susreta sa različitim pogledima i memorijskim isečcima. Postoji li mesto-svet za autora nakon ovog iskustva?

Napomene:

Prostor je beo. Na ulazima su ispisani nazivi prostora na karticama, tipičnim za muzejske postavke. Profesionalni autor dokumentarnog dela projekta će biti senegalski umetnik, odabran od strane umetnice Oumou Si. Obezbeđenje čine stariji ljudi u uniformama, svojstvenim muzejskim ustanovama.

Ukupan broj učesnika: 100 (pet grupa po dvadeset ljudi).

Najzahtevniji deo projekta je tehnički deo. (u prilogu dostupan deo portfolia – predmer i predračun izrađen u saradnji sa arhitektom Oliverom Stamatovićem).

### **REZ III**

**(2015-do danas)**

Saradnja sa dr. Aleksandarom D. Rodićem<sup>13</sup>, dipl. inž. ostvorena je sastancima u Institutu „Mihajlo Pupin“ u Beogradu, počevši od januara 2015. godine sa ciljem restrukturiranja projekta i traženja rešenja novog, diskretnijeg načina sečenja kao i formiranja tima naučnika angažovanih na realizaciji tehničkog dela sečenja u projektu. Razvijanje komunikacije, uključivalo je i konsultacije putem mejlova, tako da se već tokom proleća 2015. godine došlo do mogućih rešenja izvođenja reza. Razumljivo je da su idejni nacrti sečenja prolazili kroz konstantne turbulentne promene, počevši od ideje da umesto mehaničkog sečenja makazama (postavljenim u fazi REZ II), sam čin rezanja bude „prebačen“ sa ruke čoveka na mašinu, tačnije na posebno konstruisane robote (sa mogućnošću kretanja po zemlji) ili robotske ruke (mogućnost kretanja sa tavanice) putem izdate komande posetioca.<sup>14</sup> Sečenje bi obavljao matični nož ili laser, sa napomenom da postoji moguća opasnost izazivanja požara pošto bi se papir mogao zapaliti pod snopom laserskog izvora. Ipak, konačna odluka o vrsti sečiva moguća je tek nakon realizovanih proba u laboratoriji Instituta a u zavisnosti od finansijske konstrukcije i raspoloživih sredstava. Mogući načini sečenja su svedeni na dva u ranoj fazi kolaboracije i opisani na sledeći način: „Kratki tehnološki opisi dva načina sečenja realnih za izođenje su sledeći:

---

13 Naučni savetnik, prof. na dokt. st. ETF Bgd, rukovodilac Centra za robotiku, potpredsednik Skupštine Instituta „Mihajlo Pupin“, Volgina br. 15, Beograd. Informacije o Institutu i prof. Rodiću dostupne na: <http://www.pupin.rs/en/imp-organization/centar-za-robotiku/>, <http://www.pupin.rs/cv/aleksandar-rodic/>, pristupljeno: 10.12.2014., 9:15h

14 Autor ovde referira na pravila savremenog projektantizma koja podrazumevaju isključivanje svih mogućnosti povreda posetilaca prilikom sečenja polukartonskog papira, ručno makazama ili laserom. Specifikacije papira: Bamboo-Mixed Media, gramaža: 265g/m<sup>2</sup>, namenjen tehnikama: Watercolour-acrylic-pastel, proizvođač: Hahnemühle Fineart, Nemačka.

1. Tehnologija sečenja fragmenata crteža obavlja se automatski (bez daljinskog manuelnog komandovanja) tako što kablovski robotski sistem, montiran na tavanicu prostorije, nosi pan-tilt kameru (kamera menja orijentaciju po dve ose – azimutu i elevaciji) i mehanizam za sečenje papira. Kablovski robot slobodno se kreće u prostoru iznad umetničke postavke, locira se u prostoru i postavlja prema papiru na mestu gde je posetilac zastao i prstom ruke označio fragment crteža na papiru od interesa za njega (naznaku daje nekim prepoznatljivim gestom, reč je o pametnom robotskom sistemu). Robotski sistem se automatski pozicionira uz platno i malim obrtnim nožem iskraja figuru (konturu) na crtežu. Sam proces sečenja ne traje više od par sekundi, u zavisnosti od debljine i vrste materijala namenjenog sečenju. Iskrojani deo crteža prihvata posetilac. Nakon toga robotski sistem prati sledećeg subjekta i ponavlja proceduru.

2. Iza umetničkog crteža postoji matrični troosni robotski sistem koji se kreće po šinama (klizačima) na rastojanju od par centimetara od postavljenog crteža. Po potrebi ovaj mehanizam može sa zadnje strane prići platnu i rotacionim nožem izrezati (iskrojiti) odabrani fragment sa celovitog papira. Ovaj sistem za sečenje radi u paru sa kablovskim sistemom kamere koji predstavlja robotizovanu kameru. Ona se kreće ispod tavanice do visine glava posetilaca. Kamera snima kretanje posetioca, šalje informaciju o njegovom kretanju i locira mesto na papiru od interesa za subjekta praćenog u prostoru. Kamera komunicira posredstvom centralnog upravljačkog sistema sa matričnim robotom za sečenje tako da je njihov rad koordiniran. Na bazi informacija sa kablovske kamere, upravljački sistem upućuje matričnog robota na poziciju koju treba iskrojiti nakon čega mehanizam za sečenje iskraja fragment crteža.

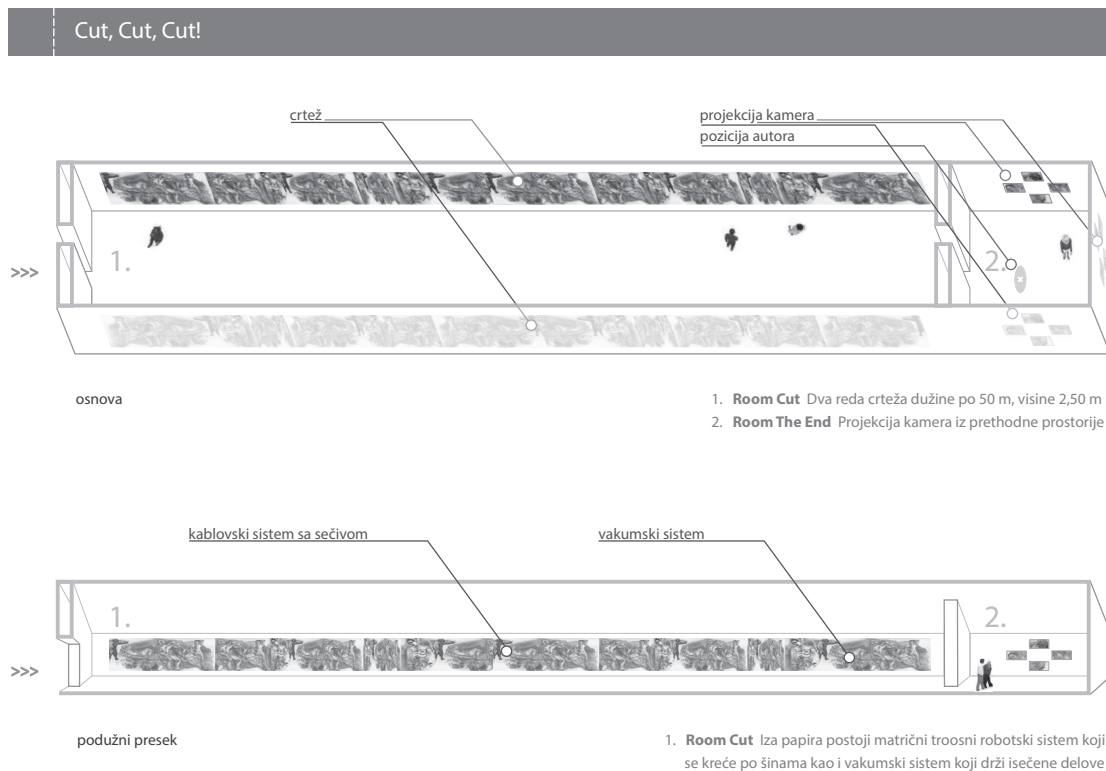
O preciznom odabiru načina izvodbe prekrajanja u projektu *Cut, Cut, Cut!*, moguće je načiniti tek nakon dublje tehničke analize ali bitno je napomenuti da su svi predstavljeni sistemi zaista izvodljivi. Razlika u ova dva prethodno opisana i ponuđena načina je u tome što matrično sečenje može predstavljati bolji izbor rezanja jer ima bolji oslonac materijala dok je drugo, sa kablovskog sistema, tehnički teže izvodljivo usled mogućih vibracija kako sajli tako i papira.<sup>15</sup>

Do konačnog suptilnijeg rešenja – sečenja okom i ispitivanjem njegovih mogućnosti izvođenja, došlo se tokom proleća 2016. godine, samo nekoliko meseci nakon prezentacije crteža i koncepta projekta izložbom u galeriji Domu Omladine, u periodu od 13-22.11.2015.u Beogradu.<sup>16</sup> Moglo bi se konstatovati da je ta kratka višemesečna faza inkubacije predstavljala prekretnicu za autora, nakon višegodišnjeg rada. Sve prethodne razvojne faze zapravo su vodile ka izvesnom „pročišćenju“, pojednostavljivanju svih prethodnih kompleksnijih rešenja, stvarajući kao mogućnost ono za čim je autor u sebi misaono i potajno tragao još od 2010. godine: kako izvesti jednostavan rez, kratkotrajan, bezbolan, hladan čak i vijugav, blago nekontrolisan, bez dodira ruke kao odraz potpune deprivacije taktilnog.

---

15 Odgovor profesora Rodića o dva moguća načina sečenja primljen je putem imejla, 23.10.2015, 15:11h

16 Tom prilikom autor je doneo odluku da na izložbi predstavi projekat u radnoj verziji, bez dovoljno razrađenog modela prve prostorije *Memory (Memorija)* do trenutka stvaranja sigurnih uslova za njeno dalje konceptualno razvijanje i konačno tehničko razrešenje.



Slika 7. Arhitektonska šema, Milan Mihailović

Prema izjavi profesora Rodića nov način sečenja zahtevao bi rad na najskupljem elementu buduće finansijske konstrukcije – odgovarajućem kreiranom softveru, što u proceduri novog, diskretnijeg iskrajanja podrazumeva sledeće:

„Jedan od zadataka naše laboratorije jeste i analiza gestova lica. U to spada i pomeranje očiju, odnosno dužice oka. Sa tehničke strane gledišta, moguće je izvršiti detekciju pokreta oka i ta pomeranja projektovati na papir tako da se može uokviriti recimo, površina fokusirana intersom oka. Kada se to detektuje, nekim drugim uređajem se može izvršiti iskrajanje te oivičene oblasti. Naravno da se ne može seći okom u doslovnom smislu, već se to radi laserom ili nožem ali se pomenuti alati mogu navoditi pokretima očiju. U industriji ima sličnih primena, doduše, ne zarad sečenja već u automobilskoj industriji gde su razvijeni sistemi za detekciju zamora vozača. Mikro kamera se postavlja na retrovizor i prati dinamiku pokreta dužice oka i treptaje kapaka na očima. Softverski interpreter analizira te pokazatelje i donosi zaključak o stepenu zamora vozača. Na sličan način moglo bi se izvršiti snimanje ljudskog oka pred papirom da bi se detektovala fokusirana oblast na površini dela. Softver to procesira i izdaje komandu nožu da izvrši krojenje. Tehnički je to potpuno izvodljivo. Problem ove metode leži u njenoj nepouzdanosti – preciznost reza zavisi od dinamike koncentracije posmatrača, njegove dinamike i slično. Poput nišandžije, ne pogađa svaki jer to zahteva veštinu. U tom smislu, potrebna je obuka onoga ko bi pogledom sekao da bi to izveo s željenom tačnošću i pouzdanošću, zarad izbegavanja nasumičnog rezanja.“<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Odgovor profesora Rodića o mogućnostima sečenja okom/pogledom primljen putem imejla, 17.3.2016, 11:23h. Profesor Rodić naglašava da se u naučnom smislu termin sečenja okom može upotrebiti samo kao metafora.

## NASTANAK PRVOG TELA: MAMA, ZAŠTO REZ?

*Ko je Timaj?* Platonov *Timaj* obuhvata širok spektar znanja iz kosmogonije, fizike, matematike, aritmetike, geometrije, logistike, astronomije, hemije, antropologije, anatomije, patologije i fiziologije, čineći ga jednim od najznačajnijih antičkih dela, važnim za izučavanje prirode i njene filozofije, razdvajajući pritom ljudsku od božanske prirode. O raznolikosti saznanja u delu, svedoče i različita porekla i znanja samih sagovornika dijaloga.

U odeljku *Timaja*, naslovljenom *Ličnosti dijaloga*<sup>18</sup>, dat je opis tri zastupljene ličnosti dela *Timaj*, četvrti je spomenuti Sokrat, nagoveštavajući mogući identitet petog učesnika dijaloga kao osobu blisku italsko-sicilijanskoj filozofskoj školi (mogući pitagorejca Filolaj koji je pokušavao da Empedoklovoj medicini približi pitagorejska učenja). Treći učesnik je Hermokrat – prema Proklu, hrabri sirakuški vojskovođa i političar o kome govore Ksenofont, Tukidid, Diodor i Plutarh, ujedno i najpogodnija ličnost za sporovođenje Sokratove misli o idealnoj državi. Kritija, četvrti učesnik, je starija ličnost sudeći po uvažavanju datom u tekstu (verovatno, istoimeni deda čuvenog Kritije oligarha, jednog od tridesetorice tirana a brat od strica Platonove majke Periktione).

U uvodnom razgovoru u delu *Timaj*, Sokrat daje prvi opis jednog od četvorice učesnika razgovora, Timaja: „Ovaj ovde Timaj, na primer, iz Lokride u Italiji, grada s najboljim zakonima, koji tamo ni za kim od sugrađana ne zaostaje ni poreklom ni imanjem, uživa u svom gradu najvišu vlast i najveće poštovanje a dosegao je, bar po mom mišljenju, vrhunac celokupne filozofije.“<sup>19</sup> Zanimljivo je primetiti da ličnost Timaja nema utemeljenje u istorijskim izvorima. U predgovoru srpskog izdanja dela *Timaj*, naslovljen *Tajne dijaloga Timaj*, Branko Pavlović ukazuje da Timaj nije stvarna ličnost, niti da postoje verni podaci iz izvora drugih pisaca ukazujući na realnost postojanja osobe pod imenom Timaj iz grada Lokride u Italiji.<sup>20</sup> Pretpostavlja se da bi neko od starijih antičkih pisaca znao za čoveka sa izvesnom velikom moći i uživanju poštovanja u narodu.<sup>21</sup> Mogući scenario je da je Platon trbuhozborio likom Timaja jer u dijalogu nema strogog isticanja ičeg autorskog – veruje se da je Platon svugde skrivao sebe. Primetna je preciznost Timajevog govora, iz koga naročito isijavaju matematička i astronomska znanja prilikom objašnjavanja nastanka sveta (poznato je da je sam Platon putovao u Egipat sakupljajući saznanja iz ovih oblasti). Postoje izvesni primeri, poput dela *Spis o kosmičkoj duši i prirodi* pripisanog Timaju Lokraninu a zapravo je reč o izvodu iz Platonovog Timaja. Takođe, prema predgovoru srpskog

18 Platon, *Timaj*, Beograd, 1981. Beleške, Marjanca Pakiž, *Timaj* (Beleške)1, 143.

19 Platon, *Timaj*, Beograd, 1981. 20a, 56.

20 J. Sallis, *Chorology: On Beginning in Plato's "Timaeus"*, Indianapolis: Indiana University Press, 1999, 32. Lokrida je grčka kolonija osnovana na Siciliji, oko 700-te godine pre nove ere. Grad je bio simbol uspešnog ratovanja, sa najranijim pisanim zakonskim propisima u Evropi, odličnim uređenjem i sopstvenim kolonijama. Uređenost i idealni zakoni činili su je uzornom i idealnom državom. Osnivanje Lokride Epizefirske i ustanovljenje njenih zakona se pripisivalo Zaleukasu iz 6. veka.

21 Platon, *Timaj*, 8.



izdanja *Timaja*, Nikomah iz Gerase u svom *Uvodu u aritmetiku* (oko 100. godine nove ere), pominje Timaja Lokranina kao pitagorejca.<sup>22</sup> Timaj nam predočava slike stvaranja kosmosa i sveta, uvodeći nas u hladnu laboratoriju Demijurga.

Demijurg je uporni tvorac i graditelj kosmosa, uzročnik svega što postoji, vrhunska mudrost i vrsta apsolutnog znanja nedodeljenog smrtnicima. Savršeni Demijurg je sinonim za prvi uzrok, vrlinu.<sup>23</sup> „Bio je dobar, a u dobrom se nikad ni prema čemu ne rađa nikakva zavist. Budući od nje slobodan, pozeleo je da sve bude što sličnije njemu samom.“<sup>24</sup> Čak se i sam Timaj tumači kao neka vrsta Demijurga jer je želja za oblikovanjem sopstvenog dela velika.<sup>25</sup> Međutim, očeva laboratorija stvaralaštva sveta podseća na odsečnu mašineriju, svojevrsnu hladnu fabriku u kojoj se odvija racionalan proces oblikovanja kome nedostaje eros kao određena vrsta uzbuđenja, pokretačkog potencijala i snage jednog vodiča.<sup>26</sup> Iako je oca svemira teško otkriti, pretpostavlja se da je Platon, nakon smrti Sokrata, napustio raniju ideju o ulozi erotike u umnom i staralačkom time odstranjajući životvorne karakteristike oca kao stvaraoca. Posle Elejaca i Heraklita, Timaj prvi predstavlja ideju o jedinstvenosti kosmosa dok su raniji jonski filozofi i pitagorejci, verovali u beskonačan broj svetova koji nastaju i propadaju.<sup>27</sup> Opis predočava: „Da bi dakle, on po svojoj jedinstvenosti bio sličan potpuno savršenom živom biću, onaj koji ga je načinio nije načinio ni dva ni bezbroj svetova, nego jedan i jednorodan postoji i još će postojati.“<sup>28</sup>

Poreklo kosmosa se prema Platonovoj kosmogoniji krije upravo u očinskoj ulozi tvorca (ποιητής και πάτερ), osnovnom dobru koje teži da uvede red u zatečeni kaos: „Jer bog, želeći da sve bude dobro i da, koliko god je moguće, ništa ne bude loše, uze sve što je bilo vidljivo a nije se nalazilo u stanju mirovanja, nego se kretalo bez sklada i reda, i prevede ga iz nereda u red, smatrajući red u svakom pogledu boljim od nereda. A ne beše i nije dopušteno da najbolji čini bilo šta drugo osim onoga što je najbolje.“<sup>29</sup> Postoji izvesna pretpostavka, mada ona nigde nije direktno data u *Timaju*, da se proces dovođenja nereda u red može tumačiti kao oplodavanje, začecje (ηυποδεχομαι): umno koje prodire u kaos i disharmoniju kretanja stvarajući harmoniju je metafora za biološki proces u kome je žensko biće poistovećeno sa plodonosim tлом za primanje muškog semena (glagol *nastati*, *roditi se* frekventno se pojavljuje u *Timaju*).

Zatim je Demijurg gradio svemir postavljajući um u dušu a potom pohranjujući telo tom istom dušom jer tek sjedinjavanjem duše i tela putem najvišeg principa razuma, kosmos postaje

22 Platon, *Timaj*, fusnota 16, 8.

23 Za dalje istraživanje pojma Božanskog (Demijurg) u *Timaju* kao i odnosu između božanskog i prirode pogledati Broadie, Sarah, *Nature and Divinity in Plato's „Timaeus“*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

24 Platon, *Timaj*,. 29e, 70.

25 Ibid.,25.

26 Platon, *Timaj*, 26, 7. Spominje se eros kao jedan od glavnih činilaca procesa nastajanja u Platonovom delu *Gozba i Fedar*. U oba dela Sokrat se opisuje kao onaj koji se ponajbliže razume u erotiku, dok je pak Timaj „najastronimičniji“.

27 Platon, *Timaj*, 46, 147.

28 Ibid. 31a-31b, 71.

29 Ibid. 30a, 70.

živo i vidljivo biće, sastojeći se iz svih ostalih živih bića koja su mu po prirodi slična.<sup>30</sup> Platonov univerzum nikada ne stari i ne oboleva iako promenljivost, pokretnost i nestalnost kosmosa odgovara prirodi ljudskog bića te Platonova antropomorfizacija ne deluje začuđujuće jer svaki pokušaj otkrivanja porekla, tačnije postanka bogova i svemira je, na kraju krajeva, uvek i samo verovatna priča,<sup>31</sup> kako Timaj objašnjava Sokratu u dijalogu. Timaj postavlja aksiom: kosmos mora biti slika nečega, svojevrsna kopija sazdana prema uzoru, slici nečega<sup>32</sup> jer univerzum nije nastao *ex nihilo*, već zahvaljujući božanskom delovanju i ugledanju na savršen patern – trajnu, večnu, umom shvatljivu, postojanu sliku. Međutim, još 1927. Hajdeger je izrekao čuvenu misao – Bog je Skulptor, on stvara ni iz čega, čak i bez prethodnog materijala i bez upotrebe bilo kakvog oruđa (pravilnija reč u odnosu na doslovni prevod engleske reči *tool* kao alata). To mu nije potrebno. U tome leži dovrtljivost i jačina nadstvaralaštva čineći da božanski akt *ex nihilo* bude nasuprot stvaralaštva čoveka. Ljudski kreacionizam se u hajdegerovskom smislu, ogleda u prepuštenosti čoveka nad oruđem zarad premošćavanja praznine između samih sebe i prisutnog materijala.<sup>33</sup>

U daljem procesu stvaralaštva, Demijurg-skulptor zatim stvara Bogove a oni stvaraju bića na zemlji kao mešavinu Istog i Različitog, rangirajući ih prema važnosti roda – muškarce, a potom žene i životinje. Na jednom mestu u *Poligenesiji*, može se reći s razlogom *locus classicus*, Platon jasno iskazuje antički odnos prema ženi i moguć preokret u fluidnom, kaznenom preuzimanju tuđeg oblika: „Oni koji su rođeni kao muškarci ali behu strašljivci i život provedoše čineći nepravdu, pretvoriše se, drugim rođenjem, u žene.“<sup>34</sup> Ženski strašljivi rod derivat je muškog roda, kao i zveri. Platonovska kazna za nepravičnost bila je transformacija muškarca u ženu, prilikom drugog rođenja. Nepravičnost bi mogla biti samoljublje koje pretilo kao opasnost usamljenoj muškoj prirodi, kao i prekomerna agresivnost jednog polne ljudske prirode.<sup>35</sup>

Na gotovo monohromnim crtežima projekta *Cut*, na obe postavljene rolne, primetna je repetitivna nago prikazanog muškog lika sa često otvorenim pozicijama nogu u ležećem stavu i jasno prikazanim muškim udom. Model je prirodno primenio pozicije tela koje su obično svojstvene prikazima ženskim aktova u slikarstvu, time brišući uobičajene, ustaljene veze sa pogledom na položaj muškog modela, pri čemu je muški ud obično prikazan i kao uvijen, rukom uvrnut, podignut (erektivan) ali i ležeći, miran. Raskid sa idejom o istorijskoj važnosti tog muškog dela tela je nastupio ispravkom greške na medicinskom crtežu koitusa Leonarda da Vinčija. Italijanski naučnici su naglašavali Leonardovu veru u proizvodnju energije, plodonosnu moć kao vrhunsku sposobnost duše svojstvene muškarcu koja dolazi iz mozga. Verovalo se da je to prvi važan razlog muškarčevog postojanja. Iako danas naizgled smešne, ideje o vezi mozga, nervnog sistema i

30 Ibid. 30b, 70.

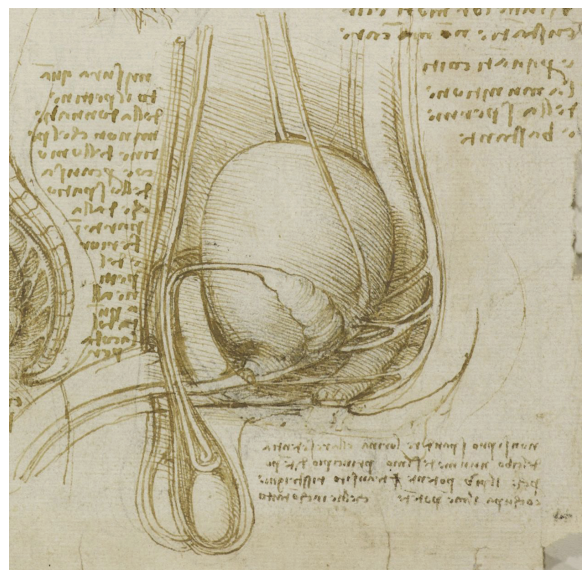
31 Platon, *Timaj*, 29d, 69. Εικονα μύθων—verovatna priča, koju Sokrat u potpunosti prihvata i zahvaljuje se Timaju na prologu.

32 Platon, *Timaj*, 29a-29b, 68.

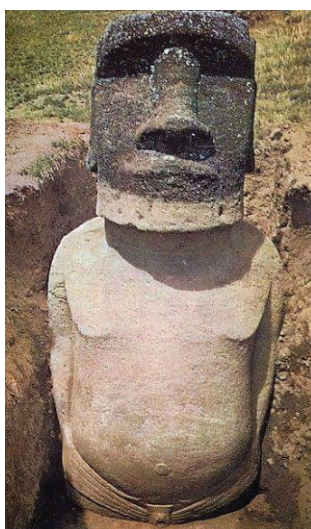
33 A. J. Mitchell, Andrew J., *Heidegger among the sculptors: body, space and the art of dwelling*, Stanford University Press, Stanford, 2010, 74.

34 Platon, *Timaj*, 90e, 137.

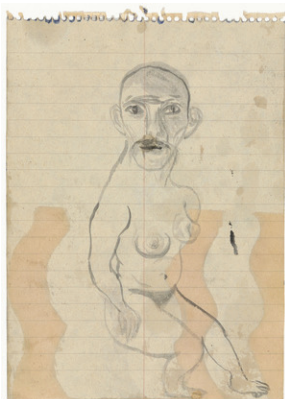
35 Ibid. 48.



Slika 8 i 9. Leonardo da Vinči, crteži nastali 1480-1492. i 1508/9.



Slika 10. MOAI skulpture, Rapa Nui sa Uskršnjih ostrva



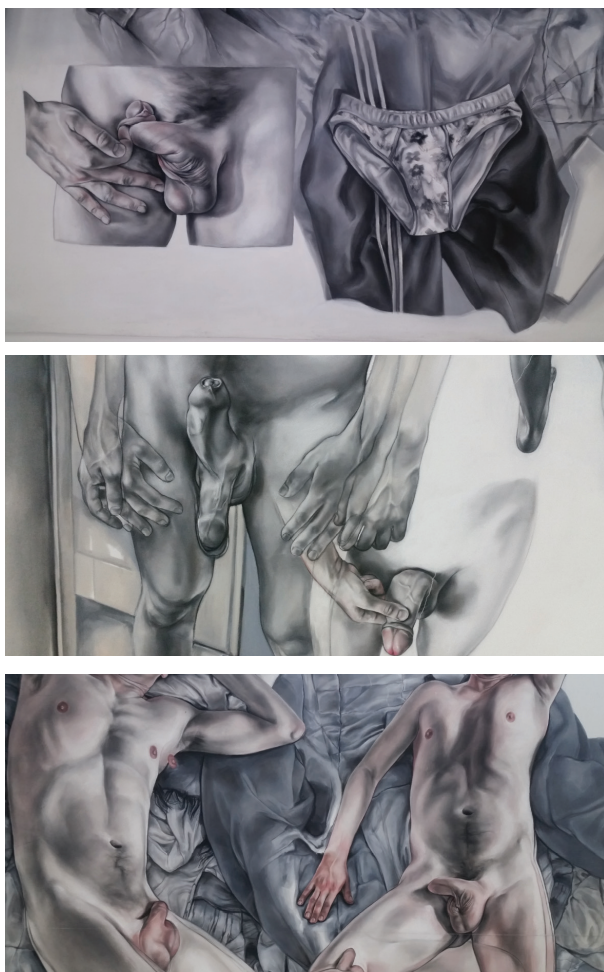
Slika 11. Rozemari Trokel, Untitled, 1986.

kičmene moždine<sup>36</sup> kao delova ljudskog organizma sa jasnom ulogom prenosa semena tokom odnosa je umnogome formiralo binarnu (rodnu) evropsku misao. U tom smislu, anatomske činjenice date u Leonardovom drugom crtežu su ukinule istorijske zablude da muško seme dolazi iz mozga (u antici se verovalo da su pohotni, žudnje željni ljudi imali mali mozak i da presecanjem vena iza uha može biti izazvan sterilitet kod muškaraca).<sup>37</sup> Identičnu ideju o prenosu semena pokazuju i kineski priručnici dok taoisti čak veruju da jedino muškarac ima beneficiju da sačuva svoje seme i vrati ga nazad ka mozgu svojevuljno. U tom smislu, ukazuje se na jasnu analogiju sa Platonovim opisom pred sam kraj dijaloga *Timaj*: „U to vreme i zbog toga bogovi sazdaše žudnju za ljubavnim spajanjem, sastavivši i oživevši u nama muškarcima jedno a u ženama drugo živo biće. I jedno i drugo napraviše na ovaj način: put kojim se sprovodi piće – kuda se tečnost, pošto prođe kroz pluća, ispod bubrega sliva u bešiku, odakle se opet, pod pritiskom vazduha, izbacuje napolje – izbušili su i povezali sa onim zgusnutim delom moždine, koji se polazeći od glave pruža do potiljka niz kičmu, a koji smo već u prethodnom govoru nazvali semenom. Ova moždina, budući živa, usadila je delu koji izlazi, životvornu težnju za izlivanjem i tako stvorila žudnju za rađanjem.“<sup>38</sup>

36 Prema Platonu, osnovna životna supstanca je moždina jer se „u njoj niti života kojima je duša vezana za telo spajaju i čine koren smrtnoga roda.“Platon, *Timaj*, 73b, 118.

37 Denis Noble [et al.], *Leonardo da Vinci and the origin of semen*, The Royal Society of the history of science68, (2014), 391-402., 397.

38Platon, *Timaj*, 91a-91b, 138. Aristotel veruje da je mozak odgovoran za proizvodnju muškog semena jer mozgu pripada najveća vlažnost u telu.



Slika 12. Maja Obradović, Deo Cut rolne, 2015.

Leonardovi prvi crteži genitalnog sistema, nastali između 1480. i 1492. godine sa ciljem otkrivanja porekla muškog semena. Prvi crtež predstavlja presek muškarca i delom ženske figure tokom odnosa. On sadrži niz nejasnoća jer su izgleda testisi povezani sa sistemom različitih duktusa koji uključuje kanal koji ide nazad i kruži oko bešike pre nego što se vrati ulaskom u penis. Međutim, prikazana je i neka vrsta kanala poreklom iz grudnog koša, kao i kanali koji povezuju testise sa penisom. Očigledno je da je čitav ovaj zbujujući sistem kanala pokazuje nekoliko rukavaca proisteklih iz donjeg dela kičmene moždine koji potom formiraju dva kanala duž celog tela penisa do samog vrha (jedan dolazi od testisa a drugi iz donjeg dela kičme). Naravno, to je pogrešno jer je u savremenoj anatomiji poznato je postojanje jednog kanala unutar penisa (mala verovatnoća je da je prvi Leonardov crtež produkt komunikacije sa Markom Atoniom dela Tore, profesorom anatomije Univerziteta u Padovi i Paviji).<sup>39</sup>

Leonardo je ubrzo modifikovao ranije ideje na drugom anatomskom crtežu, nastalom oko 1508/9. godine. Drugi crtež pokazuje testise ispunjene tečnoscu sa kanalom koji se iz njih izdiže a potom prelazi blago unazad oko bešike, ulazeći u semene vezikule, pridružujući se uretri ispod mokraćne bešike. Leonardo tako prikazuje uretru kao jedini kanal penisa te je bilo kakva ideja da postoji duhovna komponenta iz nepostojećeg drugog duktusa vezanim za kičmenu moždinu, bila zauvek napuštena.<sup>40</sup> Iako je ovo naučno otkriće objavljeno 20. avgusta 2014. godine i ispravilo mnogobrojne osude istoričara da umetnik nikada nije ni ispravio svoju grešku, na osnovu novih istraživanja monumentalnih skulptura sa Uskršnjih ostrva možemo videti konačno rekonstruisano njihovo telo sa pozicijom jasnog polnog organa, te se ne može olako zaključiti da su samo antičke evropske i istočnjačke kulture slavile kult ovog organa i položaj muškarca u društvu. Muški polni organ/i na *Cut* rolnama, kroz longitudinalnost i repetitivnost čine organ savremenim paternom, ne osporavajući ulogu muškarca, možda je pre reč o blagom osvrtu na muškarčev rastanak sa istim usled dokoličarstva.

No, plodonosnom semenu u (važnijem) procesu stvaralaštva kosmosa i sveta „sukobljava“ se sledeća slika rodnog karaktera: iako može izgledati da je moguće postupno objasniti postanak

<sup>39</sup> Denis Noble [et al], *Leonardo da Vinci and the origin of semen*, The Royal Society of the history of science, 68 (2014), 391-402, 394.

<sup>40</sup> Ibid. 200.

kosmosa i sveta postojanjem Demijurga, značaj retoričkih mogućnosti Timaja izlazi na videlo u *Delu nužnosti*. On uvodi novi početak izlaganja, stvarajući novu polaznu tačku za objašnjenje postanka svemira – *uzrok koji luta*,<sup>41</sup> delovanjem nužnosti. Preciznije, prevrtljivu prirodu nužnosti Platon naziva lutajućim (πλανώμες) uzrokom. Nužnost (Ανάγκη), preuzeta iz poetske mitologije je pokretač neočekivanog toka događaja, ona je opozit Demijurgovoj svesnoj nameri a ne krajnja determinisanost i neprikosnovenost. Iracionalna i nagonska, nužnost je neka vrsta pomračenja i zatamnjenosti koja obuzima um, sudelujući u svakoj vrsti opravdanja za delo nesprovedeno do kraja. Ona utiče na Demijurga. Intrigantno je stoga, uvođenje uzroka kao lutajućeg, nesigurnog i nepredvidivog jer upravo su to iste osobine koje Platon dodeljuje ženskoj materici na samom kraju *Timaja*: „A kada iz istih razloga u ženama rodnica ili materica, kako je nazivaju, unutrašnje živo biće koje žudi za rađanjem dece, uprkos povoljnom vremenskom razdoblju, duže ostane bez ploda, tada, uznemirivši se strašno, počinje da se kreće i lutajući svuda, čitavim telom, zapušuje disajne puteve i tako, pošto je disanje sprečeno, dovodi telo u krajnju opasnost izazivajući i druge najraznovrsnije bolesti.“<sup>42</sup> Dakle, materica se nesmetano kreće kroz organizam kao strašni i izgubljeni element nekontrolisanog uzbuđenja, bez sigurnog mesta da je zadrži i zauzda. U savremenom svetu bi, vrlo verovatno, svakoj ženi sindrom lutajuće materice izgledao poput pošalice ili pak, SF-pojave. Međutim, ovaj dijagnostikovani antički sindrom smatran je glavnim uzrokom njene hysterije. Prema Irigarajevoj, hysterija je zamena za melanholiju i jedino to je preostalo kastriranoj ženi/devojčici, „birajući“ između potiskivanja svojih instikata (što dovodi do smrti) i njihove transformacije u „spasonosnu“ hysteriju.<sup>43</sup>

Sa druge strane, medicinska antropologija ispituje društvenu konstrukciju ove bolesti i zajedno sa feminističkim autorima daje bolji uvid u oboljenja žena u antičkoj Grčkoj. Pretpostavlja se da su žene, majke i ćerke zajedno, imale veliki strah od rađanja u mladom dobu zbog velikog broja smrtnih ishoda i moguće pojave velikog broja nedonoščadi, premale i nejake dece (očekivani brak i rađanje prvog deteta između šestnaeste i dvadesete godine života). Potencijalno fatalni simptomi kod žena poput halucinacija, hysterije<sup>44</sup>, povraćanja, groznice, visoke temperature, gušenja kroz skoro čitavu istoriju medicine objašnjivani su sindromom lutajuće materice (ponekad i blokadom menstrualne krvi). Uterus boluje od suvoće ili žudi za trudnoćom i tim povodom luta, tražeći izvor vlažnost (antičko shvatanje da je postojanje svega rezultat mere odnosa vlažnog i suvog). Specifičan je Hipokratov opis histeričnog gušenja (*globus hystericus*), pri čemu se osećaj grudve u grlu objašnjava kao sudar materice i dijafragme jer iako lutajuća materica ona nije mogla doslovno migrirati po čitavom telu pa ni u grlu (afagija-bolesnik ne može da jede usled

41 Autorovo naglašavanje.

42 Platon, *Timaj*, 91c, 138.

43 L. Irigaray, *Speculum of the other women*, Cornell University Press, New York, 1985, 72.

44 U savremenoj medicini simptomi hysterije mogu biti motorni, senzitivni, senzorni i fiziološki. Motorni poremećaji ogledaju se u nenormalnim pokretima jednog ili čitave grupe mišića ruku, nogu, glave, grudnog koša. Ponekad može da se javi delimična ili potpuna oduzetost jednog ili više ekstremiteta, tremor (drhtaji) ekstremiteta ili glave. Čuven je ali i redak fenomen „histerični luk“ gde se celo telo izvija u vidu jednog luka. U poremećaje pokreta spadaju i afonija (bolesnik ne može da govori glasno ali može da šapuće) i afagija (bolesnik ne može da jede zbot toga što nastaju poremećaji pokreta koji su neophodni za gutanje).

nastanka poremećaja pokreta neophodnih za gutanje). Paraliza i slepilo su recimo, objašnjeni kao kombinacija histerije i melanholije zahvaljujući Hipokratu. Stoga, može se reći da je bolesna, histerična materica bila socijalno prihvaćen fenomen unutar koga je antička žena odgovorna za kuću i bivajući u njoj, navodno, tražila beg od posla kao i specifičnu pažnju tokom „bolesti“. Sindrom lutajuće materice umnogome je određivao život (periodično histerične) žene, brak je trebalo sklopiti pre prvog ciklusa što je za mlade žene sigurno predstavljalo strah a ne beg od odgovornosti u grčkom društvu.<sup>45</sup> Nažalost, skoro do početka dvadesetog veka, postojala je društvena kontrola nad reproduktivnim životom žene.<sup>46</sup>

Iako istorijski tumačena kao odbojna, negativna i kranje neobjašnjiva strana žene, neophodno je osvrnuti se na suprotan primer korišćenja iste – ženska simptomatična histerija ispoljena kroz glumačko telo koja je donela veliki raskid sa predašnjom estetikom teatra početkom 20. veka. U jednom malom pozorištu u Berlinu reditelj Maks Rajnhart je inscenirao Sofoklovu *Elektru* u obradi Huga fon Hofmanstala, 30. oktobra, 1903. godine.<sup>47</sup> Hofmanstalova *Elektra* se može isčitati kao njegov odgovor na rane radove Frojda, tačnije kao studija opsesije i nekontrolisane seksualnosti.<sup>48</sup> Elektra je kompleksna ličnost, korodirana u opsednutosti očeve smrti, uništena žena koja godinama čeka, predana sopstvenoj memoriji i ovaj teški grč se odvija pred očima publike. Predstavljanje ubistva oca od strane majke glumice Gertrude Ajzolt je zahtevala stvaranje novog pojmovnog aparata jer se nije moglo objasniti šta se dogodilo sa publikom i kritikom. Njena izvodba je izazvala vrlo snažne reakcije, poput uznemirenosti, šoka, krajnje odvratnosti, čak i nervnog rastrojstva dok je kritika bila podeljena – nasuprot divljenju, izražena je analogija sa patologijom, histerijom, snovima a njena gluma ocenjena kao „životinjska.“<sup>49</sup> Glumica je izazvala nešto duboko i davno zaboravljeno putem zanešenog plesa sa glavom okrenutom prema dole, igrajući kao da je krv njene majke tekla po njoj, puštajući krike iz „primitivne“ prošlosti, zverskim koracima i najvažnije – očima koje su otkrивale potpuni haos.<sup>50</sup> Desilo se nešto čudno, u isto vreme silovito i maglovito, što nije moglo da objasni izazvane unutarne impulse publike. Prema teoretičarki Erici Fišer-Lihte, ta neobičnost dolazi od samog akta Ajzoltove: ona je prekoračila granicu između pojavnog (fenomenološkog) tela i semantičkog tela, vršeći nasilje nad sopstvenim telom. Kao da je došlo do patološke disolucije glumice. Dogodio se prekid sa ustanovljenim estetičkim pravilima jer glumica nije koristila svoje telo kao telo lika već kao predmet transformacije, stanja u kome se ona zaista našla. U prostoru iluzije, na pozornici, odglumiti određeno osećanje značilo je preusmerenje na semantičko telo putem naučenih

45 Verovalo se da pol deteta zavisi od temperature utrobe (topla donosi muško dete, hladna žensko dete) ili pak iz kog testisa dolazi.

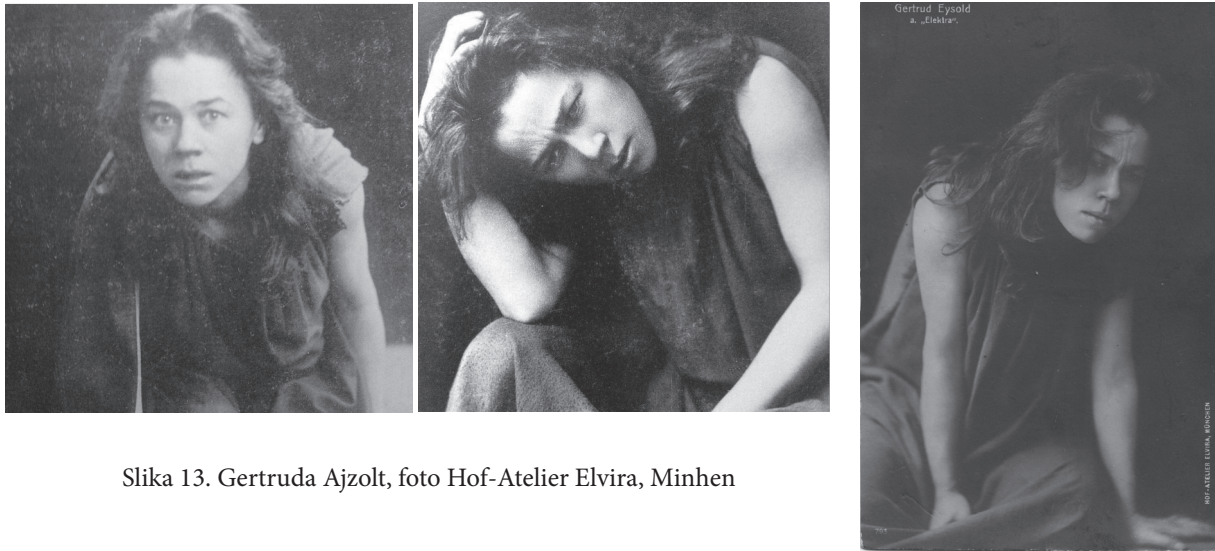
46 N. Demand, *Birth, Death and Motherhood in Classical Greece*, The John University Press, London, 1994, 103-107.

47 O detaljima nastanka Hofmanstalovog dela pogledati D. Puffett, *Richard Strauss, Elektra*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, 17-33.

48 M. Ewans, *Opera From the Greek, Studies in the Poetics of Appropriation*, Aschgate, Hampshire, 2007, 86.

49 Ibid. 85.

50 E. Fisher-Lichte, *Theatre, sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theatre*, Routledge, London - New York, 2005, 2-3.

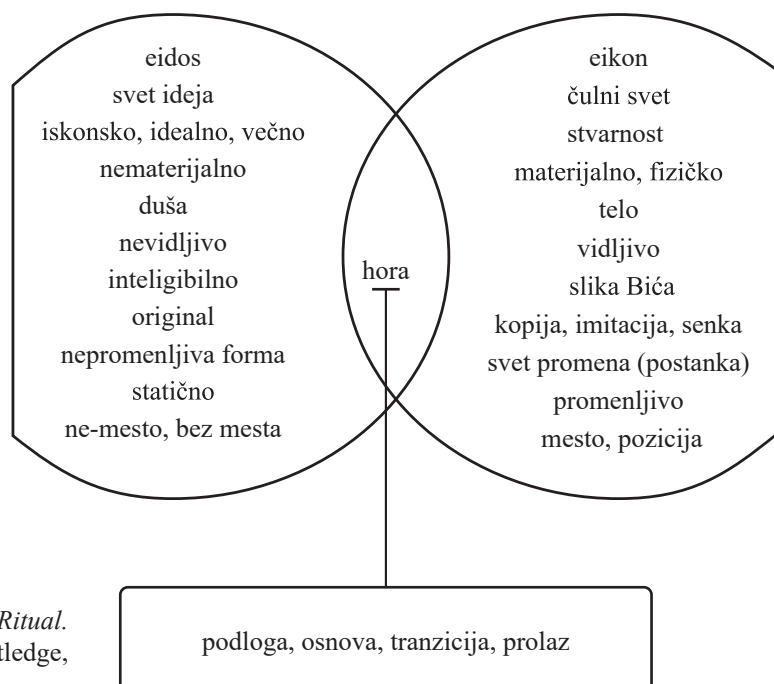


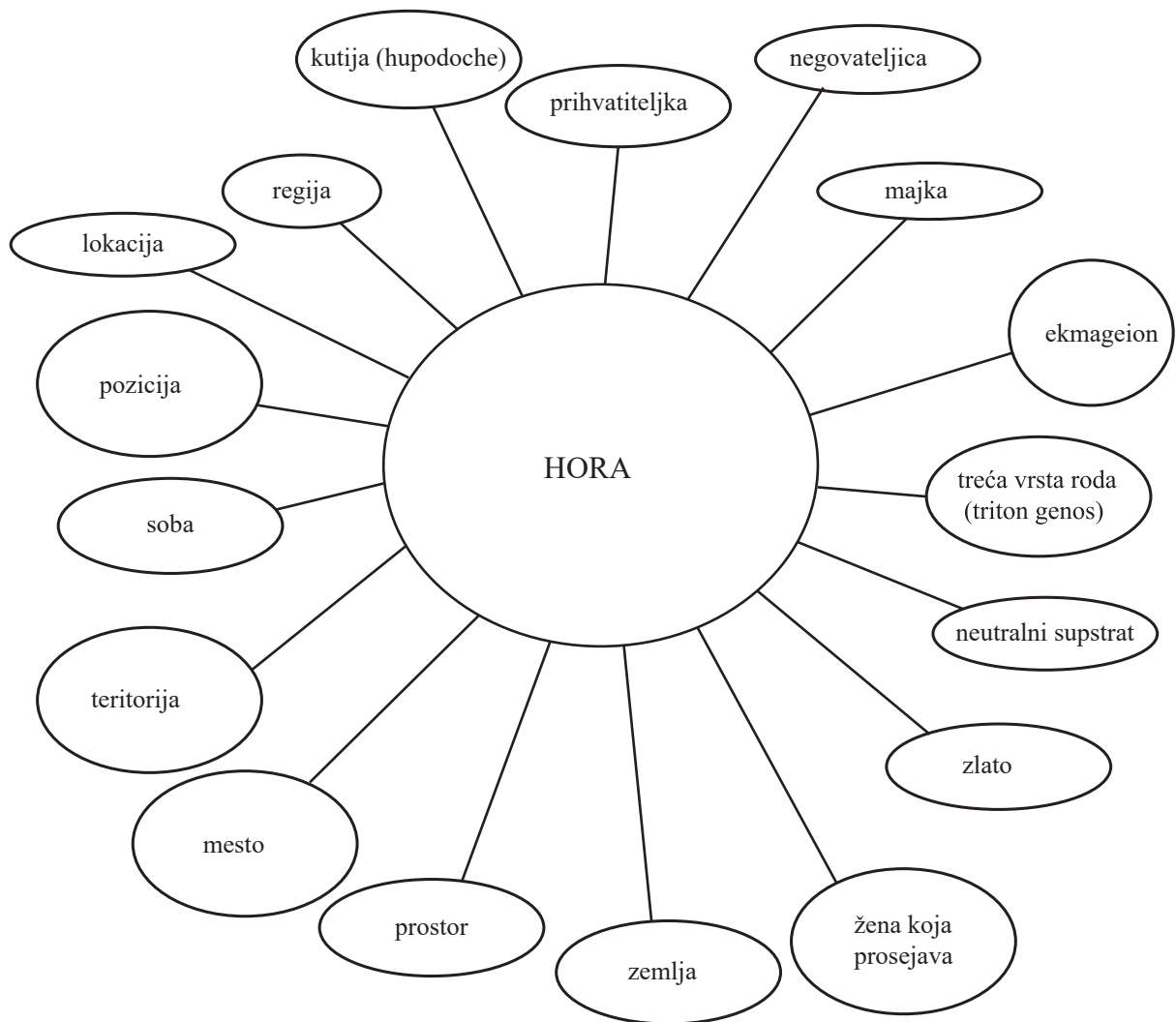
Slika 13. Gertruda Ajzolt, foto Hof-Atelier Elvira, Minhen

glumačkih sredstava. A ovde se desila transgresija – patnja semantičkog tela postala je istinska patnja, direktan doživljaj stvarnog, glumčevog pojavnog tela. Fišerova ističe da je Ajzoltina izvodba ritualnog karaktera – ona je bila u stanju liminalnosti (*betwixed and between*).<sup>51</sup>

Između ovih opisanih rodni binarnosti, antičke jasne demarkacione linije između muškarca i žene, pitanje je kome pripada srž nastanka sveta. Odgovor sadrži Timaj, konačno uvodeći u dijalogu sledeću figuru od značaja – takođe sa ženskim (majčinskim) prizvukom – **horu**. Opis hore u dijalogu *Timaj* se može pratiti u odeljku II. *Delo nužnosti*, u odeljcima numerisanim 48e-53b, u odeljcima: Treća vrsta bića (48e-49a), Materija – prihvatiteljka sveg nastajanja (49a-49a), Materija – stalni tok promena (49a-49c), Materija nije supstancija, nego kvalitet (49d-50a), Materija kao materijal za oblikovanje (50a-50c), Tri roda: rađajući, primajući, oblikujući (50d-50e), Materija – ono bezoblično (50e-51a), Materija – majka i prihvatiteljka svega što se rađa (51a-51b), Tri roda: ideje, čulne stvari, prostor – materija (52a-52a), Prostor – materiju teško je spoznati (52a-52d), Opis iskonskog haosa (52d-53a),

Oblikovanje vatre, vazduha, vode i zemlje (53a-53b). Hora je zapravo Platonov spojni nestvarni i magloviti element, meta-prelaz (mitološki prelaz, meta-most)u strukturi iz tri dela (Dijagram br. 1), stvoren iz potrebe da se premoste i prevaziđu razlike između opozita, duboko ukorenjenih u zapadnoj misli. Krug br.1 na Dijagramubr.1, obuhvata termine: eidos, svet ideja, iskonsko (idealno, večno), nematerijalno, 51 E. Fisher-Lichte, *Theatre, sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theatre*, Routledge, London and New York, 2005, 10-17.





duša, nevidljivo, inteligibilno, original, nepromenljiva forma, statično, *ne-mestona* suprot Kruga br. 2 koji obuhvata eikon, čulni svet, stvarnost, materijalno (fizičko), telo, vidljivo, slika Bića, kopija (imitacija, senka), svet promena (postanka), promenljivo, mesto (pozicija). U preseku ova dva kruga se nalazi obeležen pojam hore sledećih značenja: podloga, osnova, tranzicija, prolaz. Upravo se hora nalazi između dualističke konstrukcije Bića i Postanka. Kao što nam ukazuje savremena teorija revitalizirajući ovaj pojam, horu je teško objasniti u potpunosti i obuhvatiti sva njena moguća značenja. Maglovitog značenja, ona *daje*<sup>52</sup> siguran novi početak u procesu geneze. Svet postanka je svet promena i turbulencija te da bi se on zaista desio u narativu, bilo je nužno staviti u stranu muški princip i zameniti ga novim – ženskim. Zato Platon horu prvi put imenuje kao treću vrstu (τρίτον γένος) izvan mita i filozofije, već na početku upozoravajući nas da je ta vrsta *teška* i *mračna*.<sup>53</sup> Iako se Platon strogo protivi korišćenju drugih naziva za horu, očigledno je bilo potrebno uvesti mnogobrojne figure čije značenjske distorzije isprva zbunjuju ali ne umanjuju vrednost hore. U Dijagramu br. 2 je dat bogat spektar njenog imenovanja putem raznolikih figura: kutija (ηυποδοχε), prihvatiteljka, negovateljica, majka, ekmageion, treća

52 Autorovo naglašavanje.

53 Platon, *Timaj*, 49a, 89. Autorovo naglašavanje.



vrsta roda (τρίτων γένος), neutralni supstrat, zlato, žena koja prosejava, zemlja, prostor, mesto, teritorija, soba, pozicija, lokacija, regija. Svi ovi sinonimi nam omogućuju da se tražeći razlike, dublje posvetimo fenomenima ostavljenih nam u nasleđe od strane antičkih Grka.

Hora imenovana *Kutijom*, predstavljena je u Timaju kao važan izvor kosmičkog pokreta i nesigurno, klizavo, plodonosno tleza istraživanje ženske topologije (gde žena biva u ovom svetu, da li postoji njeno mesto, koja je njena uloga, šta znači biti žena u prostoru?). Poznati autori i krajnje precizni istraživači hore poput Salisa i Deride na čija se dela savremeni autori umnogome oslanjaju, nisu pridavali veliki značaj transformaciji hore u figure koje Platon postepeno umnožava i nesebično daje u tekstu a imaju specifično i nedvosmisleno ženski status: majke, negovateljice (prihvatiteljke), naročito kutije, te se pitanjima prapočetaka kosmosa, stvaranjem pokreta, prostora i vremena, kao i poreklom roda do detalja bave feministički autori. Platonova kosmogonijaje upravo zahvaljujući hori i pojedinačnim potencijalima svih njenih nabrojanih ženskih figura (sa ženskim predznakom) kao rodnih pitanja, postala moguća kroz uvođenje jednog novog, prebogatog prostora metafizičke anatomije, dostupnog kroz san i putem *logismo notho* – Timajev prostor stariji odkosmosa i vremena, prostor postanka je prefilozofski osmišljen, to je prepatrijarhalni momenat (patrijarhalna metafizika).

U Platonovoj kosmogoniji hora se pojavljuje između dve originalne forme (*eidei*), Bića i Postanka, kao novi, vrtoglavi element potpunog obrta koji Timaj retorički naglo uvodi na samoj sredini teksta čime on postaje motiv destabilizacije klasičnog mita o stvaranju sveta u kome glavnu ulogu pokretačkog protagoniste zapravo ima muškarac (muški princip).<sup>54</sup> Taj retorički prevrat je nagli akt, ravan iznenadnom kočenju i vraćanju a pre svega je, može se reći, jedna vrsta oštrog **sećenja**<sup>55</sup> u strukturi teksta. Kutija je metafizički element iznenađenja, delikatan prelaz hore ka naizgled običnom upotrebnom predmetu iz svakodnevnog života, očigledno neophodan Platonu da pruži objašnjenje hore kao pojma koji je sadržateljski, stvaralački sam po sebi, potentan, iz njega se rađa, proizvodi, daje i istovremeno postavlja unutar, bivajući osnova (podloga) i prostor u kome se ustanovljuje/omogućava da oblast večnog i nepromenljivog stvori opipljivi, nama čulima dostupan i moguć, svet živih bića čime zamenjuje Demijurgovu autogenezu, rezervisanu za samostvaranje i samoostvarenje muške očinske figure glavnog pokretača. Plodonosni fenomen hore kao kutije je stvaralački prostor nametljivog i nedvosmislenog ženskog predznaka, pokornog, savitljivog i klizavog karaktera. U tom smislu, Platonovo detaljno objašnjenje strukture univerzuma predstavlja prekretnicu jer uvodi horu, element bez koga se ne može a odgovoran je za stvaranje kosmosa<sup>56</sup> dok istovremeno nema sopstveni identitet, pripadnost, svojstvo, stalan oblik te onaj koji čistom logikom nije uhvatljiv izuzev u snu ili putem ekstralogike koja je van

54 Izvor inspiracije za Aristotelovo stvaranje kosmogonije leži u Platonovom *Timaju*. Ipak, u odnosu na svog prethodnika Platona, Aristotel je izvorište praiskonskog pokreta dodelio muškom telosu (τέλος), muškom pokretaču (Prime Mover). Aristotel pripisuje večnost univerzumu ne postavljajući pitanje ni početka ni kraja pokreta ili vremena.

55 Autorovo naglašavanje

56 M. Van De Mierop, *Philosophy before the Greeks: the pursuit of truth in ancient Babylonia*, New Jersey: Princeton University Press, 2016. Autor Enūma Eliš, Vavilonske kosmogonije. Cf. L. W. King, *Enuma Elish: The Seven Tablets of Creation*, London, 1902.

svake pravilnosti i formalnosti. Krajnji ishod u pokušaju njenog poimanja je uvek neuhvatljivost i privid, isklizavanje iz ruku, nepostojanost na putu ka istini o stvarnom nastanku sveta.

Emanuela Bianči ukazuje na drugačiju mogućnost isčitavanja hore kao kutije, sa ženskim predznakom, koja je u suprotnosti sa shvatanjem hore kao simbola proterivanja ženske telesnosti i nasilnih pokušaja njenog apstrakovanja.<sup>57</sup> Paradoksalno, kutija-hora uvek ostaje u okvirima svoje nepromenljive osnovne prirode: nepreuzima tuđ oblik a prima u sebe sva ostala tela i dopušta transformaciju ali ne definitivnu i trajnu promenu. Stalno promenljiva, kutija-hora je teren za *promenu i pokret*<sup>58</sup> u kosmogoniji: „(...) Nego uvek sve prima, ne uzevši nikada i nipošto ma i jedan oblik sličan bilo kom od onih koji u nju ulaze. Ona je, naime, ono što je po prirodi podložno svakom oblikovanju; sve što u nju ulazi pokreće je i razlučuje u njoj likove, te se ona zahvaljujući tome pojavljuje svaki put drugačijom.“<sup>59</sup>

Spomenuti termin oblikovanja u odeljku *Materija kao materijal za oblikovanje*, donosi još jedno ime hore, prvi put spomenuti *ekmageion*(εκμαγείων), teško prevodiv višeznačan termin Prema Biančievoj, u najčešće korišćenim prevodima reč *ekmageion* obuhvata termine: *salveta, maramica, krpa za brisanje* (prvi osnovni prevod ove reči dat od strane Henri Džordž Lidla i Robert Skot, 1901), *materijal za oblikovanje* (prevod R.G. Beri, 1975), *neutralni plastični materijal* (prevod Dezmond Li, 1977), *primalac, onaj koji dobija* (Benjamin Jovet, 2003).<sup>60</sup> Prema prevodu iz 1901. *ekmageion* je potpuno suprotnog (značenja) u odnosu na ostala (značenja), a moguće objašnjenje leži u glagolskom obliku, *ekmasso*(εκμάσσω)– obrisati, očistiti, što Biančieva povezuje sa brisanjem suza, glagol *masso*(μάσσω)– dodirnuti, oblikovati (rukama). Jasna je ambivalentnost hore-ekmageion-a jer ona istovremeno prima otiske poput kakve mekane podloge, gline i/ilivoska ali i samostalno proizvodi i briše. Njene funkcije, pobrojane kroz različita značenja, kao materijala za oblikovanje kreću se na relaciji **prima-daje-briše**. Njena protejska priroda dopušta da se radnja stalno događa, a ona nikada ne uhvati, ne dodirne. Može se konstatovati da postoji velika sličnost sa pojedinim stvaralačkim procesima koje obavlja čovek, naročito u taktilnim sferama umetnosti, poput vajarstva u kojem dodir i odnos prema materiji i njenom oblikovanju igra glavnu ulogu. Dodirivati, obrađivati različite materijale i stalno rukama menjati njegov izgled i površinu je zapravo telesni momenat formacije što ujedno govori i o mogućoj materijalizaciji hore. Tome u prilog ide još jedan Platonov dijalog *Teetet*, u kome Sokrat koristi *ekmageion* kao figuru za upis sećanja, kao alat memorije i dar bogova. Dialog *Teetet* je posvećen raspravi o znanju kao čulnom opažanju jer je Platon bio pobornik teorije o znanju o večitim, istinskim vrednostima a ne o trenutnim i promenljivim utiscima. Objasnjavajući pojam percepcije on uvodi pojam memorije. Varijabilnost sećanja je zavisna od čulnih utisaka jer usled međusobnog mešanja, stvaraju konfuziju i menjaju naše razumevanje. Ukoliko se na primer,

57 E. Bianchi, *The Feminine Symptom: Aleatory Matter in the Aristotelian Cosmos*, Fordham University Press, New York, 2014, 89.

58 Autorovo naglašavanje.

59 Platon, *Timaj*, 50b-50c, 91.

60 E. Bianchi, *Receptacle/Chora: Figuring the Errant Feminine in Plato's Timaeus*, *Hypatia* vol. 21, no. 4 (2006), 124-146, 127.

perceptivna stvar pomeša sa stvarju iz sećanja, dolazi do njihove zamene jer one nisu iste, te nastaje lažno shvatanje koje je za Sokrata bilo „ružno“. Reč *ekmageion* je u *Teetetu* voštana ploča, idealna figura za objašnjenje relacije sećanje – brisanje: „Kažimo onda da je ploča dar Mnemozine, majke Muza, i da se u tu ploču, pošto je izlažemo opažajima i predodžbama utiskuje, kao što se označuju znakovi prstena pečatnika, ono što zaželimo sjetiti se od onoga što smo videli ili čuli ili sami u sebi promislili. I što se u ploču utisne, sjećamo se i znamo dok je u nama slika (odraz) toga, a ono što se izbriše ili nije sposobno da se utisne, zaboravlja se i ne zna se.“<sup>61</sup> Nasuprot Platonu, Hajdeger je sa stanovišta Dasein-a (tu-bića/tu-bivstvovanja) izveo da je sećanje (*Erinnerung*) zapravo posledica zaborava,<sup>62</sup> to je topos zaborava tu-bića jer mi u njemu prebivamo.



Slika 14. Tom Puki, *Imitatio Christi*, 1996.

O pojmu memorije, načinu njenog tretiranja kao „ispada“ u prostoru a iz nekakve metakutije uz draperiju koja gura i potisuje anatomske svedene figure, govori umetnik Tom Puki (ovde se mora imati u vidu i telesni momenat oblikovanja, originalno izveden u glini):<sup>63</sup> „AUTOR: Treba znati da je skulptura *Imitatio Christi* iz 1996. godine izrađena u tehnici krhke keramike. Ona ima generativnu draperiju. Čini se da ona ima posebnu konceptualnu ulogu u Vašem radu? Treba naglasiti da se skulptura nalazi i pripada Museum for Religious Art (Uden, Holandija). Takođe, *The Vesalius Sculpture* iz 2007. godine izrađena je za javni prostor kao porudžbina grada Terneucen

ima mnogo draperije. To daje skulpturi više, metafizičke odlike, kao da pada na anatomske telo i / ili je pokrenuta vetrom. Slažete li se sa ovom konstatacijom? Ako se pogleda pažljivije, Andreas Vezalije svojim anatomskim telima je dodeljivao senzibilnost zahvaljujući razrađenim pejzažima u pozadini, položajima ruku i draperije, često ustaljenim, hladnim prikazima ljudske anatomije tadašnjih aktuelnih priručnika.<sup>64</sup>

UMETNIK: Tako je. Draperija je upečatljiva. Ponovo se pozivam na *labia minora* i slično. Figura u delu *Imitacija Hrista (Imitatio Christi)* zapravo je ženska. (Poređenja radi, u skulpturi Toma Pukija primarno maskulinistički simbol je izgubio značenje, doživljavajući transverziju slično crtežu figure 61 Platon, *Dijalozi Teetet i Fileb.* prev. M. Sironić, V. Gortan, Zagreb 1979; *Teetet (ili o znanju, istraživački dijalog)*, prev. M. Sironić, Zagreb, 1979, 191d-191e, 161.

62 F. Katroga, *Istorija, vreme i pamćenje*, Clio, Beograd, 2011, 24.

63 Intervju je izveden putem imejla, u maju i junu 2016. godine, prethodno inspirisan ličnim susretom od 15. do 23. marta 2014. godine u St. Moritzu (Švajcarska). Tom Puki je vizuelni umetnik poreklom iz Kenta (Engleska). Od 1997. godine radio je kao profesor na Academy for Art and Design (Den Bosch) a do 1995. godine bio je profesor vajarstva na Rijksacademie, Amsterdam).

64 Zanimljiva je činjenica da su neretko pravljene knjige sa koricama od ljudske kože (štavljena ljudska kože se ne razlikuje od kože drugih sisara). Kopija enciklopedije “O građi ljudskog tela” Andreasa Vezalija je jedna od knjiga sa koricama od ljudske kože (pohranjena u biblioteci John Hay, Brown University).



Slika 15. Tom Puki, The Vesalius Sculpture, 2007.



Slika 16. Tom Puki, The Vesalius Sculpture, 2007.

konceptualne umetnice Rozemari Trokel).<sup>65</sup> Reč je o mršavom ženskom modelu za muško telo u *The Vesalius Sculpture*. U originalnoj verziji Vezalijevoj, figura je ženstveno postavljena. Još jedan osvrt o *The Vesalius Sculpture*: panorama celokupnog pejzaža u pozadini mnogih Vezalijevih figura predstavljena je u plitkom reljefu iza moje muške figure. Stoga, odeća pruža ideju „porekla”, „otadžbine”, „memorije”, ali figura sve ovo ostavlja iza sebe.”

U odnosu na korišćenje Vezalijusovih crteža i prevođenje u skulpturu, autorovo korišćenje figura iz *De humani corporis fabrica libri septem* (Basel, 1543.) u akvarelu *Perfidija* iz 2014. godine, osvetljava oko istorijskog bića Andreea Vezalijusa – pažljivo gledaj (posmatraj). Prikaz njegovih figura bi trebalo da podsetina njegovu iskustvenu hiruršku preciznost ruke, neverovatnu oštroumnost i najintrigantnije za to vreme – insistiranje na direktnom posmatranju, pažnji oka u stvaranju crteža i preciznom prenosu delova tela prilikom disekcije leševa. Za njega je otvoreno telo bilo svetinja bez čekanja na inskripciju, pre je to površina slike, nosilac činjenica (istine) o telu.<sup>66</sup>

U tom smislu za Vezalijusa draperije nisu bile od značaja ali u prethodnoj komparativnoj studiji, skulptoralne draperije izražavaju jak memorijski potencijal, određujući za karakter dela: u *Imitatio Christi*, draperija pokriva Hristovo biće, potire njegovo lice, njegov identitet. Draperija na čudan način postaje poput novog sloja očvrstnutog voska u vajarskoj postavci masa, gde je nemoguće isčitati sudbinu tela ugušenog memorijom. Materijal je svedok i podloga procesa *prima-daje-briše*, tačnije potpomaže relaciju *sećanje-brisanje*. Ona je materija utiskivanja. No ipak, čovek ima pravo da, prema Pukiju, sva sećanja vezana za mesto (predele, pejzaže) ostavi iza sebe, time daje sebi pravo nevezivanja, prostiranja u prostoru a ne određenom, unapred datom mestu. Svaka stvar pa i sam čovek je u autentičnom predelu, koji je Hajdegerovski *Gegend*(predeo, plana) koji se ne zauzima, već je prostor oslobođen, sam sebe prostoruje.

<sup>65</sup> Autorova komparacija i opažanje fenomena transverzije

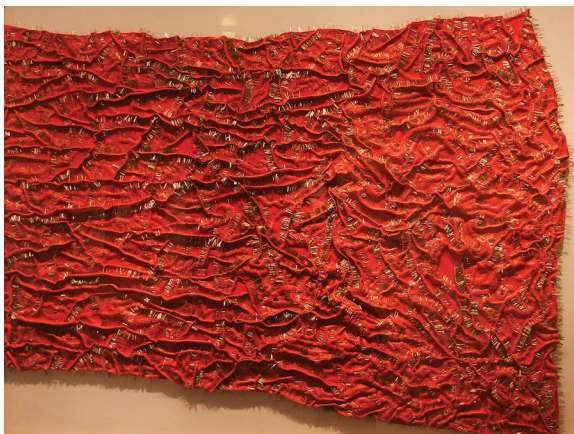
<sup>66</sup> D. L. Martin, *Curious visions of modernity: enchantment, magic, and the sacred*, The MIT Press Cambridge, London, 2011, 67. Otvoreno se bunio protiv svojih kolega i njihovih metoda: knjiške, suvoparne memorije primenjivane na časovima anatomije, te ga je i sam pariski mentor Jacobus Sylvius nazivao budalom koja kleveta. Bez obzira na opisanu ličnost, njegov atlas predstavljao je pravi renesansni upliv jer su njegovi crteži vrlo jasno prokrčili put nauci u budućnosti.



Slika 17. Maja Obradović, Deo Cut rolne, 2015.

U primeru Cut-crteža, rolna 1 (postavljena na desnom zidu u galeriji Doma omladine, 2015. godine, Beograd) primetno je višestruko preplitanje motiva muške i ženske figure sa draperijama koje poprimaju epitet utapajućih masa, ponekada čineći da figure budu manje vidljive. Time one postaju dematerijalizovane, fluidne, bez čvrstih granica, upadajući u tela po sopstvenoj volji poput memorijskih slika. Draperije su može se reći, svedoci događaja bivajući svojevrstne voštane table upisa. Kao i u prethodnom (Vezalijus-vajarskom primeru), draperije na rolni *Cut*-a, anahronišu biće, što je jedna od uloga hore.<sup>67</sup> **Cut-naborisu** nabori sa tendencijom napuštanja i zaborava. Iako je hora sinonim vremenske poremećenosti, ona ne gubi vreme, časa ne časi. A vreme, čas, samo sebe čini časom, i gubi se i zbira istovremeno, u stvorenju koje može, opet, istovremeno da meri vreme i odmerava se s njim – u čoveku.

Direktniji primer zbiranja predstavlja deo diptiha *Memorija* (izložen u galeriji Kolarčeve zadužbine, dimenzije 170x130 cm, 2009. godine), sačinjen od preko 2000 običnih školskih



Slika 18. Maja Obradović, Memorija, 2009.

špenadli formirajući tvrde, skoro skulptoralne nabore sabijene između dva pleksiglasa (ukupna težina rada je preko 15 kg). Ubod čiode se morao odviti u posebno odabranom, mekanom materijalu, gumirane ili voskirane površine jer ti **tragovi / upisi uboda** su direktno vezani za ljudsku dušu: vraćajući se na Sokrata, nailazimo na detaljne opise o vrstama voska u duši čoveka od čega zavisi dubina ureza – dubok i gladak – tada znakovi duže traju i lakše ih um shvata: „(...) slike (utisci), koje prolaze kroz percepcije, utiskuju se

<sup>67</sup> *Chora*, in: J. Derrida – P. Eisenmann, *Choral works*, ed. J. Kipnis and T. Leeser, The Monacelli Press, New York, 1997, 17.



Slika 19. Rei Kawakubo, Haljina, jesen/zima, 1994.

(špendale) je direktni iskaz modnog autora o telu kao sirovom materijalu za preradu, deformaciju, prekrajanje ubodom (špenadle). Koristeći iznošene, namerno (mehanički) poderane vunene materijale,

u to srce (*kear*) duše, što reče Homer smjerajući na sličnost s riječju „vosak“ (*keros*).<sup>68</sup> Jasno je da je ovde došlo do izjednačavanja Platonovog srca i Homerovog voska (*kear-keros*). U daljem tekstu postaje jasno da sledeći izraz *dlakavo srce*<sup>69</sup> postaje sinonim za hrapav, prljav vosak (pomešan blatom i zemljom), čvrst (kamenit) i neravan vosak koji uzrokuje nastanak nejasnih i tvrdih slika jer nema dubine i time se dobija slab memorijski upis.

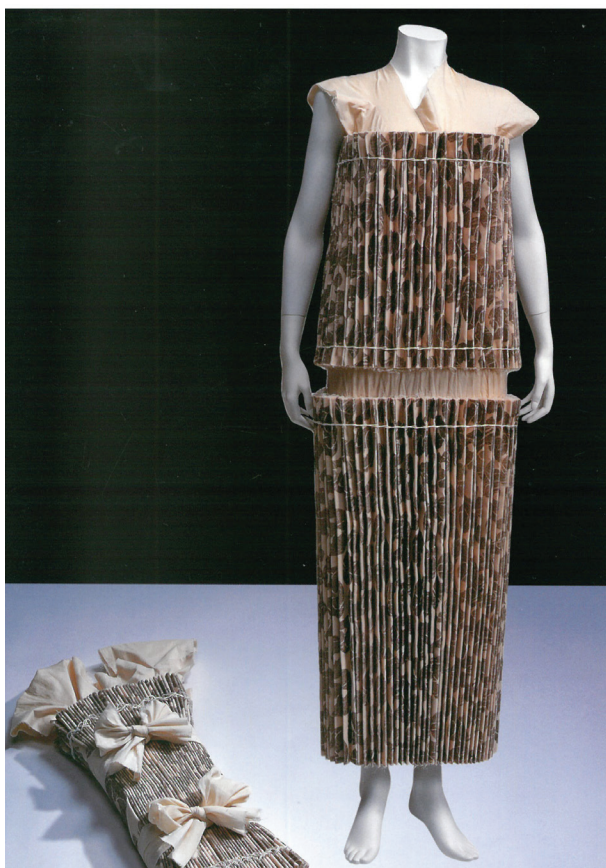
Repetirano ubadanje špenadli u eko-kožu sa različitim licem i naličjem gumirane površine, diktiralo je nastanak reljefa. Postupak se tematski oslanja na pređašnju fazu rada na Berlinskom projektu (deo materijala o silovanim ženama i pokušajima silovanja), sa idejom da se prikaže kompleksnost memorije i njenog uvrtnja, haotičnih traumatizujućih trenutaka sa kojima se žena-žrtva suočava. Špenadle penetriraju, „uništavaju“ glatkoću materijala i ujedno „prljajuć“ osnovni material za oblikovanje, poput spomenutog prljavog voska. Uvlačenje ka unutra, stvaranje, reljefa (izlaska u prostor) je odlika i modelarskih - Kavakubana-bora,<sup>70</sup> oduvek izazivački nastrojenim prema opšte važećim stavovima u odevanju i promovisanim idealima lepote. Njena izjava ukazuje na poredben način sagledavanja materijala: „Telo postaje odeća, odeća postaje telo.“<sup>71</sup> Postavljena provokativna relacija je rezultat njenih hrabrih eksperimenata sa asimetrijama čiji cilj je revidiranje lepog zapadnoevropskog tela. U ovom slučaju, ubod

68 Platon, *Dijalozi Teetet i Fileb*, prev. M.Sironić, V.Gortan, Zagreb, 1979, 194c-194d, 164.

69 Ibid. 194e-195a,165; *Lasios kear* (λάσιος κερ, dlakavo srce) je pozajmljen Homerov atribut – dlakav, kosmat

70 O šivenju sa antropološkog stanovišta i kroz aspekt rodnih studija, cf.: *The Culture of Sewing: Gender, Consumption nad home Dressmaking*, ed. B. Burman, Bloomsbury Academic, Oxford 1999; M. C. Beaudry, *Findings: The Material Culture of Needlework and Sewing*, Yale University Press, New York, 2007.

71 L. Svendsen, *Fashion: A Philosophy*, Reaktion Book, London 2006, 89. Cf.S. Frankel, *Visionaries: Interviews with Fashion Designers*, London, 2001, 154.



Slika 20. Rei Kawakuba, Proleće/leto 1998.

praveći džempere pune rupa (oponašanje izgleda beskućnika), izvrnute postave koje premešta na spolja ona stvara antitezu tradicionalnih vrednosti visoke mode.<sup>72</sup> Ona usložnjava model odeće, postavlja teret, umesto da je razbremeni. Rezultat jebio okretanje ka unutra, uvrtnje ka unutrašnjosti ujedno i sakupljanje – deformitet stvoren invaginacijom i involucijom<sup>73</sup> materijala koji nosi u sebi prethodnu svesnu intervenciju sa težnjom da se stvori izvesna neprijatnost i tenzija:

„To je pokušaj da se materijal oslobodi ropstva tela i otkrije svoj novi oblik.“<sup>74</sup>

Dobijena Kavakubina silueta<sup>75</sup> je izvrnutog i neprirodnog oblika, demonstrativno dekonstruišući tadašnji glamur i konvencije zastupljene na pisti.<sup>76</sup> Svendsen, prema sociologu Antoni Gidensu, ističe fascinaciju pojavom refleksivnog mobilisanog tela, kome je prirodan pokret stran jer je dizajniran i modno uniformisan.<sup>77</sup> Reklo bi se „anti-estetika“ bez značenja.<sup>78</sup>

Međutim, ubodi u *Memoriji* imaju drugačije polazište jer autor ne beži ni od lica ni o tela (silovanih) žena sa kojima se susreo. Ekspresije takvih ženskih lica, posebno očiju i njihova koža nisu mogli biti iznegirani a ni mimetički obrađeni. Glava, Koža i Šav<sup>79</sup> su predstavljale ključne

72 I. Jestratijević, *Studija mode – Znaci i značenja odevne prakse*, Beograd, 2011, 259.

73 Uporediti sa: H. Damish, *A Childhood Memory by Piero della Francesca*, Stanford University Press, Stanford, California, 2007, 51. Hubert Damiš koristi izraze involutacija i invaginacija u drugačijem kontekstu – prećutnog odsustva oca u odnosu na Devicu Mariju, ističući muškarčevu presudnu ulogu u začecju, važeću još od antičkih vremena i tokom srednjeg veka.

74 A. Fukai, [et al.], *Fashion: A History from the 18th to the 20th Century*, Vol. II: 20 th Century, Taschen, 2006, 648.

75 Slična Isej Mijakijevom i Jođi Jamamotovomnačinu građenja figure.

76 C. Dyhouse, *Glamour: Women, History, Feminism*, Zed Books, London - New York, 2010, 147.

77 L. Svendsen, *Fashion: A Philosophy*, London: Reaktion Book, 2006, 84. Svendsen na delikatan način istražuje poreklo i jezik mode, mogućnost isčitavanja mode kroz diskurs umetnosti, (ne)opravdanost modifikacije tela, upliv političkog u modnu industriju i slično. Naročito zanimljivo poglavlje *Fashion and Art*, opisuje umrežavanje mode i umetnosti kroz angažman umetnika od strane modnih kuća, donoseći im time poželjni umetnički kredibilitet: Sindi Šerman je bila modni fotograf za modnu marku Kavakubeve *Comme des Garçons*, Trejsi Emin je osmišljavala reklame za Vivijen Vestvud, Julian Šnabel je bio dizajner enterijera za Azedine Alaja itd.

78 Kavakuba je tvorac robne marke *Comme des garçons* (Kao Dečak) Proleće/Leto 1997. (kasnije nastaje magazin pod istim nazivom). Savremena kritika ocenila je magazin kao neuspešno promovisanje mode kao prave umetnosti, umesto što je katalog oblačenja.

79 Autor naglašava motiv šava u kontekst memorije, prepoznavanja, spajanja (lobanje), prošivanja, prisećajući se da je sa profesorom doktorom Zoranom Stankovićem, tokom 2008-9. godine u Beogradu, imao vizuelni uvid u njegov arhiv obdukcioni nalaza uz njegova stručna objašnjenja o načinima nastanka rana (useka, rezova) na

reči u nastanku rada, kompleksan anatomski sastav glave spojen šavovima, potom pokriven kožom. Iskustva nasilja čine čvorove, nazubljene, grgurave strukture – ni bareljef ni pun reljef, već **naboj u naboru**. Otuda je repeticija oštrih poteza u *Memoriji* eko-kože postala ljudska koža koja sve pamti i o svemu svedoči čistim, ogoljenim postojanjem.

U osvrtu na *Timaja*, prisetimo se gotovo apsurdnog Platonovog pokušaja opisa o nastanku glave čoveka sa anatomskeg aspekta: „Ipak nije bilo moguće ostaviti glavu tako koštunjavu i голу, i to zbog velikih toplotnih razlika vezanih za smenjivanje godišnjih doba, niti se, opet, moglo dopustiti da pokrivena gomilom mesa postane tupa i neosetljiva. Tako od mesne supstance, koja još nije bila sasvim oformljena, počeo da se izdvaja površinom velika opna koju sada nazivamo kožom. Ova je zahvaljujući vlažnim isparenjima oko mozga, rasla i savijala se sama prema obliku glave tako da celu glavu pokrije. Vlaga je pak, prodirući gore kroz šavove lobanje, osvežavala ovu kožu sve dok je nije zatvorila na temenu, skupivši je kao čvor. Raznovrsnost oblika šavova nastala je zbog dejstva periodičnog kretanja duše (...).“<sup>80</sup>



Slika 21. Bernhard Hajliger, *Lice*, 1956.

Glava (Haupt) je možda naš prvi ekstremitet (pokazan) u svetu bivajući uvek eskponiran. Svrha života data je u glavi: božanski deo duše prema *Timaju*, smešten je u glavi čoveka dajući mu priliku da po ugledu na harmoniju i revoluciju kosmosa, pokuša da načini iskorak, promenu i revoluciju u svojoj glavi.<sup>81</sup>“(...) Kretanja koja su srodna onom božanskom u nama su mišljenja svemira i njegovi kružni tokovi. Njih svako treba da sledi i da, proučavanjem harmonija i kružnih tokova svemira, ispravlja one kružne tokove u svojoj glavi koji su se pri rođenju poremetili, izjednačivši tako deo duše koji misli sa onim što je predmet mišljenja u skladu sa svojom iskonskom prirodom.“<sup>82</sup> Govoreći o skoro apstraktnoj skulpturi glave umetnika Bernharda Hajligerera pod nazivom *Lice* iz 1956. godine na izložbi u Erker-Galerie, St. Galen, Švajcarska,

Hajdeger iznosi slično opažanje o odnosu glava-svet: „Glava nije telo opremljeno ušima i očima već je telesni fenomen žigosan bivanjem-u-svetu. Kada umetnik modeluje glavu, izgleda kao da on samo kopira vidljive površine; istina je da on oblikuje pravo nevidljivo, konkretno, način na

---

telima, šavova na lobanjama i slično.

<sup>80</sup>Platon, *Timaj*, 75e, 76a, 76b, 121.

<sup>81</sup>J. Sallis, *Chorology: on beginning in Plato's Timaeus*, Indiana University Press, Bloomington - Indianapolis, 1999, 136.

<sup>82</sup>Platon, *Timaj*, 90d, 137.



koji ta glava gleda u svet, kako drži sebe u otvorenosti prostora, u približavanju ljudi i stvari ka njoj.<sup>83</sup> U tom smislu, umetnik prikazuje ne vajarски izvedenu glavu kao skup pravilno postavljenih površina (imitacija, mimezis) već način na koji je svet oblikovao našu glavu, a naše glave čuvaju misteriju tog sveta, isijavajući ga. Nije reč samo o „hvatanju“ otisaka jer naše glave su već u svetu i svet sam po sebi. Takva dijalektika ne sadrži oscilacije jer su van vremena pogona, već se međusobno gradivno prožimaju.



Slika 22. Maja Obradović, Razgovor, 2008.

je **rascep, usek, crta, šav, tlocrt**. Crtež *Razgovor*, na providnoj foliji iz 2008. godine, prikazuje dve figure u pokušaju razumevanja jezikom ali ženska figura priprema teren za usek na oku kao prvom mehaničkom useku (žiletom) na licu. *Riss* u značenju rasepa jeste sukob, prepiranje ali „sukob nije rascep kao raspuknuće pukle raspukline, već je prisnost s kojom sukobljene strane pripadaju jedna drugoj. Taj rascep nosi sukobljene strane u poreklo njihovog jedinstva iz njihovog zajedničkog temelja (...) Taj rascep ne dopušta da se sukobljene strane razdvoje; on opoziciju mere i granice dovodi do njihovog zajedničkog ocrta.“<sup>85</sup> Evidentno je da je iz temelja pronikao *Razgovor*- sukob (jezika) - rascep (tendencija spajanja) sa konačnom odlukom *telesnog reza*.

83 J. A. Mitchell, *Heidegger Among the Sculptors: body, space and the art art of dwelling*, Stanford University Press, 2010, 47.

84 Ibid.48.

85 M. Hajdeger, *Šumski putevi*, prev. B. Zec, Beograd, 2000, 45.



Slika 23. Oplakivanje, loutrophoros, rani pet vek p.n.e.



Slika 24. Maja Obradović, *Trenutak*, 2009.

i oblikuje sve: „Kada bi neko oblikovao od zlata sve moguće likove, preobličavajući bez prestanka svaki od njih u sve, pa kad bi bilo ko drugi pokazao neki od tih likova i upitao šta je to, tada bi, što se istine tiče, daleko najsigurniji odgovor bio da je to zlato.“<sup>88</sup> Zlato je u daljem tekstu, navedeno kao vrsta vode, skupocena, topljiva a najgušća, svetlucava jer je obložena sjajnom žutom bojom. Suština zlata je u adamantu (pesnički naziv za dijamant, platinu, čelik), tvrdom materijalu teškom za **sečenje**, **bušenje** i **lomljenje**.<sup>89</sup>

86 M.M. Lee, *Body, Dress and Identity in Ancient Greece*, Cambridge University Press, New York, 2015, 100.

87 J. Sallis, *Chorology: on beginning in Plato's Timaeus*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1999, 147.

88 Platon, *Timaj*, 50b, 90.

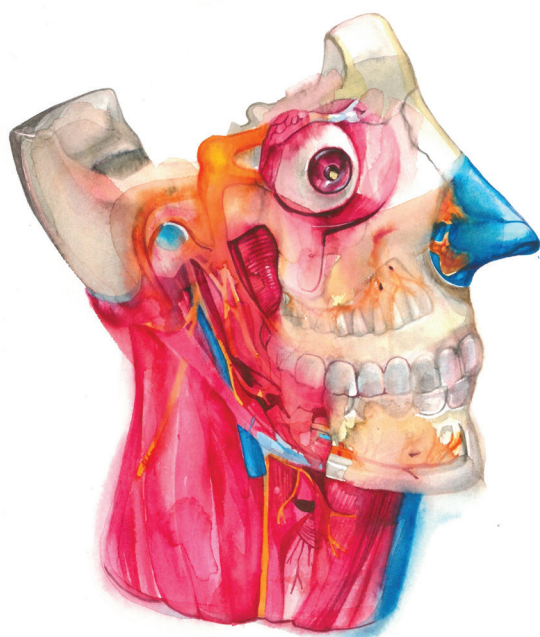
89 Ibid., 101. Više o hori kao zlatu u J. Sallis, *Chorology: on beginning in Plato's Timaeus*, Indiana University

Jedva primetan detalj useka u saglasju sa antičkim svetom koji ga je oblikovao vidljiv je na licu žene prikazane na grčkoj vazi sa dodeljenom ulogom u oplakivanju pokojnice. Prema Platonu, Sokrat tvrdi da je rob mogao biti identifikovan nakon smrti u drugom svetu po ožiljcima na svom telu, poput ženskih narikača koje su imale vrlo specifične useke na obrazima, tipične crte lamentacije (na prikazu se vidi tetovirana žena, robinja rodnom iz Trakije sa grudima koje vire kroz odeću, što ovaj akt se činio posebno nedoličnim).<sup>86</sup>

Ta crta na licu razviće kasnije dublji i agresivniji usek, doslovno rez (lom, razdvajanje), označavajući nestanak ostatka tela u ulozi oslonca, kao u crtežu *Trenutak* iz 2009. godine, akvarel na papiru i primer ovlaž nanetog akvarela iz 2011. godine, sa poprečnim presekom glave, po uzoru na artificalne medicinske prikaze. Iako na ivici da bude samo skica bez dalje realizacije usled praznine, ogoljenosti preseka, autor revitalizuje glavu stavljanjem delića zlatnog listića, pincetom, u samu dužicu oka. Tako je ova isprva neživa glava dobila život, trenutak pokreta treptajem oka posmatrača. To je drugačiji pokret, vidljiv samo pod određenim uglom u odnosu na pokret vrišteće glave u *Trenutku*. Takav pogled, elevacija, podseća na Sokratovu priču o odbeglom zatvoreniku i njegovom konačnom pogledu u sunce, samo po sebi u svojoj hori.<sup>87</sup> Hori je zlato, materija za oblikovanje šireg opsega, ona prima



Slika 24. Maja Obradović, Oko fragmenti, 2014.



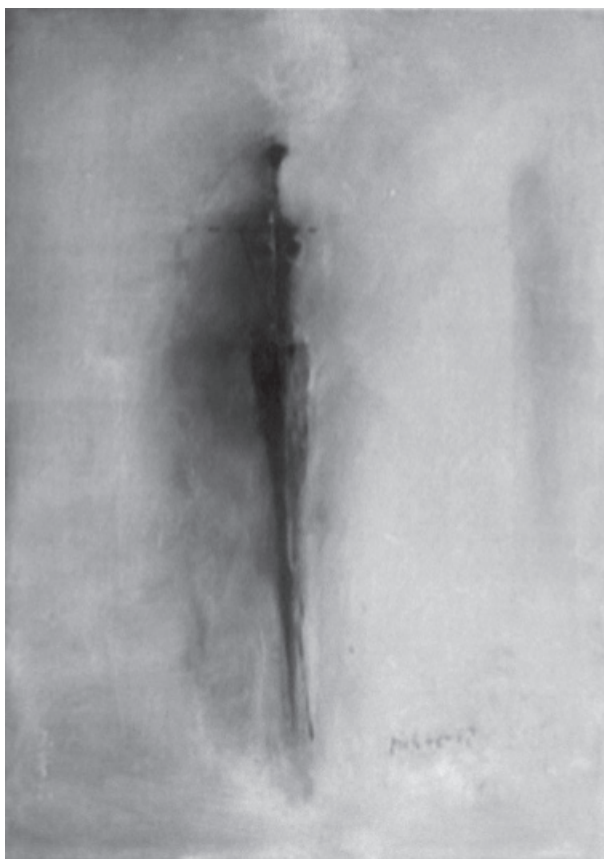
Slika 25. Maja Obradović, Skica sa zlatnim listićem, 2011.

Oko sa odbleskom zlata, spaja osobine vode i čelika, zamenjujući oko odvojeno od lica koje lebdi i posmatra fragment lica. Moglo bi se reći da fragment posmatra fragment – dva fragmenta se nesmetano posmatraju u praznom prostoru. Scena nije simbol teatra apsurda niti egzistencijalistička turobnost već prednjači postanku drugačijeg, memorijskog simbola kroz ponovni susret prelomljenih. U delu *Aktualnost lepop*, Gadamer objašnjava antičko poimanje reči simbol – to je bio tehnički izraz u grčkom jeziku za znak sećanja. Naime, gostinska tablica (*tessera hospitalis*) je data gostu u vidu prelomljene opeke. Jedan deo uzima domaćin, drugi je dat posetioću (gostu) sa namerom da nakon više decenija potomci gosta uvek mogu doći u kuću domaćina, noseći sa sobom parče opeke koje bi pri susretu bilo spojeno. Antički simbol je vrsta prolaza u prepoznavanju nečeg što već znamo, vrsta podsećanja.<sup>90</sup> Šavovi opeke uredno spojeni svedoče o susretu, podsećanju, dobrodošlici i novom iskustvu. U tom smislu, naslikano oko autora posmatra obrise autoportreta kao povratničkog fragmenta. Oko zna sve o njemu jer je tom licu nekada pripadalo ali ostaje nedoumica i pitanje šta to lice/subjekt tačnije, precizno iskrojeni deo autora, može biti nakon svih (ne)iskustava.

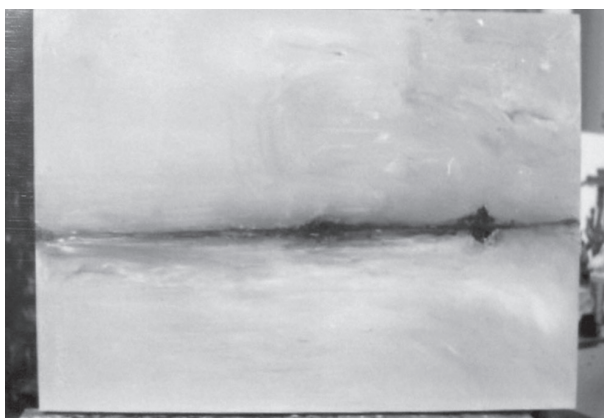
O drugačijim trajektorijama useka i rascepa svedoči malo znan opus slika Gerharda Rihtera koje obuhvataju period između 1961-1962. godine i predstavljaju njegovu možda, najčudniju fazu stvaralaštva jasnu tek usaglašavanjem sa biografskim podacima. Naime, Rihter imigrira u Diseldorf juna 1961. godine i upisuje čuvenu umetničku Akademiju u istom gradu pod mentorstvom Ferdinanda Mačketanca. Njegovo slikarstvo u ovom kratkom periodu je okrenuto apstrakciji, neimenovane (Untitled), bez dimenzija, uništene i ocenjene kao svojevrsna oda viđenoj apstrakciji na Dokumentima 2, 1959. godine, naročito Đakometiju. Međutim, za imigranta Rihtera grad Diseldorfdonekle je bio fatalan po njegovo psihičko stanje: materijalnost tih slika ukazuje na

Press, Bloomington - Indianapolis, 1999, 108.

<sup>90</sup>H. G. Gadamer, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, ed. R. Bernasconi, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, 31.



Slika 26. Gerhard Rihter, 1961.



Slika 27. Gerhard Rihter, 1961.

bolnu borbu za opstanak, otuđenje, izolaciju, nesigurnost, potpuno beznađe. Iz prepiski sa prijateljima iz Istočne Nemačke, Helmutom i Erikom Hajnce u decembru 1961. godine, on svedoči o Diseldorfu kao svom ne-mestu, o svojoj dubokoj dislociranosti: „Čim sam stigao nisam imao nikakvu ideju šta uopšte radim ovde niti kuda idem. Nisam znao koliko je ovde drugačije. Ovo je nešto što se samo može iskusiti.“<sup>91</sup> Još jedno pismo svedoči o agoniji, upućeno prijatelju Frosteru, 1962. godine: „Uvek postoji bol ali ne kao ovaj. Sada je to pitanje istrajnosti, rada, otpornosti. Više ne osećam da znam mnogo od dolaska ovde ili to znam drugačije...Nešto što uopšte ne znam je sve što radim.“<sup>92</sup>

Veruje se da su nastale tanane linije zapravo sam umetnik predstavljen kao isečeni lebdeći element, puki bestelesni isečak, raširena pocepana koža, tamna linija, usek – negde širi negde uži, razvučen po površini platna tankim pigmentom. Na ovaj način on stvara zbujujuću poddelu, deleći površine linijom, moguća reminiscencija na horizont, kao da je fokus u makro-planu granice, stavljanjem limesa pod okular. On je bio umetnik procepa, prethodno isečen na dva nekorespondirajuća dela, kasnije stvarajući horizontalnim potezima neku vrstu šavova. Primetna telesnost slika iz te faze bila je dovoljna da se zajedno sa njegovim podcrtanim očajem, iščita kao dela abjektog registra. Međutim, tih osamnaest diseldorfskih meseci pomoglo je da umetnik izgradi sebe: ko je, šta je i kuda želi da ide.<sup>93</sup>

Prizor različito građenih procepa je sasvim jasan u studiji slučaja: prizor iz rolne II sa izložbe *Cut, Cut, Cut!*, 2015. godina (levi zid Galerije Doma omladine, Beograd) i dva dela Aniša Kapura. Na *Cut* rolni je prikazana ženska figura sa svinjom u pozadini, i muškarcem okrenutih

91 L. Smythe, *Freedom and Exile in Gerhrad Richter's Early Photo Paintings*, Oxford art journal 37.3, (2014), 305-325, 310, citirano prema: Richter, letter to Helmutand Erika Heinze, 11. December 1961, reprinted in Uwe M. Schneede (ed.), *Gerhard Richter. Bilder einer Epoche* (Munchen: Hirmer Verlag, 2011), 47, prevod pisama Luke Smythe.

92 Ibid. 50

93 Sličan osećaj delio je i autor u istom gradu 2010. godine kada je nastajala prva rolna u tehnicu pastela.



Slika 28. Maja Obradović, Cut rolna, 2015.



Slika 29 i 30. Aniš Kapur, 2015.

od nje leđima, sa gestom blago zabačene glave skoro bez mogućnosti identifikacije. Ženska figura biva svedena na jednostavnu bestelesnu konstrukciju i u tom stanju o nju je moguće „okačiti“ Adama, prema opisu Džona Hejduka: „Dok je Eva čekala / unutar Adama / ona je bila njegova / struktura / njen obim / ispunio je njega / njegova koža je visila / na Evinjoj formi / kada je Bog / oslobodio nju / od Adama / Smrt se zaletela / sprečavajući kolaps.“<sup>94</sup> Stoga, njeno telo je verovatno njegov dom. Njeni organi postaju njegovi organi: oni se mešaju zajedno, žive i dišu zajedno sve do trenutka uvođenja smrti sa ciljem razdvajanja/ sprečavanja kolapsa. Žensko telo postaje arhitektonski element, poput gradivnog bloka za konstituisanje tela muškarca. Očekujemo da On u njoj želi da se ogleda, praveći je reflektujućom uniformisanom površinom, čvrsto gradeći svoj identitet i dom za stanovanje, a ipak, u isto vreme svodeći je na Aristotelovsko-telo-deformisanog-muškarca. Poznato je da je Ona fluidne, menstrualne, mlečne utrobnosti sa lutajućom matericom krajnjim svedokom sveukupne poroznosti njenog tela. No nije samo izvor antičko anatomsko tumačenje preteće po Nas,

94A. Bergren, *Architecture, Gender, Philosophy* in: *Inovations of Antiquity*, ed. R. Hexter -D. Selden, New York - London: Routledge 1992, 253.

već ona kao stvaralac (autor) sa javnim pokazivanjem svoje utrobnosti, bežeći od sebe same i odfenomena zapadnog subjekta. Relacija Adam-Eva su pod znakom pitanja kao i mogućnost muškarčeve potrage za sobom u ženi. Nemogućnost identifikacije žene kao jedinstvenog entiteta je čuvena figura *dveju usana* (misleći i na usne na licu i vaginalne usne) – telesne liminalnosti, granice između eksterijera i enterijera.<sup>95</sup> Da li je tako?

Aniš Kapur pokazuje binarnu vrednost bez isticanja rodnosti ali čini se da su naslućene kroz glačanje do sušastvenosti upotrebljenog materijala kao i kroz njegove date izjave. Nasuprot skulpture reflektivne zlatne površine, on se vratio slikarstvu trodimenzijalnim slikama sastavljenim od mnoštva slojeva silikona poznatog u estetskoj hirurgiji. Reč je zapravo o razvučenom, bojenom silikonu na platnu čijim se nanošenjem stvaraju masni, debeli nanosi silikona. „Postoji određeni kvalitet: on je *utrobn*.<sup>96</sup> Silikon poseduje izuzetnu mogućnost obojenja. Materijal sam po sebi dozvoljava nekontrolisani iskorak u realizaciji, sebi svojstven eksces. Zainteresovan sam za stvaranje višeslojne strukture kao serije procesa. Ipak, ono što sam istinski želeo jeste da pobeđem od rada ruke želeći da takav objekat postane ovde fenomenološki realna stvar. Na taj način Istina postaje dokaz sam po sebi.“<sup>97</sup> Takve slike kao da se protive gravitaciji, podsećajući na monumentalnost uvećanih fragmenata slika Frensis Bejkona. Stiče se utisak doslovnog upisa i prevoda utrobnog pojma, upotrebom materijala sa kvalitetom oponašanja. Težnja umetnika jeste da stvori utisak vertikalne slike sa brižljivo planiranom tendencijom pada – suština je stvaranje dela sa unutrašnjim prostorom na osnovu slojeva i dubine u materijalu. Jasna je i vertikalnost u *Cut* kompoziciji kao i demarkaciona linija između *Cut* figura. To posmatraču omogućava dva različita viđenja enterijera sa svakako ženskim prizvukom, očekivana Irigarajeva šupljina (sud) spremna za ulivanje (pogleda) i imprint. Iako negiraju bilo kakvu vezu sa Bejkonom i bilo kakvim nasilnim momentima, Kapurova dela ipak sadrže u sebi nasilan čin jer način upotrebe boje poprma karakter razorene telesnosti (unutrašnje rane, meso, utrobni sadržaj) poput porozno prikazanog dupliranog (slojevitog poput silikona) tela žene u *Cut* rolni. Reklo bi se da oba rada sadrže nasilan čin u sebi, u obojenosti svoje crvene materije.

Tim povodom Kapur je izjavio: „Mislim da je put umetnika put spoznaje kroz boju, prirodu materijala, kroz telesne stvari. Istinski sam veoma obuzet telesnim stvarima. Sve me vodi ka jednom izvoru – višegodišnja fascinacija crvenom bojom. Naravno da crvena boja sadrži u sebi užasavajuće odsustvo svetla.“<sup>98</sup> Treba naglasiti da ova Kapurova faza rada od osamnaest meseci ne predstavlja dela traume već su *trauma* sama po sebi. Autor *Cut* crteža je takođe obuzet telesnim stvarima ali ne poniranjem u ili „kopanjem“ za njegovom doslovnom ekspresivnom (traumatičnom) utrobnošću i posezanjem za alatom i naglim rezom (nasiljem nad telom čoveka

95 L. Irigaray, *Speculum of the other woman*, Cornell University Press, New York, 1985, 26.

96 Autorovo naglašavanje.

97 Izjava umetnika dostupna na sajtu: <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/march/26/anish-kapoor-i-want-to-write-a-grand-opera/>, pristupljeno: 13.3.2016, 22:16h.

98 Izjava umetnika dostupna na sajtu: <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/march/24/anish-kapoor-an-artist-s-job-is-to-say-i-m-lost/>, pristupljeno 12.3.2016, 23:15h.

ili životinje). Krajnji cilj nije trauma traumatizovane telesnosti. Biće je granično a žena donosi, uznosi u svet, poput Atine. Te je vertikalna *Cut* crteža i prolaz i *limes*, neophodna mirna granica smrtnika u tihom stvaralaštvu. Prizor životinjske utrobe nije autorov i on(a) se oprašta sjedinjujući se sa muškarcem kroz šav.

„O čemu Atina razmišlja, za arheologe je sporno. Meni se čini da boginja promišlja ono što predstavlja granični kamen njihove oblasti – granicu, *πέρας* (a otud i *μορφή*, obličje: *Gestalt*) – osnovnu odlikubića po iskustvu Grka.“<sup>99</sup> (Beleška na razglednici s prikazom Atininog reljefa, koju je Heidegger poslao pesnikinji Imi fon Bodmershof, 24.4.1965.).

Figura Atine je uvek tu da osvetli, da iznese nastanak i dolazak na svet, pri čemu *technē* predstavlja vrste znanja a ne produkciju i završavanje, to je zapravo umetnost.<sup>100</sup> Ona je posvećena napretku i dostignuću u promišljanju granica prostiranja, svesna sušte smrtnosti te ona nije ni psihoanalitičko ogledalo ni gradivni blok, već ima mogućnost pridržavanja.

Prema tome, *Cut* crtež ostaje scena težnje da se ide ka spolja a ne ka unutra. Reč je o promeni pravca: žena–umetnik je disperzivni element, njen zadatak je bavljenje nevidljivim u umetnosti bistrenjem pogleda a muškarac je okrenut leđima. Umesto zborenja o savremenim mnogobrojnim odrazima, može se predočiti proces koji ih omogućava – glačanje, ta delikatna uniformna izvodba ruke koja ujedno menja stvorenu površinu i smisao refleksije. To je primer persijskog poete Rumija, koji opisuje takmičenje na dvoru sultana dodelivši dva zida za ukrašavanje vizantijskim i kineskim umetnicima, razdvajajući ih zavesom. Dok su kineski umetnici trošili vreme na živopisne prikaze koji treba da pokažu svo njihovo majstorstvo i imaginaciju, Grci su bili uporni da glačaju zid do mere refleksije ogledala. Nakon završenog zadatka, sultan se prepustio uživanju u kineskoj fresci ali u odrazu vizantijskog zida. Kako Rumi objašnjava, Grci poput sufija koji su usjajili svoje srce – nemaju ni knjiga ni znanja, oni su imali čistotu kao odraz njihove težnje da svoje srce očiste od požude i škrtosti te je zid postao površina koja bi trebalo da bude slobodna i u svoj svojoj otvorenosti, sposobna da primi sve ostale slike.<sup>101</sup>

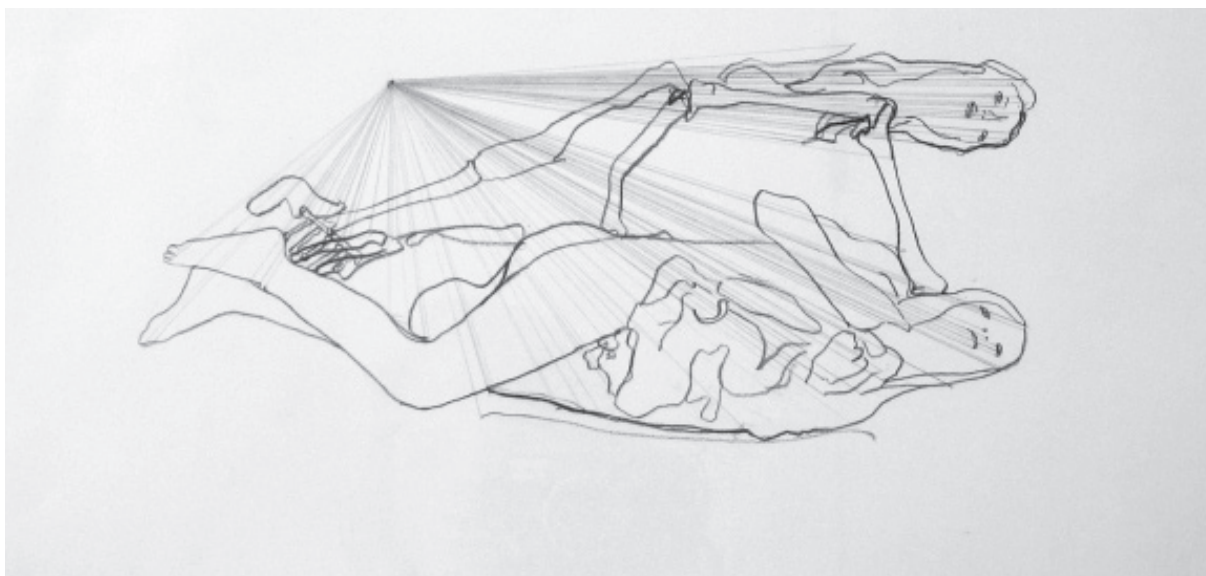
Međutim, odrazu se suprostavlja nestajanje. *Crtež sa tačkom nestajanja (Drawing with Vanishing point)*,<sup>102</sup> poklon umetnika Art Institutu Čikago, (12.2.2004. godine) je dobar primer

99 M. Heidegger-I. von Bodmershof, *Briefwechsel, 1959-1976*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2000, 72.

100 A. J. Mitchell, *Heidegger Among the Sculptors: body, space and the art of dwelling*, Stanford University Press, 2010, 58.

101 E. De Vitray-Meyerovitch, *Antologija sufijskih tekstova*, prev. M. Dobrović, Zagreb, 1988, 34. Prema Rumiju, sufijske knjige nisu imale slova ni tragove mastila već su one poistovećene sa srcem koje je belo poput snega (Rumi, Matnawi, II, 159.)

102 Na zvaničnom sajtu Art Čikago Instituta može se videti postavka Marka Mandersai prostorije u kojoj se nalazi crtež *Drawing with Vanishing point* <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/Manders,+Mark>; dostupan na: [http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/182476?search\\_no=1&index=3](http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/182476?search_no=1&index=3), pristupljeno: 22.3.2014, 13:40h, pod nazivom *Television room with Vanishing points*, 2003. Uočene su razlike u informacijama o dimenziji crteža: na zvaničnom sajtu M. Mandersa <http://www.markmanders.org/drawings/drawing-with-vanishing-point/>, (pristupljeno: 23.3.2014., 10:20h), nalazi se crtež pod dimenzijama 50x65 cm, dok se na sajtu Art Instituta Čikago se nalazi dimenzija 297x420 mm. Pri čemu je rad na izložbi *Television room with Vanishing points*, okrenut suprotno (izokrenut) od rada prikazanog na oficijelnom sajtu umetnika.



Slika 31 Mark Manders, Crtež sa tačkom nestajanja, 2004..

jednostavnog pristupa temi nestanka / brisanja, putem jedne jedine tačke upisom grafita na površinu papira. Posедуjući reverzibilni karakter, Mandersenova tačka ujedno dobija još jednu vrednost – projekciju. Na crtežu umetnika Marka Mandersa, sve linije polaze iz jedne jedine tačke ka drugima tačkama i/ili u nju se vraćaju. Tu crtež počinje i nakon svoje putanje se završava. Linija se širi, ponegde podebljava instiktivno, negde skoro gubi dok opisuje čudni **rasep** dve ženske figure. Donja figura poseduje nešto od ljudskog tkiva, ima svoj volumen, obline, svoja puna stopala. Unutar nje su blago ucrtani unutrašnji organi, obrisi poslednjeg trzaja žene na putu ka potpunoj ogoljenosti – drugoj, lebdećoj figuri u skeletu. Ona je postavljena kao konstrukcija, proistekla iz živog organizma, nekada pulsirajućeg ljudskog mesa. Svaki obris tela je završen izbačenom slabo vidljivom tačkom. Osmišljeni punktum je izvorište vijugave linije kao zaokreta mase. Umetnik ujedinjuje dihotomične vrednosti: nastajanje i nestajanje forme u jednoj tački na papiru zazorne, uznemirujuće površine. Prema izjavi Marka Mandersa: „Određeni red je bio izrečen/nametnut na logičan način: svaka tačka ukazuje da se odluka desila u misaonom procesu – tačka u kojoj linija počinje, krivi se, završava se – je povezana sa jednom tačkom tankom, ravnim linijom. Istovremeno, ova tačka se može tumačiti kao tačka nestajanja i tačka projekcije iz koje je crtež izbačen velikom silom. Papir postaje uznemirujuća, mentalna ravan projekcije.“<sup>103</sup> Hajdeger na primer, projekciju, projekt, projektovanje (*Entwerfen*) shvata ne kao izbačaj već kao nabačaj, skicu, skicozno dodavanje u materiji da bi iz toga proizišao svet (suština umetnosti je u skiciranju, sam Dasein može biti nacrt zasnivanja, utemeljivanja).<sup>104</sup>

Dakle, nabačaj je stvaranje, izlaženje u svet bez „katapultiranja“, bez trzaja i sile i pokušaj razobličavanja nabačaja na stvarnost. Umetnik je mahom poznat po instalacijama sa namernim procepom, tačnije napravljenim naglim rezom posred cele figure ili lica (mahom u glini). U

103 Izjava umetnika o *Drawing with Vanishing Points*, preuzeta sa zvaničnog sajta umetnika <http://www.markmanders.org/drawings/drawing-with-vanishing-point/> (pristupljeno 10.5.2014., 11:45h), prevod autora.

104 M. Hajdeger, *Šumski putevi*, prevod Božidar Zec, Plato, Beograd, 2000, 52-54.



ovom naizgled jednostavnom crtežu, on pokazuje jasno kretanje sopstvenih misli, lakoću nastanka i nestanka stvarajući upliv metajezika putem tačke koja sadrži kontradiktornosti. Stoga, Mandersova tačka sadrži *horografski potencijal*<sup>105</sup> jer u stanju je da se pojavi, projektuje, opcрта figuru i nestane; potom dve figure u rascepu, jedna stvorena, telesna, druga mršave građe, poput nekakve osovine – po principu tela koja ulaze u matriks-horu u procesu nastanka, dobijajući svoju formu. Treba pažljivo uzeti u obzir da u izjavi postoji izraz *izbačen velikom silom*, što može uputiti na opisanu jačinu nagona i energija koje vladaju horom dok se u njoj odvija stvaranje. Hora kao spomenuti matriks svih stvari, bez mogućnosti zastarevanja, baš kao ni tačka na papiru. Impresija, utisak, ubod ostavljen na materijalu, ostaje i menja (život). U pokretu i bez preciznog redosleda, stvaralačko-poništavajući proces (hora) iznova se događa jer je izvor pluripotentna hora-kutija.<sup>106</sup> Stoga, tačka je matrica iz koje sve iznova proističe.

S tim u vezi, važno je vratiti se na *Timaja* i trenutak u kome se opisuje nužnost amorfnosti kosmičke hore prilikom njene imitacije u primordijalnom procesu oblikovanja što podrazumeva sledeće: „Valja takodje zamisliti da ono u šta se ovo otisnuto umeće – budući da je taj otisak predodređen da na pogled bude raznolik i na sve načine šaren – nikako drugačije ne bi moglo biti dobro pripremljeno, osim ako je samo bezoblično i lišeno svih onih likova koje će jednom primiti u sebe.“<sup>107</sup> Otisci su raznoliki i najčešće, savremenost podrazumeva pitanje temporalnost otiska, neprestano alarmirajući rastvorljive materije kao radnu osnovu (počevši od 1970-ih), kako Marina Šnede jasno ukazuje pišući o performativnim solo-eksperimentima: „Telo kao i njegovi organi, koža i krv postali su suštinske teme vizuelnih umetnosti.“<sup>108</sup> Rad pod nazivom *Duh u mašini (Blood Robot Self)*<sup>109</sup> je deo samostalne izložbe bruklinskog umetnika Teda Losona (Ted Lawson), „Mapa nije teritorija“ u galeriji „Joseph Gross“ u Njujorku održanoj od 11. septembra do 4. oktobra 2014. godine. Umetnik predstavlja autoakt urađen tehnikom robot-krvnog-štampe, pri čemu on kao osnovni radni materijal koristi svoju krv umesto boje za štampu na papiru u prirodnoj veličini čoveka. Dizajnirana ilustracija se izvodi na sledeći način: njegov organski fluid je intravenozno pohranio CNC mašinu, krećući se kroz mehaničke delove kreirane aparature i završavajući se delikatno programiranom robotskom rukom koja crta svojim mekanim čekinjastim završetkom, koristeći popriličnu količinu krvi za nastanak prepoznatljive forme nage ljudske figure. Death Autor teži dobrom crtežu, čije dostignuće zahteva mnogo procesa ali i spontanosti. „Smatram ove radove crtežima a ne printovima jer dopuštam robotu da načini greške i da ima ciljane smetnje. Uvek postoji određeni broj mogućih pojava koje su van programiranja a koje

---

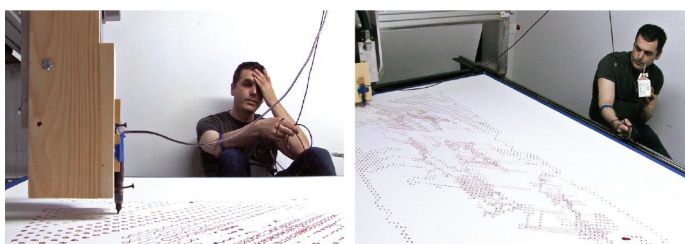
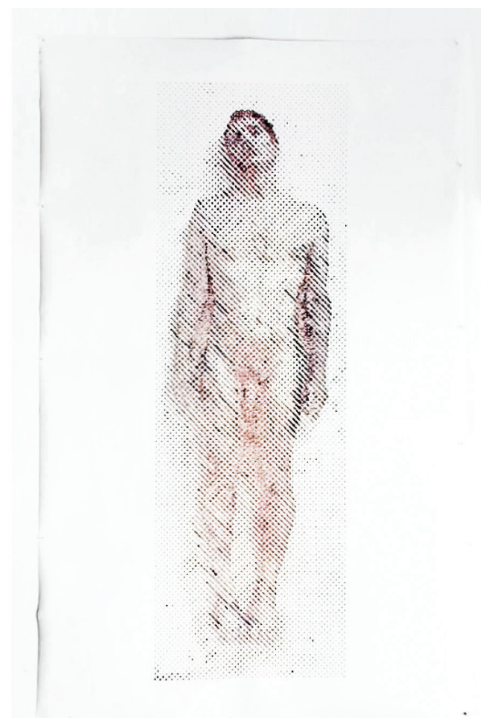
105 Autorovo naglašavanje.

106 E. Bianchi, *Receptacle/Chora: Figuring the Errant Feminine in Plato's Timaeus*, *Hypatia* vol. 21, no. 4 (Fall 2006), 124-146, 127. Emanuela Bianchi uvodi termin pluripotentne hore-kutije, verovatno imajući u vidu izvorno medicinsko objašnjenje ovog fenomena. Pluripotentna ćelija poseduje kompletan kapacitet da iz nje nastane bilo koji tip ćelije jer nije diferencirana poput ćelije kože, mišine ćelije, krvne ćelije islično.

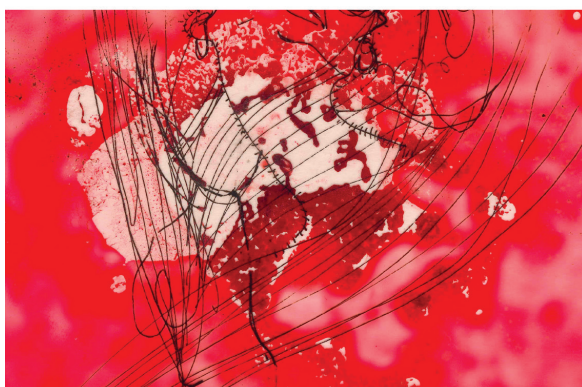
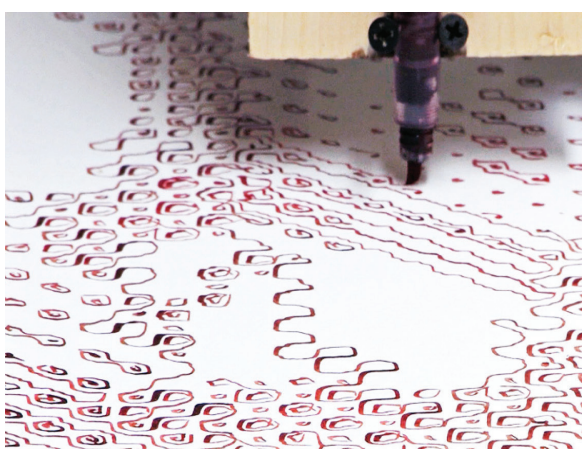
107 Platon, *Timaj*, NIRO Mladost, Beograd, 1981. 50d, 91.

108 M. Schneede, *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*, Cologne, 2002, 8.

109 Video koji beleži celokupan proces nastanka crteža dostupan na: <https://vimeo.com/103476879>, pristupljeno: 22.4.2016., 21:15h



Slika 32. Ted Loson, 2014.



Slika 33. Poredbeni potezi



Slika 34. Maja Obradović, Slatka smrtna uspavanka, 2009.

težim da promenim i razvijem kao crtačko sredstvo.“<sup>110</sup> Umetnik je koristio različite tehnologije stvarajući radove u kojima će tehnologija načiniti preokret ka organskom i ljudskom: „Želim da pokažem vezu između humanosti i napredne tehnologije koju koristimo, od koje zavisimo i na koju se oslanjamo, čineći je time duboko ličnom i vrlo realnom. Pokušavam da otkrijem osnovni (noseći) kod koji je prisutan u svim stvarima.“<sup>111</sup> Čini se da izjava mladog autora nosi u sebi jedan poznati simptom kasnog zapadnog modernizma, beležeći stalnu potragu za onim što je iza skrivenog – iza mita, poput Frojdovih istraživanja, onoga što je u prostoru između filozofije i mita a na nesigurnoj teritoriji (horine) metafizičke konstrukcijenasleđene iz antičke Grčke. Nasuprot tome, grupa CREW pokazuje oštiji stav, stvarajući hibridne-liminalne prostore iskustva kao rezultat simbiotičkog odnosa čoveka i nauke.<sup>112</sup>

Losonova poetika se ogleda u težnji umetnika za lakoćom i neizvesnošću stvaranja poteza, ekonomišući sa povremenim proklizavanjima krvi po papiru. Želja za samoniklošću se razotkriva unutar šematizovanih pokreta mašine. Krajnji ishod je, ipak, patern. Upotrebljeni fluidni patern posle više sati rada stvara crtež, poprilično realističan autoakt. Krv je poprilično potamnela do trenutka javnog izlaganja crteža horizontalnim kačenjem na zid. Na pojedinim mestima trag crvene boje se gubi. Dok je umetnik svoju krv upotrebio da ublaži hladnu repeticiju mašine u potrazi za izradom humanijeg crtačkog sredstva, u slučaju crteža. *Slatka smrtna uspavanka*, krv je sabijena između dve plastične folije zavarenih ivica, uniformnog formata 100x70 cm, pomešana sa crvenim bojama različite gustine (crtež je prvi put u toj dimenziji izložen u Galeriji Doma omladine, naziv izložbe *Slojevi memorije*, 2009. godine). Organska materija je upotrebljena sa namerom brisanja, laganog potiranja crteža. Istovremeno se može primetiti da je upravo crvena rupičasto tvorena materija, zapravo dala utisak prostora - draperije, otuda u nazivu reč uspavanka povezana sa memorijom (bubble-memory). Vremenom se moglo uočiti lakunozno mesto gde je potez tuša počeo da bleđi, skoro po potpunog nestanka. Mogućnost brisanja nije mogla biti planirana s obzirom na činjenicu da se prethodno pomešana materija posuta preko urađenog crteža, polako prostirala preko crteža, zauzimajući sve veću površinu. Diskontinuitet linije mogao je samo biti pretpostavka. Tačna mesta brisanja, nisu mogla biti poznata. Putanja krvi u prvom slučaju je ranije definisana bez iznenađenja, dok je putanja krvi u drugom slučaju prepuštena vremenu, procesu širenja materije sa krajnjim ciljem potiranja, smrti linije, smrti narativa.

---

110 Izjava umetnika dostupna na sajtu:

<http://www.designboom.com/art/ted-lawson-robotic-blood-machine-08-26-2014/> pristupljeno: 23.4.2016.,22:17h.

111 Ibid.

112 Suprotan savremeni primer predstavlja izjava predstavnika belgijske grupe CREW, Erika Jorisa, označavajući “tranzitornu zonu” (hibridno-liminalnu), ključnu za stvaranje njihove utapajuće, imersivne (engl. immersive) umetnosti, poredi proces umetničkog rada sa radom u laboratoriji: „Jednom nogom sam u naučnom svetu, a drugom nogom u poetičko-umetničkom svetu, konstantno transferirajući i balansirajući između ove dve. Za mene glavni pokretač jeste boraviti u laboratoriji u pokušaju da se iskustveno osećte stvari (...) To nije samo laboratorija u smislu da mi osmislimo nove, revolucionarne tehnologije i načine korišćenja. Proces ljude uči prilagođavanju novim tehnologijama.“ Prema E. Nedelkopoulou - M.Oliver, *Editorial : Hybridities: The Intersections between Performance, Science and the Digital*, International Journal of Performance Arts and Digital Media 10, 2 (2014), 125 - 129. U isto vreme performativna praksa grupe CREW čini i publiku i njih veoma osetljivom u vezi sa mogućim posledicama tehnologija. Oni teze da pokazuju da je *poetika tehnologije* produkt performansa i nauke.



Slika 35. Dieric Bouts, Mater Dolorosa, 1480/1500.

U slučaju ženskog brisanja, glagol *ekmasso* (εκμάσσω) Biančieva povezuje sa brisanjem suza, fluidne forme specifičnog ženskog unutarnjeg glasa, „materijala“ sa preciznom namerom da izrazi najdublje emocije poput tuge, bola, patnje, žalosti, jada, sasosećanja. Opipljiv trenutak loma u kome osećanja postanu nesnosna, teško podnošljiva i pređu očekivanu čvrsto građenu granicu. Pojava suza je zapravo rastvaranje sigurne slike žene, ona više nije ogledalski odraz muškarca, čime ujedno počinje da predstavlja opasnost po njega. Šta je žena kada plače? Kako izgledaju njene oči kada lagano postanu izraz unutarnjeg glasa, kome više ni oko, ni telo nije barijera? Kako izgleda trenutak rastakanja materije i stvaranja nepreciznih slika usled pojave suza? Savršen primer suza koje teku u nizu i brisanjaistih daje Džejms Elkins opisujući jedan prikaz Bogorodice, malog formata. Ona oplakuje Hrista koji je Reč i Slovo. Suze koje se polako slivaju jedna za drugom, krvave oči, izduženi i

deformisani prsti bolne su tačke u Elkinsovom tumačenju lika Bogorodice. Reč “compunction” nastala je od dveju latinskih reči: *pungere, pungo*, što znači ugristi, ubosti (premda istovremeno može označavati i tugovanje) i *punctum*, što označava određenu tačku, ali može posedovati i karakteristike glagola ubosti i ugristi.<sup>113</sup> Upravo stoga ovakve, ubadajuće/razdiruće suze punktiraju posmatrača čije telo postaje rezervoar suza. Zanimljivo je da Kristeva smatra suze i mleko tipično ženskim fluidima kao povlašćenim simbolima ožalošćene Bogorodice (*Mater Dolorosa*) – popularne teme u zapadnoj umetnosti počevši od jedanaestog veka i svojim usponom tokom četrnaestog veka. Dojka je jedini deo tela Bogorodice (sa epitetom Mlekopitateljica u vizantijskoj umetnosti) dozvoljen za prikazivanje i lice čiju ukočenost ublažavaju prikazane suze. Mleko i suze pripadaju semiotici<sup>114</sup>, one su nesumnjivo metafore ne-govora, tihog/misaonog oplakivanja).<sup>115</sup> Napuštajući Platonov celokupni opis, teoretičarka Julija Kristeva u *Timaju* akcentuje nov način gledanja na horu, kroz psihoanalitički pristup pojmu semiotičkog a putem telesnog registra – majčinskog tela. Arhetipska vizija žene *zaključane*<sup>116</sup> u ulozi majke. Podsećanja radi,

113 J. Elkins, *Pictures and Tears: A History of People who have cried in front of paintings*, Routledge, New York – London, 2004, 125.

114 Kristeva podseća na izvorno koršćenje semiotičkog kao grčkog fenomena: „...prepoznatljiva oznaka, trag, indeks, uvodni znak, dokaz, graviran ili pisani znak, imprint, trag, figuracija“. J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York, 1984, 25.

115 Eadem, *Stabat Mater*, in: *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, Columbia University Press, New York, 1986, 173-74.

116 Autorovo naglašavanje

Platon horu oslovljava kao materija – prihvatiteljka sveg nastajanja i negovateljica<sup>117</sup>(*tithene* od glagola *titheneo* znači gajiti, negovati, čuvati). Ženski koren ove reči je *tithe* – bradavica na dojci, otuda je ona negovateljica-hraniteljka) što je bio dovoljan motiv za Kristevu i doslovno preuzimanje figure negovateljice, majke i njegovo dalje razvijanje.

Majčinsko telo postaje mesto ispoljavanja tamne horine strane kao mesta nestabilnosti, dvosmislenosti i nereda – proces u kome se artikuliše fragmentisana materija, tačnije, subjekt se tek formira. Negativitet hore je čvrsto vezan za pojam zazornog, pri čemu je Kristevin termin abjektno (zazorno)<sup>118</sup> sinonim za majčinsku utrobu u razvoju, haotični poligon za stvaranje jezika i nužni proces prolaska za svaki subjekt: odvajanja tog istog subjekta od objekta. Autor je i pored znanog Kristevinog modusa, često spoznao važnost dubokog (u)reza reči u umetničko delo i njegov proboj, naročito kroz razgovore sa drugim umetnicima, jednako iskrenim u isticanju stalnog razvoja (pokretanja) misli kroz materiju (u slučaju ovog umetnika – kamen. Više o tome videti u prilogu: Intervju sa umetnikom Tomom Pukijem). Segment iz intervju o jeziku: „AUTOR: Kako ste oblikovali i izoštravali umetničke misli imajući u vidu Vašu raniju izjavu da ne postoji metod delovanja, već je to, zapravo, način postojanja? Verujete li da uticaj umetnika (njegovo oko) izoštrava ljudsku percepciju sveta?

UMETNIK: Moj odgovor je: podizanjem nivoa samoanalize, angažovanijeg proučavanja umetničkih dela i uživanja u njima. Mislim da se umetnost, na jednom dubljem i opštijem nivou, bavi uslovima i stanjima jezika u svetu. Zahvaljujući jeziku mi razumemo svet i međusobno komuniciramo. U širem smislu, jezik uključuje gest, sliku i tako dalje. Stoga, ako umetnik išta izoštrava, on izoštrava jezik. Naravno, to je mnogo kompleksnije no što se čini.”<sup>119</sup>

Reč je o konstituciji jezika, o delikatnom i turbulentom prelazu subjekta iz semiotičkog u simboličko, pri čemu cikličnost ovog procesa predstavlja **neprestano postajanje** koje neminovno pripada ženi. Naročitost materije u odblesku prirodne, beskonačne repeticije označena je kao stvar/proces/pitanje žene. Edvard Kejsi kutija-horu čak, imenuje rečju sa ženskim predznakom: čudna zver, poluhybrid.<sup>120</sup> Iako isprva deluje ograničavajuće, rasprostranjeno razmišljanje u antici jeste bilo uverenje da majka ima ulogu pružanja mesta u kome će nastati novo biće a otac je zapravo taj pravi roditelj jerproizvodi potomstvo.<sup>121</sup> Kristevina prelingvistička hora zapravo je

117 Platon, *Timaj*, Mladost, Beograd, 1981, 49a, 89.

118 J. Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York, 1982.

119 Jezik je sistem znakova jer izražava ideje (semiologija, Ferdinand de Saussure). Reči su znaci koje imenuju ljudsku realnost. Svaka reč ima svoj oblik i značenja, tj. sadržaj i izraz sa jedne strane, odnosno, supstancu i formu sa druge strane (npr. na planu sadržaja, supstanca predstavlja stvar, a na planu izraza fizičku materiju. Na planu forme, sadržaj čini označeno, a izraz označitelj (Bugarski, R., *Uvod u opštu lingvistiku*, Beograd, 2003, 101 – 110). Jezički znak je kod pa otuda umetničko delo predstavlja sistem kodova. Da bi se valjano razumelo umetničko delo, neophodno je dobro poznavanje vanjezičkih znakova koji funkcionišu po principu binarnih opozicija. To znači vladati kulturom, znanjem, iskustvom autora i kolektivnim poimanjem stvarnosti. Dakle, u jezičkom znaku postoji suštastvo čulnog i psihološkog, etičkog i mitskog. To znači da se u nekom umetničkom delu nalazi društvena i iskustvena ravan jezičkih znakova.

120 E. Casey, *The fate of place: A philosophical history*. Berkley: University of California Press, 1997, 37.

121 Platon, *Timaj*, Mladost, Beograd, 1981. Beleške, Marjanca Pakiž, 109, 154.



Slika 36. Maja Obradović, *Ja sam umetnik, ja abortiram svaki dan*, 2013.



Slika 37. Maja Obradović, *Mama*, 2008.

neekspresivni totalitet formiran od nagona u pokretu, pri čemu majčinsko telo je telo stranca tokom trudnoće. Majčinsko telo posreduje u fetusovim nagonima, iako „pozitivni“ i „negativni“ zajedno tvore dominantan „destruktivni talas“ – smrt kao najinstinktivniji i najintenzivniji od svih, ističe Kristeva očima Frojda.<sup>122</sup> Međutim, prema nekim autorima Kristeva referira na realno telo žene u stadijumu postanka majke: „Njena materinska horasluži da utiša ženu u mestu teorije. (..)Kristevina hora se približava prelingvističkom svetu deteta pred dojkom ali potom beži u konfliktnost egzistencijalne krize. Ona zapravo ne zna za postojanje čuda.“<sup>123</sup>

Slika *Ja sam umetnik, ja abortiram svaki dan* (70x50 cm, 2013. godine) ukazuje na dve mogućnosti: umetnika koji svesno potire moguću ulogu majke i umetnika koji svaki dan blokira (abortira) svoje nerealizovane ideje. Nasuprot tome, Oumou Si ima prirodni odnos prema majčinstvu: „Ja sam umetnik ali sam i majka. Ja sam lokomotiva sa pet vagona za vuču.“<sup>124</sup>

Slika formirana iz jedanaest drvenih delova odaje sliku fragmentisane umetnice sa kružnim pokretima ruku u vazduhu, podsećajući na raniji kružni pokret majke na crtežu na plastičnoj foliji, potom se nastavlja na *Cut* rolni u vidu reza lebdećih, ženskih polnih organa. U antičkom primeru, postojao je drugačiji nadzor nad ženskom seksualnošću: oblikovanjem pubičnih dlaka (*pubic cut*) koje potvrđuje praksu genitalne depilacije žena. Aristofan spominje uklanjanje pubičnih dlaka u smislu seksualne atraktivnosti. Primera radi, Praksagora bila je vođa ženskog pokreta koji preuzima državu, pevajući pohvale svojoj

122 M.Toril, *The Kristeva Reader*, Wiley-Blackwell, Oxford 1986, 95.

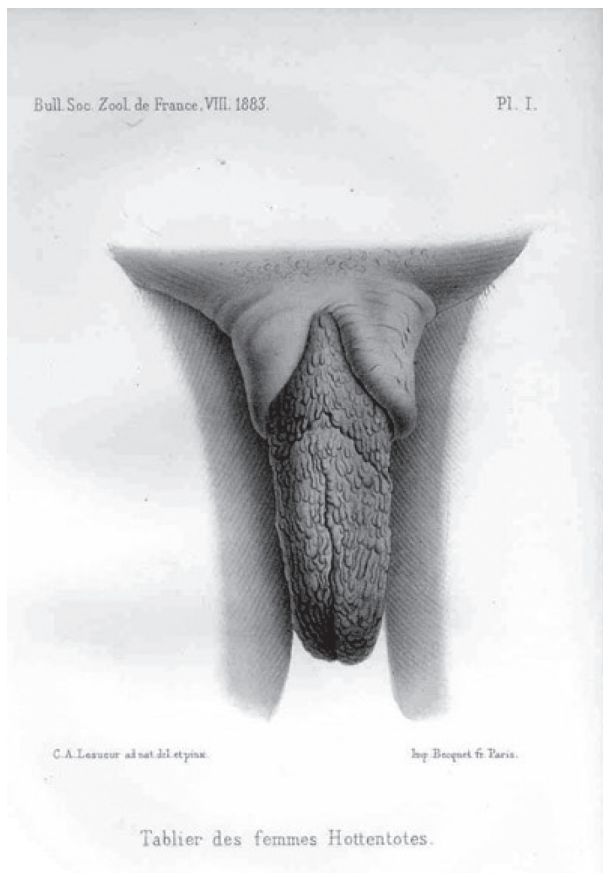
123 M.B. Walker, *Philosophy and the Maternal Body: Reading Silence*, Routledge, London, 1998, 145-146.

124 K. von Flotow, *Oumou Si: Sand and Silk*, Noir sur noir, Che Huber, Geneva, 2010, 17.



Slika 38. Prikaz žene prilikom depilacije sa lampom, kiliks, 500-450. p.n.e.

lampi za uklanjanje dlaka pri čemu su pubične dlake obično bile oblikovane kao jasni trouglovi (poželjna, osnovna forma u antičkoj Grčkoj je bila trougao, odgovoran za nastanak svega oko nas). Teško reći da li je to bila praksa Atinskih žena u realnosti ili je to spomenuto zarad komičnog efekta. Ženske genitalije su retko prikazivane u ranoj grčkoj umetnosti u scenama kupanja jer su obično slikane iz profila tako da se njihove genitalije uopšte ni ne vide. Postoji svega nekoliko primera koji pokazuju potpunu depilaciju, te se ne može sa sigurnošću reći da takve slike predstavljaju prave primere modifikacije tela u praksi. Prizor na kiliksu pokazuje nugu ženu nad bazenom u procesu otklanjanja dlaka lampom. Ona u jednoj ruci drži lampu za depiliranje genitalija, a u drugoj drži sunder ne bi li uspela sprečiti slučajne opekotine (frontalna eksponiranost nage poze ukazuje na moguću identifikaciju žene kao hetaire).<sup>125</sup>

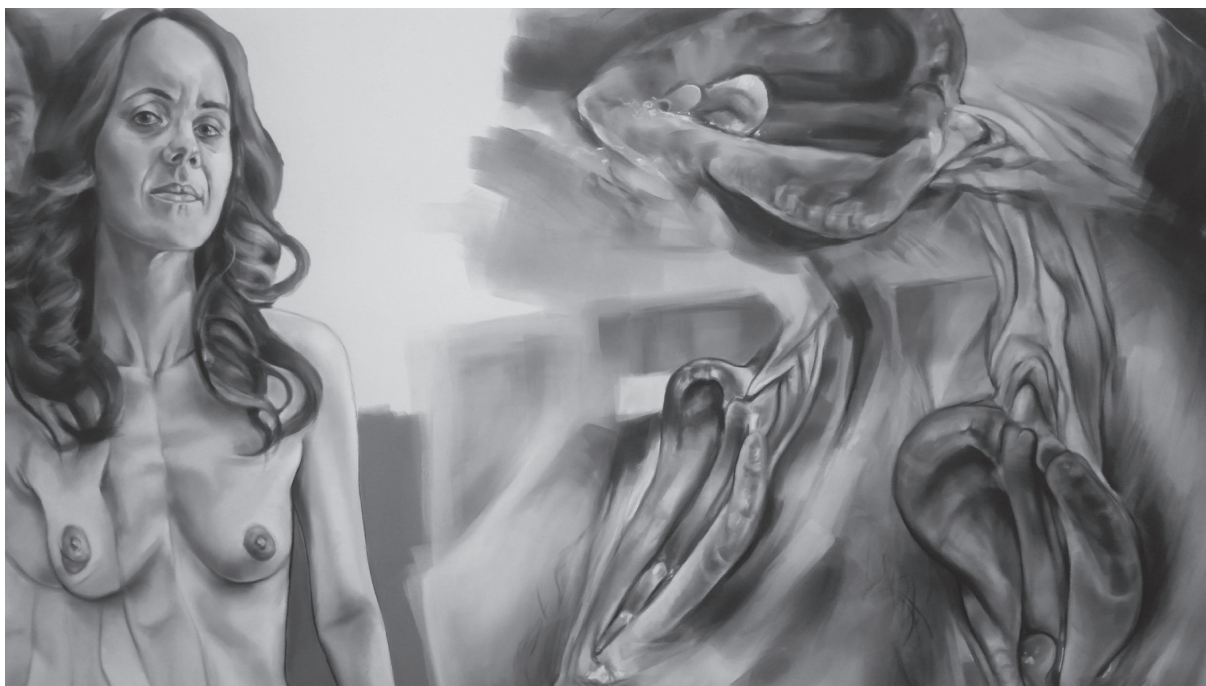


Slika 39. Vagina, Bartman, crtež C.A. Lesueur, 1883.

Izložene frontalno, obe vagine mogu podsetiti na skoro zaboravljenu eksponiranost u *vitrini br. 33*. Slučaj afričke Sartje Bartman, predstavljene na izložbi nakaza u Parizu i Londonu, od 1810-1815. godine zbog svoje disproporcionalne zadnjice. Povećana zadnjica ukazivala je na misteriozni organ skriven od tuđih pogleda – abnormalno uvećane genitalije, pri čemu zadnjica i polni organ postaju simbol ozloglašene i opasne ženske groteskne seksualnosti. Prema Thomsonu, nepripitomljenost u kontekstu seksualnosti bez strogog nadzora i kontrole je pretnja je evropskoj seksualnosti ujedno predstavljajući njen opozit.<sup>126</sup> Skelet i isečene genitalije Bartmanove su sačuvane za prikazivanje

125 M.M. Lee, *Body, Dress and Identity in Ancient Greece*, Cambridge University Press, New York, 2015, 78.

126 R. G. Thomson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, New York: Columbia UP, 1997, 72.



Slika 40. Maja Obradović, Deo Cut crteža, 2015.

u Musee de l'Homme u Parizu. Bartmanova je bila „greška“ Hottentot plemena,<sup>127</sup> u Evropi poznata pod imenom Hotentot Venera (*Hottentot Venus*), označena kao izopačena strankinja sa glasinama o prevelikom klitorisu, reflektovala je evropsko poimanje ženske seksualnosti kao patološke u 19. veku.

O sečenjima i procepu, Kristevin psihoanalitički pristup uvodi bolesnu horu objašnjavajući prirodu nestabilnosti subjekta i svih njegovih potresa: subjekt je uvek u procesu/na suđenju (*sujet en process*), u i između *dva modaliteta*<sup>128</sup>: semiotičkog i simboličkog. Bez ikakvog prethodnog značenja, amorfni subjekt u semiotičkom procesu pripada (semiotičkoj) hori,<sup>129</sup> prihvatiteljki narcizma (idealnog ja), što znači da je na klizavom i agresivnom terenu pokretljivih nagona (energija) i sila unutar same hore. Prema Frojdu i Lakanu, priroda tih nagona je krajnje agresivna i destruktivna, pripadajući nesvesnom. Pri čemu, hora nije ni osnovni model ni kopija, ni označeni ni označitelj. Njena dualna priroda postavlja u sam centar semiotičko telo kao mesto neprestanog **sečenja** jer nagoni su uvek destruktivni, dvosmisleni, asimilirajući, te upravo to oklevanje čini horu duplim heliksom.<sup>130</sup> Postanak subjekta nije jednostavan već je krajnje bolan jer mu prethodi raskid sa nesvesnim semiotičke hore. Taj nagli lom je apsolutno nasilni čin iz koga se rađa subjekt ili ukoliko subjekt pak, ostane u rupturi između semiotičkog i simboličkog, on postaje poput žrtvenog jagnjeta. To su odlike proroka i pesnika prema Kristevoj, subjekata stalno stvorenih

<sup>127</sup> Steatopigija (*Steatopygia*) je stanje velike količine tkiva koja se širi od glutealne regije prema spolja ka butinama, sužavajući se ka kolenima, praveći okruglu figuru. Genetska odlika afričkih žena, posebno plemena Khoi (Khoikhoi), a ređa pojava kod muškaraca. Prema medicinskim standardima, steatopigija podrazumeva ugao od oko devedeset stepeni između vertikalne linije leđa i horizontalne linije glutealne regije.

<sup>128</sup> J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York, 1984. 23.

<sup>129</sup> Ibid, 36.

<sup>130</sup> Ibid, 27.



i stalno negiranih u isto vreme. U tom smislu, teško stanje istovremene, zbunjujuće potvrde i negacije, subjekt može jedino prevazići stvaralaštvom i njegovim transformativnim potencijalom: semiotičko nasilje postaje simbolički red. Stvaralaštvo uvek označava postajanje i podrazumeva specifično konvertovanje. Veruje se da su proročki subjekti u antickom svetu stalno bili na ekscennoj teritoriji hore i ujedno su jedini mogli da bolest pretvore u kreativnost, čineći da porozna i lakunozna mesta postanu mesta produkcije. Lakuna je deo koji nedostaje, podrazumeva odustvo neke vrste, praznine, nedostatka ili šupljine, nedostajućih reči/rečenica naročito u palimpsestima podložnim propadanju usled dejstva truljenja i sličnih nestabilnih uslova čuvanja. U ovom slučaju lakuna se odnosi na stanje bolesti. Stoga se može reći da je lakunozno telo proroka – semiotičko telo, ono živi u stalnom stanju **sečenja/rascepa**. To su zauvek procesuirani subjekti, osuđeni na rasutost u procepu. Prema Deridi, to su oni subjekti koji zapravo nemaju mesto.<sup>131</sup> Njihovo mesto nalazi u hori, na mestu ne-mesta, u prostoru odsustva. Hora je neutralni prostor mesta bez mesta, mesto gde je sve označeno ali koje je samo po sebi nosi neoznačenost.<sup>132</sup>

Kristevina hora prethodi svakom dokazivanju, rezultatu, temporalnosti, prostornosti, ona je prekid, proboj, ruptura i jedino može biti prostor ritmike. To je *ritmični ambis*.<sup>133</sup> Nasuprot amorfnosti i neodređenosti, hora je slična vokalnom i kinetičkom ritmu, bivajući konstantno obnovljena.<sup>134</sup> Taj ritmičan/ritmični prostor vokalnih potencijala nam ukazuje na važne razlike između trenutka loma, krika i tišine unutar fenomena tvorbe glasa. Poput primera Mladena Dolara, koji ističe enigmatičnost mogućeg kontra-smera Munkovog krika iz 1893. godine: umesto eha i izobličenja okolne prirode usled jačine krika naslikane figure, može postojati drugačiji prelom – vrisak kontrakuje, sabija, zgušnjava pejzaž, nemilice ga gutajući, poput vira. U tom smislu, ispušteni krik može biti imersivan umesto disperzivan, može imati tendenciju ka unutra, u kome možemo samo naslutiti jačinu tišine: „Naslikani krik je po definiciji, nem, zaglavljen u grlu; crni otvor je bez glasa koji bi ga umirio, popunio, obezbedio mu smisao, otuda je njegova rezonantnost veća. Ne samo da smo u mogućnosti da čujemo vrisak, to je homunkulus – čudno vrišteće stvorenje, stranac koji nas ne može čuti; on/ona/ono nema uši, on/ona/ono ne može dopreti ni do koga vriskom, niti on/ona/ono može biti.“<sup>135</sup> Kada smo pod uticajem vriska mi smo na nesigurnom tlu, potpuno nezaštićeni od ambisa, gutajuće praznine, opisane od strane fenomenologa Edvarda Kejsija. Novostvoreni Kejsijev pojam mesto-panika (Place-Panic) nastao je kao izraz ličnog ili kolektivnog straha od haosa praznog prostora, na sve načine ugrožavajućeg po koherentnost subjekta i njegovog tela. Subjekt sve vreme želi da se zaštiti i po svaku cenu izbegne nepodnošljivost odsustva i strepnje stvorene od strane praznog prostora (*horror vacui*):“Haos, sa svojim dubokim, otvorenim, zjapećim karakterom, daje povoda

131 J. Derrida, „Khora“, *On the Name*, ed. T. Dutoit, Stanford: Stanford University Press, 1995.

132 Chora, *Choral works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, ed. J. Kipnis and T. Leiser. Trans. New York: The Monacelli Press, 1997, 23.

133 Autorovo naglašavanje

134 J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York, 1984, 26.

135 M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, Massachusetts - London: MIT Press, 2006, 69.



Slika 41. Maja Obradović,  
Deo Cut rolne, 2015.



Slika 42. Maja Obradović,  
Ubiću te, videla sam ti lice, 2009.

za pojavu mesta-panike.<sup>136</sup> To su nepodnošljiva mesta popunjena tišinom: kaos se poredi sa ambisom, ne-mestom, prazninom koja podstiče važnu ljudsku potrebu-volju da ispravi, popuni, dopuni i uobliči, nameru da se pusti glas. Prizor iz rolne II sa izložbe *Cut, Cut, Cut!*, 2015. godina (levi zid Galerije Doma omladine, Beograd) i rad *Ubiću te, videla sam ti lice!*, 2009. godina su komparativni primeri autoakta u stanju zaustavljenog, prigušenog glasa i neizrečenih reči. To je „izbrisani“, poništeni akt koji nema glasa, nema povezanosti sa telom a time ni sa dušom. Njeno telo je ogoljeno i neprimetno dok je u stanju implozije glasa.

Podsećanja radi, Platon ističe značaj usta u *Timaju* kao značajan, poseban izvor: „Usta su naime, izumeli radi onoga što je nužno, a izlaz radi onoga što je najbolje; jer nužno je sve što ulazi da bi telu dalo hranu, a izvor reči koji iz usta ističe i služi mišljenju najlepši je i najbolji od svih izvora.“<sup>137</sup> Prema Dolaru: „Glas je meso duše, njegova ukorenjena materijalnost zbog koje se duša nikada ne može osloboditi tela.“<sup>138</sup>

Crtež dvojakog naziva, inkorporiran između dve utilitarne, plastične juvidor folije (*Pazi na sebe* ili *Kada smrt nastupi*, 100x70 cm, 2008. godina) mesto je dvostrukog stanja u kome je nakon puštenog glasa (vriska) usledila mrtva tišina, pred smrt. U uglu se nalazi prosto obojena

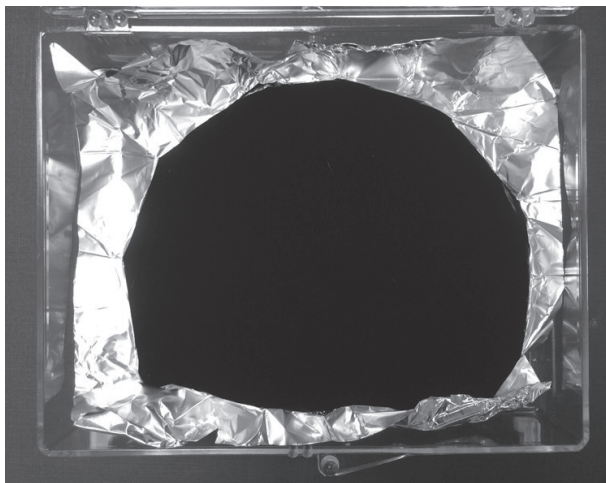
136 E. Casey, *The fate of place: A philosophical history*, University of California Press, Berkeley

137 Platon, *Timaj*, Mladost, Beograd, 1981, 75e, 120-121.

138 M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press, 2006, 71.



Slika 43. Pazi na sebe ili kada smrt nastupi, 2008.



Slika 44. Vanta crna boja

čisto otelovljenje“.<sup>142</sup> Izrečeno bojom, tišina je crna rupa (crnilo), najcrnja od svih. Vrednost crne je dostignuta u tehničkom smislu, a sa njom i tišina, zahvaljujući dugogodišnjim naporima u umetničkom

(flet) rupa, ona uvek označava kraj naših ljudskih kotrljanja. Dvostruko prikazano telo nije naglo palo, ono se laganim padom odozgo – (s)lomilo. Možda je to dvostruko-tranzitorno telo produkt *horror vacui*-a. Ideju vertikale sa uspravljenom glavom i raširenim rukama nagore, u odnosu na sizifovski nagib čini autorovu (tada očekivanu) binarnu opoziciju: spoljašnji svet (vertikala) prema unutrašnjem svetu (lutajući motiv Sizifa, esej Mit o Sifizu, Kami<sup>139</sup>). Ipak, potrebno je imati na umu da je nagib istovremeno mogućnost i uspona i pada. U Kamijevoj umetničkoj percepciji Sizif je apsurdan čovek, tragičan junak čija je veličina u snazi i volji da se bude, istraje. Sizif je simbol revolta, pobune protiv sudbine i besmisla, angažovani junak, svestan sebe i situacije u kojoj jeste jer bez svesti nema pobune (sugeriše se da junak bira sopstveno pravo na slobodu-utome se ogleda njegova tiha pobuna). On je apsurdan čovek u apsurdnom svetu, on je slika u slici-*mise en abute*. *Pazi na sebe* sadrži *mise en abute*<sup>140</sup> klicu, označavajući mesto ne-mesta, mesto procepa, prazan prostor između dve odluke. Figure u *Pazi na sebe* su u procepu a on je ničija zemlja<sup>141</sup>, to je “teritorija” hore.

Rupa na crtežu zapravo je nulta tačka glasa na crtežu, najbolnija od svih zvukova je tišina. Dolar ističe Kafkin opis glasa u svojoj kratkoj priči *The Silence of the Sirens* („Das Schweigen der Sirenen“), napisane 1917. godine, u kojoj Odisej stavlja vosak u uši, misleći da će se zaštititi od sirena koje pevaju a one zapravo, nisu ni pevale. „Ovde je tišina oblik važenja/validnosti zakona izvan njenog značenja, nulta tačka glasa, njegovo

139 O ovome dalje videti: Zoran Milutinović, Pogovor u Kami, A. *Stranac*, Zavod za udžbenike, Beograd, 1996, 7-10.

140 *Mise en abute* doslovno znači biti-stavljen-u-ambis

141 E. Grosz, *Space, Time and Perversion. The Politics of Bodies*, Allen & Unwin, Sydney, 1995, 75. Groszova horu naziva ničijom zemljom.

142 M. Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press, 2006, 171, prevod autora

kreiranju iluzije zjapeće rupe. Parče tanke folije pokriveno je tankim slojem boje čineći površinu potpuno ravnom čime je foliji ukinuta forma – ovo tehničko dostignuće pripada indijskom umetniku britanskog porekla, Anišu Kapuru. Međutim, on je izazvao nezadovoljstvo kod svojih savremenika monopolizujući najtamniju boju na svetu, *Vanta* crnu (najtamniji crni pigment za vojne potrebe sa 99,96% svetlosti prodatu umetniku od strane britanske firme Surrey NanoSystems).<sup>143</sup>

Britanski umetnik Kristijan Fur kaže: „Svi veliki umetnici tražili su najčistiju crnu – Turner, Mane, Goja. Ova crna nalik je dinamitu. Trebalo bi je iskoristiti jer nije u redu da pripada jednom čoveku.“<sup>144</sup> Aniš Kapur svedočeći o ovome kaže: “To je zaista toliko crno da se ne može videti. Ima jednu vrstu nerealnog kvaliteta. Zamislite prostor, toliko taman da hodajući gubite osećaj ko ste, šta ste i nemate osećaja vremena. Nešto se dogodi vašem emocionalnom delu bića i u toj dezorijentaciji morate posegnuti za nečim drugim unutar sebe.“<sup>145</sup> Takve forme su poput utroba, površinski obojenih, sa idejom negacije same površine naglašavajući unutrašnjosti kao izvore imaginacije.<sup>146</sup>

Pored „potresa“ subjekta/umetnika zatičemo u ogledanju u sopstvenoj rupi, praveći od šupljina moguća mesta imaginacije nastalih arhaičnim potresima. To su horaični pokreti, unutarnji potresi – na graničnoj polju patologije, stvaralaštva i pokreta. Nisu sve karakteristike hore produkt njene večite neuhvatljivost i nemogućnosti njenog otkrivanja u vizuelnom smislu. Stalni pokušaji otkrivanja tragova prisustva hore ukazuju na jedan važan aspekt hore kao stanja *uređenog nereda* – burnog smenjivanja pokreta koji će dalje biti od važnosti za analizu upisa konkretnog cikličnog kretanja u *Cut* projektu. Platon nam daje uvid u nastanak celokupnog kosmosa kao opšteg poretka stvari: večnog bića i čoveka kao smrtnog bića, postavljajući ih u jedan ogledalski sistem: ukoliko nešto nije u redu sa kosmosom i postoji izvestan poremećaj (*στάσεις / staseis*), isto će se odraziti i unutar samog čoveka kao oboljenje ili bolest (*νόσους nosous*). Kosmički nered nalazi svoj ogledalski odraz u oboljenju čoveka bivajući predznakom postojanja disharmonije i odsustva reda unutar subjekta.

Pre nastanka uredjenog kosmosa, desio se krajnje zanimljiv i uzbudljiv seizmistički proces oblikovanja u samoj hori a koji se ne može strogo imenovati kao haos već kao stvaralaštvo posebnog reda: po principu sličnosti sa Demijurgom. Takvo oblikovanje se događa u instrumentalnoj *ekmageion-hupodoche-triton genos* hori – prostor u nastanku (*prostor-u-nastajanju*) i prostor između nevidljivog i vidljivog sveta (*prostor-između*), treća vrsta realnosti. U hori se susreću

---

143 Naučnici ove kompanije razvili su ovu supstancu 2014. godine u cilju demaskiranja satelita. Treba naglasiti specifičnost Vanta crne koja se sastoji u tome da absorbujući ogromnu količinu svetlosti ljudsko oko ne registruje senke neophodne mozgu u cilju poimanja oblika objekta. Informacije dostupne na sajtu: <http://www.surreynanosystems.com/media/news/sensitive-electro-optical-imaging-and-target-acquisition-systems-launch-at-farnborough-international-air-show>, pristupljeno 13.4.2016., 09:30h

144 Dostupno na sajtu: <http://frieze.com/article/briefing-2>, pristupljeno 10.4.2016., 11:10h

145 Izjava umetnika dostupna na sajtu: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3467507/Artists-war-sculptor-given-exclusive-rights-purest-black-paint-used-stealth-jets.html>, pristupljeno 10.4.2016., 12:05h

146 On je uvek bio zagovornik egzotičnih materijala sa ciljem izazivanja neuobičajenih osećaja. Primera radi, metafizički polariteti realizovani kao konkavna ili konveksna ogledala čije refleksije kao da gutaju posmatrača, udubljenja urezana u kamenu i slično.



Slika 45. Semiconductor, Kosmos, 2014.

fenomenološka (pojavna) tela koja su u stalnom pokretu tokom svog tranzitornog procesa, tačnije prelaska iz nevidljivog u vidljiv i uredjen svet. Čini se nemogućim misaono obuhvatiti primordijalna tela u egzistenciji „bez srazmere i mere.“<sup>147</sup> Ona ostavljaju svoje tragove (ἵχνος / *ichnos*) pri direktnom sudaru sa horom, što je svojevrsni dokaz o mogućnosti uočavanja nekakvih tragova ove nestalne hore. Sve što je u pokretu ostavlja vidljiv otisak dokazujući svoje postojanje, međutim ni taj trag nije stalan i uhvatljiv. Pokret postaje krucijelni detalj ove prave kosmičke drame u kojoj poreklo stalnog kretanja i promena potiče iz razlika u snagama (δύναμις/ *dynamis*) osnovnih elemenata unutar hore. U *Timaju* (odjeljak: *Opis iskonskog haosa*), postajemo svedoci uzbudljivih simultanih momenata, dramatičnih potresa i sveopšteg preoblikovanja, gde hora jednako potresa i uzdrma elemente kao što i oni potresaju, ujedno je oblikujući (važan taktilni trenutak procesa označavajući za dobijanje oblika „bezoblične“ hore). „Ono, međutim što se iz ovoga što je već rečeno može dokučiti o njenoj prirodi, najispravnije bi bilo iskazati ovako: onaj njen deo koji je zapaljen pojavljuje se svaki put kao vatra, kao voda onaj koji je vlažan, a kao zemlja i kao vazduh pojavljuje se u onoj meri u kojoj prima njihove odraze.“<sup>148</sup> Njen oblik nije unapred definisan niti konačan, ona je bezoblična i kao centar dinamičnog događaja postaje žestoka i uznemirujuća. Hora nije uniformisana, ne poseduje jednu izražajnu formu već poseduje raznovrsnost svih pojavnosti (tela) koja su u njoj bila, te biva ispunjena nejednakim silama i formama vrsta koje su i same u stanju potresa. Primer instalacije umetničke grupe *Semiconductor* (engleski umetnički duo Rut Jarman and Džo Gerhart), pod nazivom *Cosmos*, 2014.godina<sup>149</sup> sakuplja u sebe zaboravljene antičke *ichnos* i *dynamis*. Umetnička intervencija je nastala korišćenjem jednogodišnjih vrednosti uzimanja i ispuštanja ugljen-dioksida kao i stvaranjem obrazaca merenjem iz šumskog drveća, sakupljenih sa tornja visine 28m, lociranog blizu grada. Locirana u Alice Holt šumi, drvena skulptura prečnika dva metra napravljena je na osnovu naučnih podataka pretvorenih u vidljive trodimenzionalne podatke. Mišljenje umetničke grupe je da glavno obeležje kosmosa jeste uredan i harmoničan sistem - ovde se to odnosi na izvore podataka skladnog harmoničnog odnosa što šumu čini onakvom kakva ona zapravo jeste, sušta priroda koja diše na sebi sopstven uravnotežen način.

<sup>147</sup> Platon, *Timaj*, 53a, 94.

<sup>148</sup> Ibid. 51b, 92.

<sup>149</sup> Video o nastanku skulpture *Cosmos* pogledati oficijelnom sajtu umetničke grupe *Semiconductor*: <http://semiconductorfilms.com/art/cosmos/>, pristupljeno: 10.5.2015., 14:50h

Paterni postaju vidljivi i razotkriveni zahvaljujući nizu prilagođenih digitalnih tehnika korišćenih u svrhu prevođenja podataka iz niza brojeva u trodimenzionalne oblike. Krajnji rezultat je ogromna tamno obojena lopta gde se jasno očitava skup kompleksnih **ureza** (žlebova), proizvedenih od talasastih formi nastalih zahvaljujući rekontekstualizaciji prikupljenih podataka. Informacije bivaju „humanizovane“, apstrakovane u formi i značenju, dobijajući skulptoralne vrednosti. Ovakav način prevođenja i transfera nudi novu perspektivu u sagledavanju dokumentovanog sveta prirode. U kontekstu nauke, ovi transformisani podaci su nečitljivi a posmatraču je omogućeno da vidi, taktilno oseti „istinu“ funkcionisanja fizičkog sveta. Eho koji se proteže površinom skulpture je disanje šume a nazvana kosmosom, jasno ukazuje na skulpturu kao ogledalsku sliku. Zanimljivo je uporediti cirkularnost disanja u odnosu čovek-šuma. U odeljku *Disanje kao neprekidni kružni proces* Platon pokušava da anatomske objasni proces disanja:<sup>150</sup> „Dakle ovako: ukoliko nema nikakve praznine u koju bi moglo ući neko telo u kretanju, a dah se kreće napolje udaljujući se od nas, onda je ono što sledi jasno svakome: dah ne prodire u prazno već potiskuje sa njegovog mesta vazduh sa kojim je u neposrednom dodiru. Ovaj pak potisnuti vazduh neprestano odguruje onaj do njega i na taj način nužno sav vazduh biva potiskivan u krug, sve do mesta odakle je dah izišao; ulazi zatim tamo i ispunjava ovo sedište prateći dah. Sve se ovo odvija istovremeno poput točka koji se obrće u krug, budući da nikakve praznine nema. Prema tome, kada dah izađe napolje napustivši oblast grudi i pluća, ova se opet ispunjavaju vazduhom koji se nalazi oko tela a prodire unutra kroz porozno meso potiskivan u krug. Kada, međutim, vazduh obrne smer pa kroz telo izlazi, tada kružno potiskuje vazduh koji se uvlači unutra kroz prolaze usta i nozdrva.“<sup>151</sup>

Fluktuacija, potresi, cikličnost svojstveni su i hori. Raspon promena horinog „oblika“ je značajno velik – od potpuno tečnog stanja do potpune čvrstine zadobijene putem vatrene toplote. „A negovateljica postajanja, pošto se natopila vodom i zapalila pa još poprimila i oblike vazduha i zemlje, trpeći i sva druga stanja koja iz ovih proizilaze, činila se na pogled veoma raznolikom. Budući, međutim, da je nisu ispunile ni jednake ni uravnotežene sile, niti je sama u ma kom svom delu bila uravnotežena, već se njihala nejednako na sve strane, trpela je potrese tih (tela) dok ih je svojim kretanjem i sama potresala.“<sup>152</sup> Horini dramatični potresi možda mogu biti od pomoći u razumevanju nastanka promena u izvođenju savremenog crteža u kome se insistira na longitudinalnosti i različitosti umetničkih radnih površina. Rezultat procesa je delo stvoreno minimalnim direktnim učešćem ruke (ili suprotno, potiranjem iste, izbegavanjem upotrebe alata kao hajdegerovskog mosta). Projekat umetnice Karine Smigle-Bobinski, nazvan ADA – *analogna interaktivna instalacija/kinetička skulptura/post-digitalna crtačka mašina (ADA – analog interactive installation/kinetic sculpture/post-digital drawing machine)*<sup>153</sup> u ovoj analizi daje

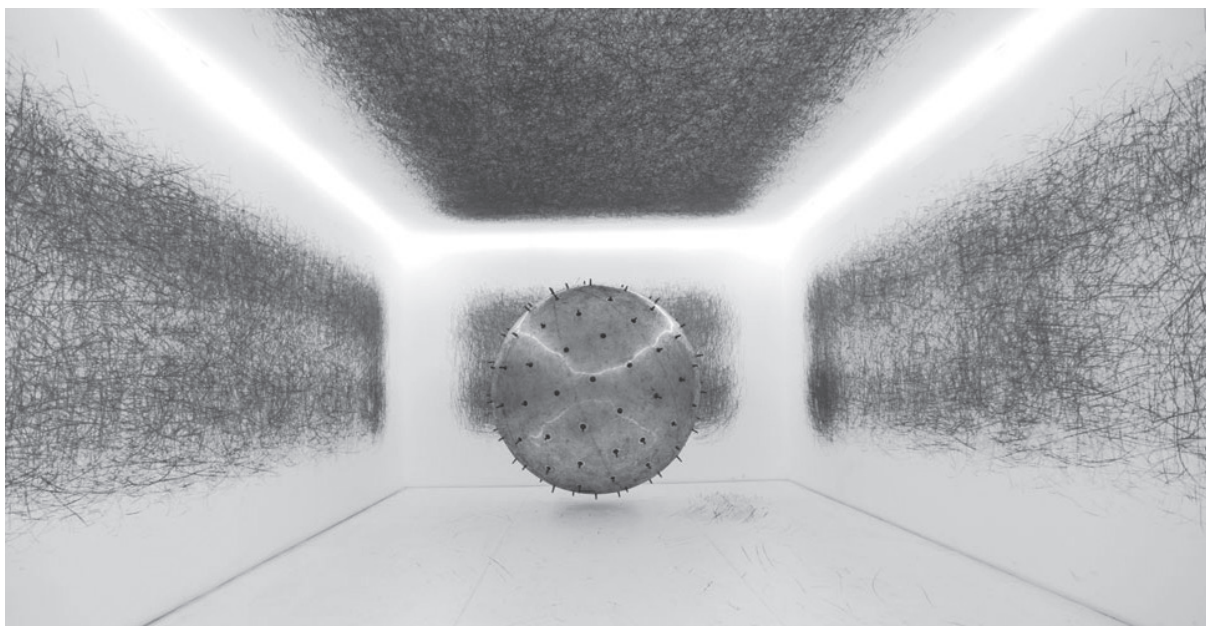
---

150 Platon, *Timaj*, Mladost, Beograd, 1981. Beleske, Marjanca Pakiž, fusnota 174, 159. Disanje je sekundarna funkcija bića prema Platonu dok su Empedokle i sicilijanska medicinska škola su smatrali da površina kože takođe učestvuje jednakom dinamikom u disanju

151 Platon, *Timaj*, 79b-79c, 124-125.

152 Ibid. 52d-52e, 93.

153 Podaci o projektu dostupni na oficijelnom sajtu umetnice: <http://www.smigla-bobinski.com/english/works/ADA/index.html>, pristupljeno: 10.3.2014., 12:15h



Slika 46. ADA projekat, 2011.

žensko poimanje crteža i njenih potencijalnih oscilacija kako u izvođenjima tako i u značenjima. Tehničke specifikacije objekta ADA su: PVC providni balon napunjen helijumom, prečnika oko 3m, (sa oko trista zabodenih ugljenih štapića, pričvršćenih za površinu balona poput kakvih šiljaka), ostavljenog da se slobodno kreće u prostoru promenljivih dimenzija (prema autoru prostor sa dimenzijama: najviše do 10m dužine, 6m širine i 4m visine). Rad je prvi put testiran 2010. godine, u gradu Ebersberg, Nemačka, a javno izveden 2011. godine na FILE – Electronic Language Int. Festival/Sao Paulo, Brazil.

Ime skulpture ADA je dato u znak sećanja na prvu ženu programera Ejdu King Lavlejs, s razlogom: viktorijansko vreme nije dozvoljavalo ženi da autorizuje naučni rad pa je Lavlejsova napisala seriju fusnota tom prilikom dodajući svoja objašnjenja. Time je čak tri puta proširila rad prijatelja i oca računarstva, Čarlsa Bebidža o njegovoj ideji „analitičke mašine“ (savremenog kompjutera) sa vrlo važnom namerom koja će promeniti stvaralaštvo – to otkriće između je trebalo da stvara i umetnost (komponuje muziku, stvara grafiku i slično). Pored Ejde, rad Karine Smigle-Bobinski referira i na *Metamatic*, Žana Tingelija iz 1959. godine. Potrebno je istaći da je nastanak ADA crteža zapravo korespodentan sa savremenim naučnim trenutkom. Prema neurološkim istraživanjima, osnovni mehanizam ljudskog mozga ima istu dinamiku kao nano-prekidači (tvorac Masakazu Aono) – on prouzrokuje slične tragove poput mreže prekidača koji sesamo-konfigurišu da stvore „brze rute« u strukturi sinapsi. Otuda umetnica svoje delo naziva „živim“, nano-stvorenjem zbog sličnosti u nastanku tragova (shodno tome je opravdano korišćenje ugljena kao trošnog materijala lakog traga, brzog za upis a zavisnog od pokreta učinjenog od strane posetilaca, uzoran za stvaranje slojevitih otisaka ali i u kontesktu zidova kao površine po kojoj se upisuje ujedno i granice prostora u kome se ADA nalazi/odvija). S tim u vezi, kružno nemirnog oblika *prenatalna hora* bi vrlo verovatno sadržala ovakve upise kao iskazane potrese u sebi,

da je ikada mogla biti dostupna u vizuelnom (crtačkom) smislu. Umetnički cilj je bio stvaranje nezavisnog samoprostirućeg bića, očigledno sa tendencijom igre kao lakoće u stvaranju otisaka.

Izjava umetnice pokazuje zanimljiva opažanja od značaja za autorov *Cut* projekat, naročito u domenu neophodne razmene sa posetiocima, posebno pojma dekonstrukcije: „Kada govorimo o interaktivnosti zamišljamo je kao digitalno stvoreno, ne-fizičko iskustvo često stavljeno u prvi plan od strane elektronike. ADA kao postdigitalno delo ne zahteva programiranje, stoga ja volim i ističem činjenicu da u mojim instalacijama posetioci mogu istovremeno *koristiti svoje telo da objasne moje radove*<sup>154</sup> i svoju intuiciju. ADA je konstruisana da ima sopstvenu volju, kada je jednom pokrenete ona počinje da funkcioniše. Ono što ADA proizvodi je izrazito ljudskog karaktera jer ona izgleda može da reaguje na pojedine ljudske instinkte. Jedini metod za dekodiranje ovih znakova i crteža jeste da se razumeju kao intuitivne asocijacije naših neskladnih, čudnih snova i misli. Dobar je osećaj stvoriti autonomno umetničko delo koje ne bi bilo gotovo bez posetilaca. Unutar balon-prostor-ljudi relacije, posetioci su obavezni da odgovore. Možda je to intuitivna reakcija tela koje nas provocira da istegnemo svoje ruke da uhvatimo ili gurnemo balon i da ga ne nikada ne ispustimo. Što se više njome rukuje od strane posetilaca, sve crnja postaje od ugljena i tada zapravo „oživljava“. Čak i ja koja sam je stvorila, ponekada imam iluziju da je ona živo biće. Događa se da koristim jednostavno „ADA“ ili „Ona“. Svejedno, koncept ADA je temporalan sa oznakom „*pod dekonstrukcijom*“, umetničko delo sa životom usklađenim sa trajanjem izložbe. Šta ona počne, publika završava i krajnji rezultat je zanimljiv pogled na ravnoteže moći u onom što se može nazvati montiranom saradnjom.<sup>155</sup>

Obrise crne ADA lopte koja se kreće i potresa ljudskom rukom, možda je moguće pronaći u daljem opisu hore. Timaj upotrebljava rešetko i zrnevlje protrešeno u situ, kao metaforu za odnos hore naspram elemenata unutar nje, objašnjavajući nam princip privlačnosti sličnih, srodnih elemenata (zrnevlja): „A oni, nošeni bez prestanka tim kretanjem, jedni na jednu, drugi na drugu stranu, razdvajahu se, kao što se kreću zrna u rešetima i drugim spravama za pročišćavanje žita — dok ih pri vejanju tresu, — tako da se masivnija i teža spuštaju na jedno, a ona šupljikavija i lakša na drugo mesto.“<sup>156</sup> Način kretanja zrnevlja prilikom prolaska kroz sito nije puka haotičnost niti prepuštenost slučaju, već se rukovodi sopstvenom logikom — teža zrna padaju na tlo a ona lakša ostaju u situ po principu sličnosti. Dalji proces oblikovanja četiri osnovna roda nakon uzdrmanja i trešenja u hori-primateljki, podrazumevao je sledeće: „Tako se i ova četiri roda...— razdvajahu jedan od drugoga: u najvećoj meri oni koji su se najviše razlikovali, dok se oni najbližnji zbijahu u jedno, te stoga jedni dospevahu na jedno a drugi na drugo mesto — još pre nego što je od njih postao uređen svemir.“<sup>157</sup> Neophodno je spomenuti da su upotreba gumna (*αλώνι / aloni*), ovejavanje i

154 Autorovo naglašavanje.

155 Izjava umetnice prema intervju Katarine Vong za “OVERSIZE” book project, dostupna na oficijelnom sajtu umetnice: <http://www.smigla-bobinski.com/english/works/ADA/>, pristupljeno: 22.3.2016.godine, 15:20h

156 Platon, *Timaj*, 52e-53a, 94.

157 Ibid. 53a, 94. Timaj u odeljku *Uzroci bolesti*, kasnije objašnjava da isti princip privlačnosti između osnovnih rodova mora vladati i u ljudskom telu zarad njegovog zdravlja i očuvanosti (81b-81c, 127-128.)





Slika 47. Olarufa Elijasona – Kinetička crtačka mašina od stanice do stanice, 2013. godina

vršidba predstavljali deo svakodnevice dok je specifični kružni izgled i položaj gumna predstavljao prepoznatljiv trag ljudske aktivnosti u prirodi, poput kakvog uzdignutog reljefa načinjenog usred prirode. Poredbena upotreba zrnevlja, u odnosu na sve tragove i oblike osnovnih elemenata<sup>158</sup> a u sudaru sa horom, i korišćenje fenomena vršidbe, nisu bili neobičajeni u antičkoj Grčkoj već su bili značajan deo razvijene agrikulture.<sup>159</sup> Ističe se da je na ovom mestu u tekstu *Timaja* data direktna veza između pokreta u hori i antičke ženske funkcije vršenja prosejavanja.

Povezivanje pejzaža linijom rad je Olarufa Elijasona – *Kinetička crtačka mašina od stanice do stanice*, 2013. godina. (materijal: šperploča, nerđajući čelik, opsidijan loptica pokrivena crnom bojom za bakropis, devetnaest uramljenih različitih crnih crteža, četiri različite poeme napisane na pozadinama crteža pod brojem 3, 6, 11, 14; dimenzije crtačke mašine su 88x106x80 cm). Ležište nastanka haotičnih linija podseća na sito. Napravljen specijalno za vrlo precizan sistem odstojanja stanica-do-stanice, Elijasonova crtačka mašina napravila je seriju različitih crteža, povezujući mesta linijom (linijama) dok se voz kretao svojom rutom kroz Sjedinjene Američke države (od Pitsburga do Pensilvanije). Crtačka mašina podseća na masivnu drvenu konstrukciju sa fiokama sa strane gde se čuvaju nastali crteži i kružnim ležištem na samom vrhu mašine gde se odvija proces crtanja. Konstrukcija ne zahteva nikakav dodatni izvor energije za funkcionisanje. Crteži nastaju zahvaljujući kretanju obložene crne opsidijan loptice po kružnom ležištu na kome je postavljen papir, u zavisnosti od kretanja voza kroz predele. Kada je crtež završen, papir biva uklonjen i obeležen brojem, podacima o mestu, datumu i vremenu nastanka. Osoba zadužena za mašinu, odlučuje samostalno kada će pokrenuti crtež u odnosu na poznavanje odgovarajućeg terena, u smislu pokreta ljuljanja, trešenja u odnosu na pejzaž ali i propinjanja vagona, njegovih naglih zaokreta i slično. Crna zamašćena loptica je zapravo nosilac intimnog zapisa već spomenutih predela (*Gegend*) stvorenih od zemlje: „A kraj (predeo, *Gegend*)? Starija forma ove reči glasi „Gegnet“. Ona imenuje slobodnu širinu. Ovom (širinom) je ono otvoreno zadržano da svakoj pojedinoj stvari (*Ding*) dopusti da se pojavi u svome počivanju njoj samoj. Ovo međutim ujedno kaže: čuvanje skupljanje stvari u njihovu zajedničku pripadnost.“<sup>160</sup> Olarufove linije predela u srži su sabirajuća stvar supripadnosti (predela), pri čemu su dobijeni crno pigmentovani sferični »slajdovi« postali topografski zapisi nastali skokovima i okretanjima loptice po sloju papira koja nesputano prati potrebe na koje nailazi. Sastav posrednika zemlja-crtež je lopta od opsidijana,

158 Ibid. 53a-53b, 94. Prema Platonu, stanje četiri roda takozvanih gradivnih blokova (vatra, vazduh, zemlja, voda), pre postanka svemira najbližije je svemu iz čega je odsutan bog.

159 N. Isar- A. Bryer, „The Means of Agricultural Production: Muscles and Tools.“ *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century*, eds. A. E. Laiou et al., Washington, 2002, 109.

160 M. Hajdeger, *Diafora. Spisi o umetnosti*, prevod Vladimir Vukićević, Cetinje, 2008, 182.



Slika 48. Semiconductor grupa, Earthworks – Imersivne geološke izolacije, 2016.

vulkanskog prirodnog stakla koji nikada nije postao kristal, stvoren u ekstruzivnim magmatskim stenama brzim hlađenjem lave. To je specifičan arheološki značajan materijal zarad mogućeg praćenja porekla artefakata, korišćenog za oštrice i vrhove strela još u kamenom dobu i posebno za nastanak ranih primera ogledala usled izrazite mogućnosti poliranja. Shodno tome, postaje jasno da je svaki element ovog naizgled, jednostavnog projekta o crtežu, simbolički pažljivo izgrađen.

Pored kinetičkih Olarufovih linija i opisane geneze linija u *Timaju* upoređenih metaforom ženskog delovanja iz svakodnevice, potrebno je spomenuti instalaciju *Semiconductor* grupe i rad pod nazivom *Earthworks – Imersivne geološke izolacije (separacije)*, 20.6.2016.godine. *Earthworks* su kompjuterski generisane animacije koje kreiraju imersivno iskustvo fenomena formiranja predela zahvaljujući naučnim i tehnološkim uređajima. Pomoću seizmističkih podataka za kontrolu mase slojeva oblikujuće po pejžaze, grupa *Semiconductor* pokazuje drugačiju mogućnost sagledavanja prirodnih događaja van ljudskog poimanja vremena, ukazujući na njihov kredo: formacija prirode se može doživeti samo posredstvom naučno-tehnološkog pristupa. U njihovim instalacijama seizmistički talasi čak, vizuelno nalikuju mermernim talasastim oblicima sjedinjujući prostor-vreme-mesto u geološkim okvirima gde ljudsko oko postaje svedok hiljadugodišnjeg, do tada nevidljivog (Demijurgovog) tvorenja sveta. Razotkrivanje antičkih *meta-tema* moguće je drugačijim pristupom tehnologiji, o čemu grupa *Semiconductor* govori sledeće: „Umesto da se sakriju tehnologijom, mi činimo da svi različiti slojevi naučnih podataka i tehnologije budu dostupni i očigledni a vi (publika) doživljavate ih kao događaj.“<sup>161</sup>

Postoji znatna (umetnička) težnja vraćanja ka izvoru/izvornom, ka nastanku i zemlji, ne samo usled naučno-tehničkih dostignuća. To je prirodna potreba za poniranjem u osnovu, u pokret prirode kao repetiran, beskonačan i uvek različit. Poniranje u ono što ne možemo videti očima a možemo osetiti. Stvarajući vezu između zemlje i horografskog pokreta u predstavljenim umetničkim radovima (naročito u skulpturi *Cosmos*, grupe *Semiconductor* sastavljenoj iz isečaka drveta koji tvore idealan kotrljajući oblik), potrebno je podsetiti se relacije zemlja-rascep-oblik-istina: „Rascep mora sebe da stavi natrag u pritiskajuću težinu kamena, u potmulu tvrdoću drveta,

161 Izjava dostupna na oficijelnom sajtu: <http://www.insing.com/feature/rethinking-the-renaissance-4-artists-take-on-leonardo-da-vinci/id-f45b3101/>, prisupljeno: 29.6.2016., 13:53h



Slika 49. Oumou Si, 2007.



Slika 50. Oumou Si, Aloko-banana haljina, 2000.

u tamni žar boja. Pošto zemlja uzima rascep natrag u sebe, taj se rascep prvo uspostavlja kao rascep unutar otvorenosti i na taj način stavlja, to jest polaže ono što kao samozatvarajuće i čuvajuće prožima otvorenost. Sukob koji je doveden do rascepa i tako vraćen u zemlju i time utvrđen jeste oblik. Stvorenost dela znači: utvrđenost istine u obliku. Oblik je struktura u koju se sklapa rascep. Sklopljeni rascep jeste spoj sijanja istine.“<sup>162</sup>

Zabeleženi neverovatni prizori oblika postaju materijalni dokazi pokreta u svakom sloju tvorbe prirode, njihove različitosti kolorita i skoro nestvarnih nabora uporedivi su sa kreacijom Oumou Si, na završnom događaju Dokumenta 12, (22.12.2007.) u okviru njene revije na železničkoj stanici u Kaselu. Ona je koristila raffia materijal iz svog svakodnevnog pejzaža, uzniklog iz afričke zemlje i pažljivim, strpljivim pletenjem palminog materijala uspela je da pokazuje pokret. On ne predstavlja klasično nosivkostim *prêt-à-porter* tipa, on je pokazatelj mnogo značajnijeg, iskrenog odnosa koji umetnica uspostavlja sa prirodom, zemljom i materijalom, kao da priroda njenog bića i njene ruke ispisuje ritmične primordijalne pokrete, Timajskog karaktera. Postoji čak i semantička povezanost između zemlje i hore<sup>163</sup> u Platonovom tekstu (odjeljak *Obrtanje zemlje*) u kome Timaj zemlju oslovljava sa negovateljica/hraniteljka, epitetom najčešće korišćenim za pokretnu horu: „Zemlju, međutim, našu hraniteljku, koja se vrti oko same ose protegnute kroz svemir, odredio je za čuvara i tvorca noći i dana, kao prvu i najstariju među bogovima što su se unutar neba rodili.“<sup>164</sup>

162 M. Hajdeger, *Šumski putevi*, prev. B. Zec, Plato, Beograd, 2000, 45.

163 J. Sallis, John, *Chorology*, 143.

164 Platon, *Timaj*, 40c, 79.



Slika 51. Oumou Si, foto Tomas Dorn

Umetnica Oumou zemlju hraniteljku poseduje u radu ruke, ona redovno „vežba“ slobodno sečenje rukom svojih ručno pravljenih materijala. Taj *afrički Cut* makazama ne boli, ona ne broji sate upotrebe ruke, već se sve što pripada radupodrazumeva kao prirodni proces, iako je u svetu mode Oumou Si poznata pod pseudonimom *Čarobnjak igle*.<sup>165</sup> Sa etimološkog aspekta, reč *εκ-μαγειον /ek-mageion* (kutija-hora) ima rezonantnost mističnosti jer grčki glagol *mageuo* označava mađioničara, čarobnjaka, nekoga/nečeg očaravajućeg, začaravajućeg.<sup>166</sup> Magični kružni oblici dobijeni ukrućenim pletenim formama raffia materijala postojali su od ranije u njenom stvaralaštvu i služe da iskažu i dodatno uzvisu lepotu tela, kako umetnica tvrdi, ne da gapreoblikuju, razore ili seku poput evropskog modelarstva već da doprinesu telu u prirodnoj datosti lepote.

Možda nije slučajnost što se na fotografiji izvodbe na želeničkoj stanici uočava vertikalnost kaselskog sata postavljenog iznad modela koji nosi kostim slojevitih kružnih oblika, različito prelomljenih sa ciljem evociranja beskonačnih/večnih pokreta. Prema Platonu vreme je pokretna slika večnosti: „Stoga je otac naumio da stvori nekakvu pokretnu sliku večnosti, pa je, uređujući nebo, stvarao istovremeno i sliku večnosti koja traje u jednom, večitu sliku koja protiče u skladu s brojem, a koju smo mi nazvali vreme.“<sup>167</sup>

Povezujući proces nastanka kosmosa (*κόσμος /kosmeo*) sa fizičkim i mentalnim stanjem čoveka, Platonov *Timaj* je postao često citirano delo kada je reč o razvoju medicine u vremenima koja su usledila.<sup>168</sup> Opšte prihvaćeno mišljenje u antici je bilo da je zdravlje rezultat uravnoteženosti snaga unutar tela te da je sve zavisilo od rasporeda toplog, hladnog, vlažnog i suvog koja potiču od četiri osnovna elementa koja su gradivni materijal kako kosmosa tako i čoveka. Platon je pridružio

165 Prilikom pomenutog susreta sa Oumou Si i predstavljanja osnovnog idejnog rešenja *Cut* projekta, afrička umetnica ni u jednom trenutku nije problematizovala sečenje kao realan, noseći akt projekta u odnosu na svoje evropske kolege. Tom činu reza kao rascepa papira nije dala direktno negativno značenje niti poistovetila sa sknavljenjem rada autora. Naprotiv, shvatila je taj akt kao (prirodnu) nužnost, aksiom postavljen od strane autora.

166 E. Bianchi, *Receptacle/Chora: Figuring the Errant Feminine in Plato's Timaeus*, *Hypatia* vol. 21, no. 4 (Fall 2006), 124-146, 143.

167 Platon, *Timaj*, 37d-37e, 76.

168 Platon svoja medicinska saznanja duguje čuvenom antičkom lekaru Filistonu koji je uticao na drugog poznatog lekara, Diokla iz Karista koji je živeo, radio i produktivno pisao u Atini u periodu između 400. i 350. godine pre nove ere. Platon, *Timaj*, 207, 161.

Empedoklovom učenju o četiri osnovna elementa i takozvanu *humoralnu patologiju* koja se zasnivala na izučavanju odnosa između četiri glavna telesna soka: flegme, crne žuči, krvi i zelene žuči, time definišući ovu vrstu bolesti koja izaziva upravo disbalans glavnih sokova u organizmu.<sup>169</sup>

Bolest je jedan od glavnih razloga odsustva jednog od sagovornika na samom početku *Timaja* a uprkos voljnom faktoru, kako svedoči sam Timaj pred Sokratom, pravdajući fizički nedostatak jednog od nama nepoznatih govornika. „*Timaj*: Spopade ga neka slabost, Sokrate; taj nikada ne bi svojom voljom izostao s ovakvog skupa.“<sup>170</sup> Njegova sprečenost nije samo znak slabosti i trenutnog stanja neravnoteže već je ujedno znak odsustva prisutnosti i samim tim odsustva prostora. Bolest biva uvedena na samom početku dijaloga bivajući okarakterisana kao odsustvo, nedostatak, disbalans, lakuna. Ne slučajno, Platon se ponovo vraća na bolest u trećem diskursu/besedi, u odeljku Uzroci bolesti (3. *Delo uma i nužnosti*), gde navodi različita oboljenja i uzroke bolesti koje nastaju usled preobilnosti ili nedostatka osnovnih elemenata čak i usled zaokreta učinjenih prilikom premeštanja sa svog na tuđe mesto gde „svaki telesni deo ne prima uvek u sebe onu koja mu odgovara, kao i svi drugi uzroci te vrste, sve to izaziva unutrašnje poremećaje i bolesti.“<sup>171</sup>

Prema istraživanjima fenomena hore u *Horologiji* Džona Salisa,<sup>172</sup> akcenat je mogućim dokazima prisustva hore na osnovu govora Timaja. Hora je smeštena u unutrašnjosti ljudskog organizma – u jetri.<sup>173</sup> Telesna, zemaljska replika hore nije isto što i sama hora jer je ona samo njen privid. Naime, Demijurg je naložio bogovima da konstruišu smrtni rod što boljim mogućim, čineći jetru mestom boravka požudne, nesvesne duše. Njena animalna priroda je bila nemoguća za kontrolu uma, njena nerazumnost nije prihvatila logos. Jetri je dodeljen vrlo specifičan oblik, mesto i funkcija, čineći ovaj deo ljudskog organizma važnim u antičkom svetu: da prima obrise misli uma koji je, u želji da nadvlada njome, ponekada plaši a ponekada hrabri, a da zauzvrat odašilje vidljive slike požudne duše. Njena slatkoća i gorčina deo su njene urođene, dualne fizičke prisutnosti, te zahvaljujući svojoj gorčini, ona postaje preplavljena žuto zelenom bojom i biva u grču, potpuno naborane i hrapave površine. Smeštena u trbušnoj duplji a ispod dijafragme, njeno funkcionisanje je ponekada bilo mučno i iscrpljujuće a moglo je dovesti i do smrtnog ishoda, mada njena fiziološka uloga nije bila do kraja poznata u antičkom svetu. „Ona tada sabija jetrene reznjeve a žučne kanale savija, dovodeći ih u nepravilan položaj, pa ih steže, dok ulazne otvore skuplja i zatvara i tako izaziva bol i mučninu.“<sup>174</sup> U suprotnom, impuls razuma donosi vedrinu

169 Ibid. 208, 161.

170 Ibid. 17a, 53.

171 J. Sallis, *Chorology: On Beginning in Plato's Timaeus*, Indianapolis: Indiana University Press, 1999, Opisuje se da telo gubi svoju istovetnost i da to rezultira bolešću i neograničenošću (apeiron), u srpskom prevodu *Timaja* ne spominje se termin ἀπειρον/apeiron niti se on prevodi. Prema tome, apeiron je stanje beskonačnosti bez granica, reverzibilno stanje reda, dakle, bolest.

172 J. Sallis, *Chorology: On Beginning in Plato's Timaeus*, Indianapolis: Indiana University Press, 1999. Salisovo ključno delo *Horologija* je dalo značajnu osnovu za isčitavanje hore kao uhvatljivog elementa sa samopokaznim tragovima u pokretu. Pojam horologije proistekao je iz načina na koji je i sama hora „uhvaćena“ opisom u Timaju (52a-52d) dajući fizičku osnovu hori upravo kroz manifestaciju tragova u snu.

173 Ibid. 122.

174 Platon, *Timaj*, 71c, 115-116.



Slika 52. Maja Obradović, Pre slomljenosti, 2014.

sastavom i svojim položajem. Slezina je, naime, nastala zato da bi jetru uvek održavala čistom i sjajnom kao što se sunđer<sup>175</sup> predviđen da čisti ogledalo, uvek spreman nalazi uz njega. Kada se usled neke telesne bolesti na površini jetre pojavi bilo kakva nečistoća, slezina je svu očisti primajući je u svoje retko tkivo, jer je po svom sastavu sva šuplikava i beskrvna. Pošto se napuni svim onim što je očistila, uvećava se, otiče, te se i iznutra ispunjava nečistoćom.<sup>176</sup>

Crtež *Pre slomljenosti*,<sup>177</sup> akvarel na papiru sa slojevima lateksa iz 2014. godine ukazuje na pokušaj „čišćenja“. Reč je o refleksiji unutrašnjeg sveta tela žene pred provalom nasilja. Njena memorije briše sliku telesnosti tela, ono poseduje oblik kroz anatomske obrise. Nekoliko slojeva lateksa<sup>178</sup> dopušta stvaranje skoro reflektujuće površine pri čemu više slojeva gume donosi manju mogućnost refleksije. Očekivano je da posmatrač može da vidi svoj lik u nekom trenutku i pod određenim uglom. To je palimpsestno čitanje traumatičnog narativa gde vizija u jetri postaje vizija

175 Ibid. 72c, 117. Reč sunđer je srpski prevod naspram često korišćenih metafora krpe, ubrusa, salvete.

176 Platon, *Timaj*, 72c-72d, 117.

177 Akvarel na papiru pripada serijalu nastalom 2011. godine; dodatak lateksa u slojevima usledio je tek 2014. godine pa je u datovanju rada, finalna godina izrade napisana olovkom preko postojećeg potpisa crvenim tušem iz 2011. godine i datum ispravljen.

178 Silikonski elastomer zbog svojih odličnih svojstava, ima širok spektar primene, pretežno u elektronici, zlatarstvu, medicinskoj i stomatološkoj praksi, prehrambenoj industriji jer ne oštećuje zdravlje. Reč je o dvokomponentnom materijalu gde pri mešanju dolazi do međusobnih reakcija i zahvaljujući procesu polimerizacije, komponente daju finalni proizvod, silikon. Iskustvo je pokazalo da u domaćim uslovima, *SORTA-clear 40A* (proizvođač: Smooth-On) daje bolje rezultate zbog visokog stepena transparentnosti u odnosu na *Mold Max 27T* (isti proizvođač), čija je providnost daleko manja. Treba uzeti u obzir i njihovu gustinu, tačnije težinu veću od 1.0 g/ml, pri čemu jedan jedan litar teži više od jednog kilograma.

duši u predelu jetre, čineći je slatkom, opuštenom i glatke (λάμπρος / lampros) površine. Jetra dobija epitet ogledala u ljudskom organizmu jer je u stanju da reflektuje slike požudne duše. Pomoćni organ (εκμαγειών / ekmageion) je slezina, odgovorna za čistoću i reflektujuću površinu jetre kao rezultata brisanja. Ona je logični nosilac metafore sunđera ili krpe za brisanje koja stoji pored ogledala, što odgovara fizičkom položaju slezine koja se nalazi uz jetru i koja je „glača“ preuzimajući njenu nečistoću jer ona nije gusto konstituisana. „Slezina je pak jetrin sused s leve strane, služi joj i svojim

traume. To nije bejkonovsko bežanje iz tela uz ostavljanje praznih „lutajućih“ organa. Površine jetre su različito akcentovane valerskim odnosom, negde ona izgleda neugroženo i glatko, dok je na jednoj konstrukciji nekadašnjeg tela skoro mučno crna. Prikazana voda u lavabou je izjednačena sa fluidom korišćenog materijala kao ispiranja i glačanja teme. Imenovan *Pre slomljenosti*, a sledeći stepenovanje bola, rad bi u sledećoj fazi pokazivao rupturu, finalni rez i raskid. To nisu slike požudne duše, niti neimenovanog histeričnog ženskog bića jer pre traume postoji svest o traumi koja ženu pokori, čineći je fluidnom, rastvorenom u vremenu i prostoru, bez imena i identiteta. *Da li je slomio tvoje srce ili jetru?* predstavlja značajnu studiju Popija Siahana o značenju reči jetra u engleskom i indonežanskom jeziku.<sup>179</sup> Živa duša je, prema verovanjima Indonežana, poistovećena sa jetrom, kao osoba-u-osobi. Organ jetre u širem značenju referira na emocije, misli, moral, unutarjni glas, odlučnost, osećanja i srce. Hati (jetra) je prema tome, organ-prebivalište osećanja i misli.

Timaj pokazuje da je hora ta koja ima ulogu da oprema, snabdeva, daje, dostavlja prebivalište svim stvarima u nastanku. U prevodu sa grčkog jezika reč prebivalište (*abode*) znači sedište, stolica, u širem smislu referirajući na hram ili oltar kao sedišta bogova. Čak se u Timaju referira na sedište organa poput jetre, te proističe semantička veza hram-jetra: poput hrama hora ukazuje na boravište (u jetri) u čemu nešto visoko, sveto, uzdignuto ipak pojavljuje i zadržava.<sup>180</sup> Prema Anki Manolesku, proces čišćenja jetre se naziva *horalna tehnika*.<sup>181</sup> Proces čišćenja (*κάθαρσις/katharsis*) i uglačavanja površine do savršenstva (poput uglačanog kamenog hrama) daje sam Timaj govoreći o hori i načinu na koji se materija oblikuje u procesu stvaranja: „A tako i oni što smeraju da utisnu nekakve likove u neku podlogu ne dozvoljavaju da na njenoj površini preostane bilo kakav raniji razgovetan lik, nego je u najvećoj mogućoj meri izravnavaju i glačaju.“<sup>182</sup> Slike telesne hore preko sjajne površine jetre su teško uhvatljive te je i trag kosmogonijske hore, nedostupan u potpunosti i van logike. Pogledati u horu bilo bi kao gledati je u snu,<sup>183</sup> pokušati videti je kao *triton genoskoja* nam konstantno isklizava iz ruku, baš kao sneni prizor. Neuhvatljivost je odlika samog sna, poput fantazma. Prema Salisu, horin prostor sna nije hora sama po sebi već slika hore, tačnije njen neuhvatljivi odraz. Stoga, hora nije puko ogledalo u kojem se večita bića ogledaju i kosmos proizvodi.<sup>184</sup> Kosmogonijska hora se odražava na ljude jer su oni oblikovani po istom principu – hora i čovek odražavaju pramodel makrokosmosa. Odraz može biti znak istog ili različitog (bolest) sa arhetipom. Međutim, prema Platonu, čoveku je dat poseban dar zahvaljujući duši i njenoj sposobni za prorokovanje. Putem jetrinog zapisa prorokovanje postaje

---

179 F. Sharifan [et. al], *Culture, Body and Language: conceptualization of intrenal body organs across cultures and languages*, Mouton de Gruyter, Berlin, 2008, 45-75.

180 J. Sallis, John, *Chorology: On Beginning in Plato's „Timaeus“*, Indianapolis: Indiana University Press, 1999, 119.

181 N. Isar, *Chora: Creation and pathology: An Inquiry into the Origins of Illness and Human response*, Europe's Journal of Psychology 2/2009, 96-109; A. Manolescu, *The Pilgrim's place. The symbolic of space in Eastern Christianity* (in Romanian), Bucurest: Paideia, 2001, 56.

182 Platon, *Timaj*, 51e, 91.

183 Ibid. 52b, 93.

184 J. Sallis, *Chorology: On Beginning in Platos Timaeus*, Indianapolis: Indiana University Press. 1999, 122.



Slika 53. Kalchas, kasni 5. vek p.n.e.



Slika 54. Henrijete Mores, foto Džon Dikin, 1963.

važan deo iskustva kao poseban ljudski udeo u istini,<sup>185</sup> pri čemu se sposobnost nadahnutog proricanja događa isključivo u snu, usled bolesti ili usled nekog božanskog zanosa. „Priroda jetre je, dakle takva radi proricanja.“<sup>186</sup> Tek po povratku svesti, čovek je u stanju da obradi i shvati svoja priviđenja. Otuda su pristupi tim vizijama imali proroci (*mantis*), prema Platonu, bili su to samo procenjivači priviđenja a ne i stvarni proroci kojima pripada epitet tumača proročanstava.<sup>187</sup>

Vavilonsko proricanje na osnovu jetre žrtvovane ovce pokazivalo je stanje božanskog uma. Taj postupak pregleda površine jetre izdvojene na različita polja (slika) nazvano je hepatoskopijom. Primeri prikaza proricanja u kasnijoj etruskoj kulturi mogu se videti na kružnim formama ogledala koja se dovode u jasnu vezu sa proricanjem. Na suprotnoj strani ogledala, prikazan je Kalchas, etruski Xalxas, sveštenik Apolona, pomenut u Homerovoj Ilijadi kao stariji haruspex (prorok koji upražnjava hepatoskopiju, nejasan je razlog njegovog prikazivanja sa krilima) sa natpisom: *Krilati prorok urezan na bronzanom ogledalu čita znake sa životinjske jetre.*<sup>188</sup> Ovaj prikaz predstavlja suštinsku prirodu proroka i njegovu značajnu ulogu u antičkom svetu jer prostor u kome on obitava u momentu isčitavanja znakova je međuprostor – hora: Kalchas drži jednu polu podignutu nogu na kamenu a drugom dodiruje tlo dok je duboko uronjen u čitanje znakova sa sjajne površine jetre. Prostor u kome on obitava u momentu isčitavanja znakova je međuprostor – hora.

Slično „ogledalo“ pronađeno je u ateljeu slikara Frensisa Bejkona u Londonu, od strane

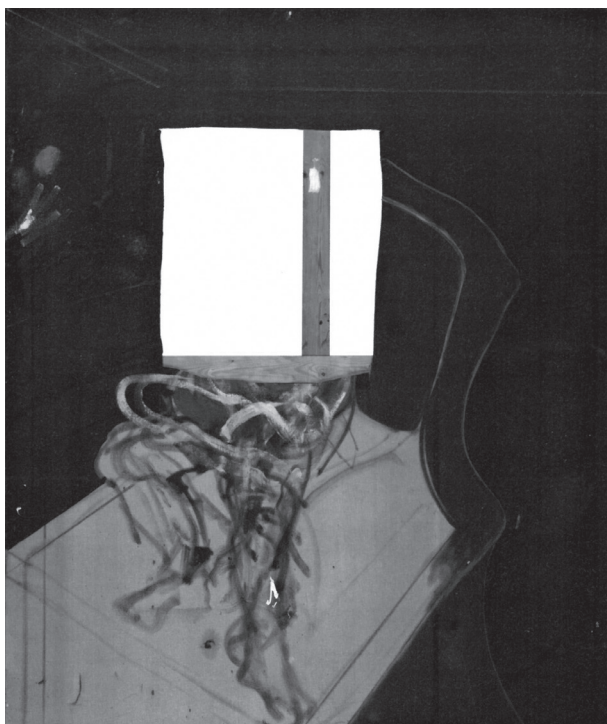
<sup>185</sup> Platon, *Timaj*, 71e, 116.

<sup>186</sup> Ibid., 72b, 117.

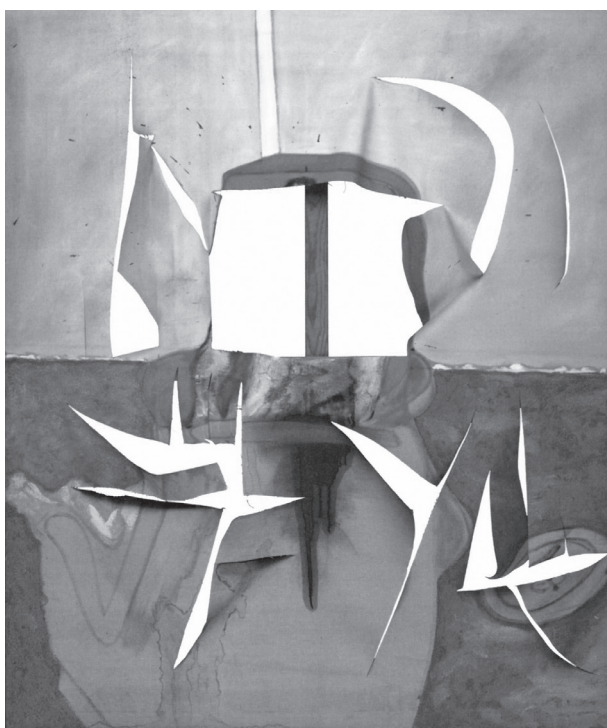
<sup>187</sup> Ibid., 72b, 117.

<sup>188</sup> M. A. Flower, *The seer in ancient Greece*, University of California Press, California, 2008, 19-20.





Slika 55. Frensis Bejkon, Uništeno platno, 1962.



Slika 56. Frensis Bejkon, Uništeno platno, 1964.

tima Hugh Lane galerije u Dublinu. Tom prilikom pronađeno je preko 7.000 predmeta, isečaka iz novina, skica, pisama, ličnih predmeta, kao i važnih uništenih slika od čega i mnogobrojna *Bejkonova ogledala*. Neproročka po svojoj prirodi, umetnička ogledala su zapravo fotografski artefakti nastali intervencijama umetnika. U ovom slučaju iskorišćena je crno-bela fotografija nage Henrijete Mores u skoro ležećem stavu, pokazujući konstantnu taktilnu potrebu umetnika prema materijalu, kao i ostale vrste intervencija koje je bio u stanju da učini u svojoj umetničkoj praksi. Iako u lošem stanju usled mnogobrojne manipulacije, donji deo fotografije savijan je više puta, čineći trougaona samom kraju spojen spajalicama. Umetnik je jednim potezom naslikao krivinu na vratu modela, odvajajući tim potezom glavu od tela. Trouglasti završetak fotografije sadržao je otiske prstiju umetnika i predstavljao praktično umetničko rešenje – „hvataljku“ poput drške ogledala.<sup>189</sup> Taj oblik prepoznat je i na ostalim primerima izgaženih, savijenih i jedva spojenih fotografija, pronađenih svuda unaokolo u prostoru ateljea. Položaj tela ukazuje na promenu ugla pravljenjem drške, čineći telo vertikalnim umesto ležećim. Pretpostavlja se da je to bio način da se dobiju neobične konture figura. Dobijena fotografija podseća na unakaženo telo (u kome se „ogleda“ misao umetnika o nastanku tela za sliku), sa izbačenim torzom i isečenih nogu, jednom nogom savijenom u kolenu. Emanacija torzoa u odnosu na glavu, gotovo da potvrđuje ono što je i sam Bejkon tvrdio – bio bi filmski reditelj da nije postao slikar.<sup>190</sup>

Njegovi rezovi nastajali su kroz uništavanje i stalne reparacije slojeva (najčešće spajalicama, selotejp trakom i slično). Bejkon je manipulisao samoproizvedenim rupturama, „igrom slučaja“ u

189 Publikacija povodom izložbe B. Dawson, M. Harrison, *Francis Bacon: A Terrible Beauty*, Dublin City Gallery The Hugh Lane, Steidl, Gottingen, 2009, 128.

190 M. Harrison, Martin, *In Camera*, London, 2005, 26.

primeru fotografije svog ljubavnika Džordža Dajeračineći da glava postane polu-amorfna forma sa uočljivim dispozicijama nosa, oka, obraza. Veruje se da su distorzije načinjene na radnim dokumentima poslužile kao međuprostori (praznine) na slikama u kompozicijama glava. Te praznine su imale napadački potencijal po (naslikane, fotografisane) glave. Proces „unakaženja“ glava zapravo je poticao od Bejkonovog istraživačkog odnosa prema mogućnostima promena fotografije kao medijuma. U komparativnim studijama njegovih slika i fotografija konstatuje se da je za njega fotografija postala vrsta psihološkog sredstva (alata) pogodnog za nenasilno, taktilno manipulisanje pri čemu se telo konstantno stvara uplitanjem između dva različita medijuma.<sup>191</sup> Bejkonovsko ogledalo-fotografija i slika, pokazuju konstantnu neuhvatljivost u novonastalim procepima i delo koje se poigrava svojom dostupnošću. „Međutim, da li je delo samo po sebi ikad dostupno? Da bi se pristupilo delu, bilo bi potrebno osloboditi ga veza sa svim drugim što nije samo delo, kako bi se ono pustilo da jedino za sebe počiva na sebi. Ali umetnikovo najdublje stremljenje već je usmereno u tom pravcu. (...) Upravo u velikoj umetnosti – a ovde je samo o njoj reč – umetnik ostaje nešto ravnodušno prema delu, gotovo kao prolaz koji uništava samog sebe u stvaralačkom procesu.“<sup>192</sup> Opisani proces samouništenja ritualnog je karaktera u slučaju manje poznatih Bejkonovih uništenih slika na platnu, pronađenih u londonskom ateljeu. Sam Bejkon rezao ih je iz nepoznatih razloga.

---

191 Publikacija povodom izložbe B. Dawson, M. Harrison, *Francis Bacon: A Terrible*, 131.

192 M. Hajdeger, *Šumski putevi*, prev, Božidar Zec, Beograd, 2000, 26.

## NASTANAK DRUGOG TELA LEŽI U DAVNO ZABORAVLJENOJ LAKUNOZNOJ RUCI

Slika br. prikazuje otisak ruke autora nastao 6.3.1987. godine. Na pozadini plavog polukartonskog papira ispisan je *Srećan 8.mart, Maja!* Autor se seća da su deca stajala u redu pred kantama boja i mehanički ubacivala ruke u njih, nakon čega su masovno ostavljani tragovi na identično formatiranim papirima. Rezultat su bili različito obojeni bareljefi, tragovi sa korenim šake i neskladnih, još uvek malih prstiju. Nažalost, šaka autora je imala četiri prsta i blagu ljutitost majke zbog nedostatka prsta, makar u bezbojnom zamašćenom otisku. Da li se *mali* subjekt pojavio? Ovo telo nas uvodi u svet ne kao nešto odvojivo od nas, nego ono što mi jesmo a ne telo sa značenjem alata za korišćenje. Naš dolazak u svet je „samo-ulazak“, „samo-prijem“. Telo je, može se reći, prolaz: „Čovek nije limitiran površinama svog navodnog tela“.<sup>193</sup> Stoga, može reći da čovek uvek dolazi, sa telom stalno ulazećim u svet, on se uvek proteže van površine svoje kože. Naše telo je naše prebivalište.

Do skora zaboravljena, ta otisnuta lakunozna šaka kao simbol velike dečje težnje za savršeno lepim otiskom, zapravo je postala retko pokazana čestitka. To je prazno mesto koje tera um da sam osmisli nedostajući prst ili se zapita da li je subjekt organski celovit. Autora je kasnije neretko pratio osećaj da nešto nedostaje u radu, da se nešto nije desilo, dalo otisnuti ili je pak, prebrzo



Slika 57. Otisak autorove šake

zaboravljeno. Prst je poput druge oblasti koja proističe iz svoje osnove i time dodiruje, utiskuje se u svet svojoj granicom. Taj izdanak ima svoju protežnost, poput nekog rastegnuto polja, regije, tla – postojeći a nevidljivih granica, samostalan a nepostojan. Tumačeći zemlju i dodir sa svetom, omalim otiskom iz prošlosti, rečeno Hajdegerovskim rečnikom, svet je uvek i već protumačen sobom, sama stvar po sebi iskazuje sebe. Raznolikost tu-bića je nasuprot istovetnosti (jednoobraznosti, jednoličnosti) subjekta, s obzirom na to da svako od nas svoje *tu* razvija na različit način. Na taj način i umetničko delo poseduje svoje *tu*, a umetnik ga održava, razvija, potire na sebi svojstven način, u ovom slučaju počevši gradnju iz svog slučajnog, skoro zaboravljenog, nepotpunog upisa.

193 A. J. Mitchell, *Heidegger Among the Sculptors: body, space and the art art of dwelling*, Stanford University Press, California, 2010, 40. prema: *Bemerkungen zu Kunst—Plastik—Raum (Remarks on Art—Sculpture—Space)*. Ed. Hermann Heidegger. St. Gallen, Switzerland: Erker Verlag, 1996, 14.

Vraćajući se Platonovom *Timaju*, uočava se da je koncept hore<sup>194</sup> mnogo složeniji nego što na prvi pogled može učiniti. Delikatna i neuhvatljiva po svom karakteru, hora može zadati mnogo muka i nejasnoća u tumačenju, osim ukoliko se ne sagledaju sve njene različite interpretacije sa ciljem da nam približe kompleksnost ovog dela. *Timaj* je najčešće citirano Platonovo delo od antike do renesanse, čemu u prilog svedoči Rafaelova slika *Atinska škola*, gde je Platon predstavljen kao starac sede brade, držeći delo *Timaj* u ruci. Interesovanje za horu ponovo je počelo u 19. veku da bi se prilično temeljno i bez pauze pojavila u radovima najpoznatijih savremenih autora (Žaka Deride, Julije Kristeve, Elzabet Gros, Edvarda Kejsija, Džona Salisa, Gregorija Ulmera itd.). Svi autori oslanjaju se na početni, integralni Platonov opis razvijajući je unutar sopstvenih teorija shodno sopstvenim teorijskim potrebama i ličnim stremljenjima (feminističke teorije u sintezi sa savremenom psihoanalizom, jezički aspect dela, fenomenološke studija prostora i mesta, kritički aspekt arhitekture i slično).

Reč hora (grč. *khora*, lat. *chora*) označava pojam položaja, mesta, lokacije, grada, regije, zemlje, ali i mesta (prema Dijagramu br.2). Pored Platona, prostor hore definisao je i Aristotel uvodeći materijalnost hori izjednačavajući je mestom (*topos*) i materijom (*hule*) umesto platonovskog prostora.<sup>195</sup> Reč *chora* i *topos* često su korišćene u grčkom jeziku kao sinonimi za prostor i za mesto iako je hora stariji termin.<sup>196</sup> Suština leži u pokušajima determinisanja pojma hore do kraja, zarad dobijanja precizno definisane forme (kao da su svi teoretičari zapravo pokušavali da se poigraju sa ADA loptom, ispruživši ruke ka njoj u želji da kad je “ščepaju”, pronađu međuprostore u tumačenjima drugih i da je potom tako crno ispisanu nikada ne ispuste). Međutim, prema savremenim tumačenjima značajnih autora poput Deride i Salisa, hora ostaje do kraja prostorno neprevodiva, bez obeležja i neutralna, uvek okupirana a opet iznova, samostalna. Za razliku od Deride, koji kaže *postoji hora(il y a khora)*, Džon Salis zadržava određen član *the chora* kao pokazatelja višeg stepena određenosti hore.

Algra Kampe ističe da ne treba izjednačavati *topos* sa mestom kao određenom lokacijom unutar oblasti niti horu sa prostorom kao apstraktnijim pojmom jer ni sami Grci nisu pravili takvu vrsu distinkcije između ova dva pojma.<sup>197</sup> Stoga, *topos* može znaciti deo hore, određenu, vezanu poziciju ili lokaciju unutar mnogo šire oblasti.<sup>198</sup> Kampre determinisanje hore proširuje homerovskom horom pojmom rastezanja i okupiranja navodeći: “Njeno osnovno značenje izgleda da jebilo zemlja / regija / tlo...Kada se primeni na manjem delu zemlje *hora* dobija značenje

---

194 Ženski rod *χώρα* / *chora* ilichore, muški rod *χóρος* / *choros* je imao veći stepen odredjenosti mesta kao lokacije, ali i zemlje, teritorije.

195I. K. McEwen, *Socrates' Ancestor: An Essay on Architectural Beginnings*, Cambridge: MIT Press, 1993, 82. Mekevenova navodi da prema Aristotelovom izjednačavanju ženske hore sa mestom postoji leksemasoba umesto mesto (prema prevodu iz 1929. godine R.G. Bury, Plato Volume IX, Loeb Classical Library 234. Ženski oblik reči hora slicna je sobi za koju Aristotel kaže „koje je poput spoljašnjeg kontinenta koji obuhvata svoj sadržaj poput suda”).

196 Pored nje, u upotrebi je bila i kompleksnija grčka reč *κενών* / *kenon* sa ciljem označavanja prostora koji je poput rupe, prazan, praznina. Aristotel je izjednačava sa rečju *chaos*(grč.Χάος)kao ono sto zapravo ni ne postoji.

197A. Keimpe, *Concepts of Space in Greek Thought*. New York, E.J. Brill, 1995, 35.

198 Ibid, 34.

rastegnute / polje / zemlja / mesto...U slučajevima kada bi hora trebalo da se prevodi kao mesto/ prostor uvek je reč o ideji ekstenzije, bilo dvodimenzionalne ili trodimenzionalne, okupirane ili da sa tendencijom okupiranja...U svom izvornom smislu ona je produžetak koji može biti okupiran / zauzet”.<sup>199</sup> Po prvi put, reč topos i hora nalaze se jedna pored druge u *Timaju*.<sup>200</sup>

Prateći originalni tekst, može se uočiti snažna veza koja postoji između prostora akcije, stvaranja kao procesa nastanka kosmosa i polisa. Salis govori o hori kao teritoriji koja okružuje polis, tačnije kao šireg područja polisa.<sup>201</sup>

Kagis Mekevenova u odeljku *Tkanje grada* opisuje vezu između grada-države (polisa) i hore kojom su Grci nazivali udaljenu teritoriju svetilišta nasamoj granici grada. Hora je bila udaljena šest do dvanaest kilometara od naseljene, urbane zone grada.<sup>202</sup> Ritualne procesije omogućavale su prelazak stanovništva od centra i nazad ka centru što čini spoljašnju površinu polisa nalik tkanju. Međutim, kao što tkanina nije večna, nije ni polis. Polis i hora u antičkom vremenu imali su značajnu ulogu i sa političkog aspekta. Platon iz sveta ideja želi iskoračiti u svet akcije, postanja, stvaranja svih stvari. Osvrćući se na retoričku strukturu samog dela *Timaj*, mogu se razumeti Platonovi razlozi za postavljanje hore kao centralne pojave kosmogonijskog potencijala. Sam početak *Timaja* je vrlo dramatičan poput upada u četvrti zid scene – jasno se nagoveštava da smo *usred* dijaloga kome je prethodio drugi dijalog (preklopljeno vreme, njegov nabor) – razgovor o nastanku savršene države, „tehničkom gradu”<sup>203</sup>, nemogućem za realizaciju, utopijska ideja.

Već na samom početku otvara se aktivna, živa scena u kojoj prisustvujemo brojanju u kome se ukazuje da jedan od sagovornika odsustvuje. Sokrat se pojavljuje kao glavni učesnik postavljajući pitanje Timaju: „Sokrat: Jedan, dva, tri; a četvrti, dragi Timaju, gde nam je četvrti od jučerašnjih gostiju a današnjih domaćina gozbe?”<sup>204</sup> Broj tri se pojavljuje više puta na više različitih načina podsećajući na osnovnu strukturu: tri sagovornika, podela dijaloga na tri dela (u sprskom prevodu – Delo uma, Delo nužnosti, Delo uma i nužnosti), zatim hora kao treća vrsta bića, tri dela Duše sveta od kojih je ona razrađena (prirode Istog, prirode Različitog i bića).Projekat *Cut, Cut, cut!* u svojoj osnovnoj koncepciji (postavci) smerno nosi podelu na tri dela: *Memory, Cut* i *The End* prostoriju. Ukoliko se pogleda šema plana kretanja u projektu *Cut*, postaje uočljiva veza između

199 Ibid, 33.

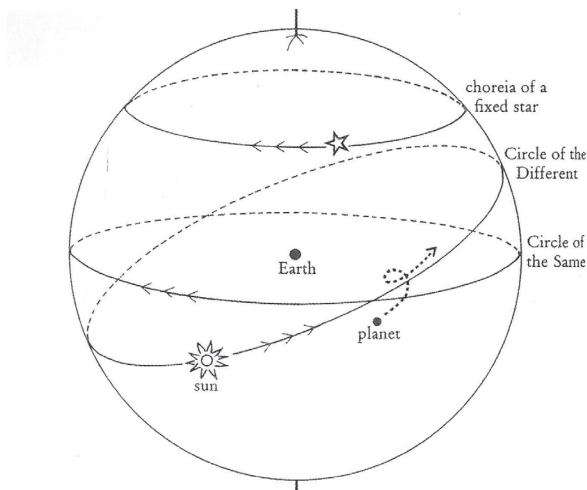
200 Platon, *Timaj*, Mladost, 155. U beleškama srpskog izdanja Platonovog dela *Timaj*, stoji da je posle niza metafora imenovana hora-prostor. Apostrofira se “protežnost” kao mogući odgovarajući srpski prevod za pojam hore kao prostora.

201 J. Sallis, John. *Chorology: On Beginning in Plato* in “*Timaeus*.”Bloomington: Indiana, 1999, 116-117.

202 McEwen, Indra Kagis. *Socrates' Ancestor: An Essay on Architectural Beginnings*. Cambridge: MIT Press, 1993, 81. Prema arheoloskim istraživanjima Fransoa de Polinjaka (Francois de Polignac) koji je istraživao oblikovanje polisa po principu “religioznog bipolariteta”, prema pozicijama svetilišta unutar teritorije polisa. Polis se delio na tri zone – naseljenu gradsku zonu, prigradsku zonu malo udaljenu od centra i van gradsku zonu. Gradske procesije u svetilištima, u centru naseljenog dela grada i na teritoriji graničnog dela grada (*chora*), svetilišta u „divljini” ukazuju na teritorijalno jedinstvo polisa koje je postojalo upravo zahvaljujući stvaranju socijalno-artikulisanih veza putem religioznih aktivnosti.

203 J. Sallis, John, *Chorology*, 20.

204 Platon, *Timaj*, 17a, 53.



Slika 58. Platonova šema kosmosa



Slika 59. Elijason Olaruf, *Želje protiv čuda*, 2014.

Artemide kao lokus seksualnog uzbuđenja i silovanja u grčkoj mitologiji, pri čemu se akt silovanja ritualno izvodio na plesnom tlu kao ritual plodnosti). *Choros* je zapravo kružni pokret bez početka i kraja. U Homerovoj Ilijadi, *choros* nije samo mesto na otvorenom za izvođenje kružnog plesa već je ples sam po sebi, koji stvara poseban utisak kod posmatrača. Zanimljivo je da Homerov *choros* kombinuje dva načina naizmeničnog pokreta: krivu liniju (horalni ples) sa pravom linijom po ugledu na vijugave okrete lavirinta prateći Arijadninu nit spasonosnu po Tezeja. Tom prilikom evocirana imaginacija je bila osnova grčkog sveta – prema Marselu Detjenu, stvaranje apstraktne slike pokretnog prostora u kojoj razum (rasuđivanje) antičkog čoveka shvata važnost kombinacije ova dva pokreta, prave linije i krive.<sup>207</sup>

205 Autorovo naglašavanje.

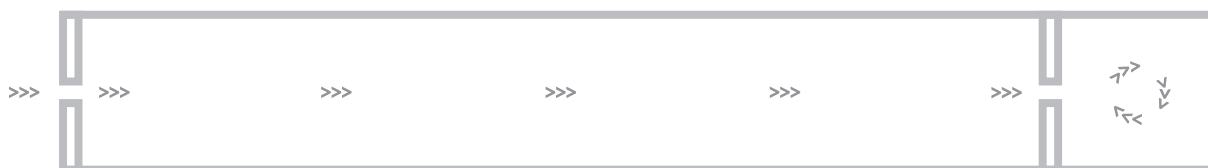
206 Platon, *Timaj*, 40b, 79.

207 N. Isar, *XOPOS/Choros: The Dance of Adam. The Making of Byzantine Chorography. The Anthropology of the Choir of Dance in Byzantium*, Alexandros Press, Leiden 2011, 14-16. Izarova ističe da postoji sličnost u kretanju antičkog alata opisanog kao školjke zbog njegovog oblika i mogućnosti proizvođenja dva pokreta: krive i prave linije. Pretpostavlja se da je instrument verovatno bio neka vrsta četke ili igle poput bakropisne, fiksirane za određenu aparaturu koja je sadržala neku vrstu elementa koji je išao napred dok je okretan. Instrument je upravo zbog mogućnosti stvaranja izvesnih iluzija korišćen u oblikovanju i dekorisanju keramike.

tri prostorije, podeljene uzanim prolazima i njihovo međustopno postupno nadovezivanje i proisticanje.

Na slici je prikazana šema Platonovog kosmosa, tačnije sveta Postanka koja se sastoji iz Kruga Različitog sa kretanjem (plesom) planeta, Kruga Istog – *kyklos choros* fiksnih zvezda oko nebeskog ekvatora. O obrtanju zemlje i ostalim kretanjima nebeskih tela Platon govori u kontekstu kružnih horaičnih pokreta: „A njihovo kretanje u *obliku kola*<sup>205</sup>, njihove naporedne položaje, pa vraćanje njihovih kružnih putanja jedne prema drugoj, praćeno ubrzanim napredovanjem, pa onda to koji od bogova se međusobno sreću a koji opet ostaju jedan nasuprot drugom, koji koga sobom zaklanja i u kojim nam se vremenskim razmacima svaki pojedini skriva pa nam se opet pojavljuje, donoseći strah ili predznake budućih događaja ljudima koji nisu sposobni da pravilno rasuđuju – o svemu tome govoriti bez posmatranja modela koji ih prikazuju, bio bi zaludan posao.“<sup>206</sup>

*Choros* je u antičkom svetu obeležavao sveto mesto boginja i njihovog kružnog plesa (*choros* je mesto često povezivano sa kultom boginje device

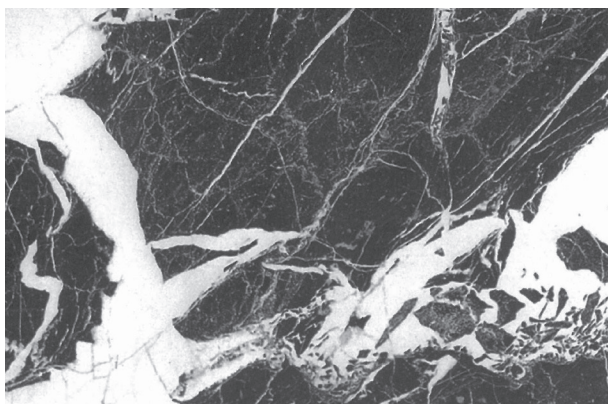


Slika 60. Osnovna šema kretanja, Cut projekat

Poznato je da je u grčkoj misli prisustvo hore bilo jedino moguće kroz pokret a on se morao izvoditi u nekom prostoru (postoji etimološka sličnost između reči korišćene za prostor (*chora*) i reči za pokret (*choros*). U tom smislu, autor ukazuje na analogiju sa svojom arhitektonskom šemom kretanja u *Cut* projektu, prave linije koja (prirodno) proističe u krivu, zapravo u mogući kružni pokret koji čine postavljene projekcije, autor i posmatrač (jedan zatvoren krug međusobnih dejstava).

Kružnu instalaciju *Želje protiv Čuda*, 2014. godina, Olarufa Elijasona, čini oblik načinjen refleksijom u ogledalu. Zlatna boja ovog kružnog oblika umnogome odaje utisak laganog, skoro lebdećeg elementa prostora podsećajući nas istovremeno na prolaznost i beskonačnost. Isečci projekcija u trećoj prostoriji *The End* bi svojom permanentnom montažom, trebalo da kruže u prostoru, takođe postavljajući pitanje vremena i prostora. Prethodno spomenuta uspostavljena analogija između zlatne boje i njene istovremene fluidnosti i čvrstine u *Timaju*, kao da upotpunjuje zlatnu Olarufovu instalaciju i autorov akvarel sa zlatnim listićem u oku. Oba rada prave iluziju pokreta, zahvaljujući antičkom pojmu fluidnosti svetlosti (u kontekstu oblika, zlatni lanac je izražavao duhovnu vezu još od Homera i Platona).

Pretvarajući fenomen Platonove hore u vizantijsku horu, Pavle Silencarije opisuje horalno svetlo u crkvi Svete Sofije u Konstantinopolju kao princip organizacije prostora jer ono nije samo medijum u kome su sve stvari sadržane niti je to samo jedan od dodatnih elemenata u prostoru.



Slika 61. Mermer, Aja Sofija

Pesnik opisuje da je ta igra svetlosti hore-kutije zapravo fluidnost koja transfigurira preko mermera u crkvi, dajući mu dušu –“*epidermis mermera*“. Hora-kutija, pojam koji je svoje otelotvorenje u punom smislu reči doživeo upravo u konceptu crkve Hrista Hore u Carigradu, referirajući na mozaičke natpise uz predstavu Hrista Zemlje Živih: «ἡ Χώρα τῶν ζώντων» (Hristos Zemlja živih) i «Χώρα του Αχωρήτου» (Koji sadrži Nesadrživog).<sup>208</sup> Različitost u teksturama i

208A. Karahan, *The Paleologan Iconography of the Chora Church and its Relation to Greek Antiquity*, *Journal of Art History* 66, 2/3 (1997), 89–95.

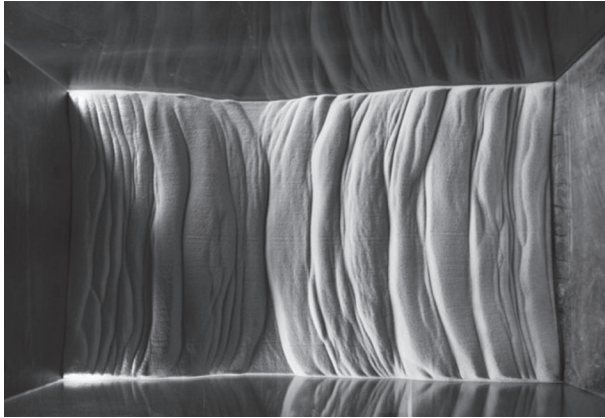


Slika 62 i 63. Crtež nastao na osnovu porodične fotografije

koloritu mermera pod uticajem svetlosti, stvara viziju tela sa prokrvljenim crvenim venama. Mermer je stoga, postao površina kože (otkrivajući sveto prisustvo) sa ciljem da ceo prostor hrama izgleda kao otvoreno pulsirajuće telo. Životvorni efekat postigao se u arhitektonskom smislu, pažljivim sklapanjem delova mermera i uklapanjem njihovih šara, kako bi se dobila titravost horografskog zapisa. Sem crvenih boja, titravost se mogla postići korišćenjem crnog mermera sa svojim kontradiktonostima: belim tačkama sličnim snežnim i crnih površina koje posebno doprinose utisku eha i krivih, ponegde iskrzanih linija. Jasna je namera graditelja u upotrebi jednog naizgled hladnog materijala – oplata mermerom pratila je krivudanja svetlosti. Neophodno je u ovom trenutku osvrnuti se na ključnu scenu u *Cut* crtežu (porodice) koja je odredila odluku o figuri autora (koji stoji) i postojanju memorijskih upisa kroz projekcije na zidovima.

Stara porodična fotografija zabeležila je proslavu autorovog prvog rođendana. Nasuprot Bejkonovskim ogledalima i načinima manipulacije nad fotografijom, autor je predstavio figure kao *memorijski eho*, uz udvajanja svake figure, izuzev figure sestre. Vidljiv je tvrdi okvir koji završava fotografiju, ali i on je umnožen. Uvećanjem detalja na crtežu, površine pri belim usecima (linijama završavanja fotografije) su postale rastvorene, rastopljene, apstrakovane ali ne zarad pojednostavljivanja i čišćenja realističnih crteža, naprotiv. Postojala je težnja da autor pronade davno zabeležen najraniji trenutak svog postojanja, zadrži sve njegove članove i „oživi“ njihova tela kroz titravost linija i površina. Udvostručavanjima, sabijanjima i širenjima masa (uporediti sa *Earthwork*, grupe Semiconductor) njihova tela su dodirnuti na drugačiji način – postala su otvorena memorijska tela, jedan široko postavljeni *memorijski epidermis* kroz koji je prošla „titravu svetlost“ autorove lične memorije o njima, stvarajući bele linije na krajevima. One su postale hladni mermer koji seče prostor i nasilno završava kompoziciju, sluteći na odlazak





Slika 64. Earthwork, grupa Semiconductor, 2016.

neke od figura sa crteža, na buduće moguće trajektorije. Sve figure su postale jedan pulsirajući organ, razotkriven prisećanjem (svetlošću) na bližnje. Oni su nosioci horografskih uloga, oni se pojavljuju, nestaju, kruže, okupani našom memorijom o njihovom nekadašnjem bivanju u našem intimnom prostoru i prostoru sveta.

*Cut* crtež je u celini osmišljen u monohromatskom registru, sa nekoliko crvenih punktova, imajući u vidu sličan odnos u spektru antičkih boja. Antička boja je zapravo bazičan kulturalni gradivni blok

za viđenje sveta oko sebe bivajući mnogo više nego svetlosni talas koji „udara“ retinu. Primera radi, kategorija *marmoreus* (mermerni) je često je upotrebljavan u latinskoj elegiji da opiše vrat i ekstremitete lepih devojaka evocirajući time hladne, glatke kvalitete statue u onoj meri u kojoj to čini bela boja mermera.<sup>209</sup> *Chloros* se recimo, neodnosi na apstraktnu zelenu već na plodnost, fluidnost – „obojena biljkom“ (*plant-coloured*). Antičko iskustvo boja je multi-senzorno jer je težište njihovog iskustva bilo u doživljaju objekta, obuhvatajući njegovu svetlost, pokret, teksturu i ostale prisutne karakteristike. Grčki i Rimski mislioci su često opisivali boju (*chroma*) kao određenu površinu ili *spoljašnju kožu* objekta kao definišuće po vidljivost objekta. Pažnja je posebno bila usmerena na površinu kože lica i tela jer boja je u antičkoj misli predstavljala osnovni indeks sveta oko nas (čuveni primer Homerovog *wine-darksea* [oinops pontos]).<sup>210</sup>

Oči su posebno akcentovane u *Cut* projektu, sem sećenja okom, ostvaruje se relacija između autora i oka posmatrača koje nosi prethodno iskustvo sećenja. Prema Platonu: „Zato najpre na izbočini glave, upravo sa prednje strane, postaviše lice, pričvrstivši za njega organe da služe svakom naumu duše i odrediše da u vlasti učestvuje ono što je po prirodi prednje. Od organa pak najpre sagradiše svetlosne oči pa ih pričvrstiše iz sledećeg razloga: udesiš najpre da ona vrsta vatre koja nema osobinu da gori, već pruža samo blagi sjaj, postane samosvojno telo dnevne svetlosti.“<sup>211</sup> Oči nisu unutar ili izvan svetlosti već one svetle u svetu koji je već osvetljen (obasjan). Vid i svetlost idu zajedno jer videti nevidljivo zahteva neobično svetlo, zapravo naša veza sa nevidljivim jedino je moguća putem pojavnosti što zahteva neobičnu formu viđenja. Umetnik gleda kroz svetlo da uhvati prizor onoga što je još uvek nevidljivo, potom iznoseći to na videlo putem dela. To je svetlost sama po sebi, poput Atininih očiju koje obezbeđuju svoje sopstveno svetlo. Atina je nazvana *glaukopis* zbog svojih „blistavo-osvetljavajućih očiju“.<sup>212</sup> Taj sjaj je analogan vidu sove koja čini nevidljivo vidljivim.

209 Ed. Alex Purves, Shane Butler, *Synaesthesia and the ancient senses*, Routledge, London & New York, 2014, 138.

210 Ibid, 132.

211 Platon, *Timaj*, Mladost, Beograd, 1981, 45a-45b, 84.

212 A. J. Mitchell, *Heidegger Among the Sculptors*, 60.



Slika 65. Andreas Kop, 2016.

Na elegantan način i jednostavnom intervencijom temom oka bavi se rad nemačkog umetnika Andreasa Kopa, u fotografiji pod nazivom *Read my eyes* (ali s' usana). tim u vezi, Jens E. Kjeldsen govori o nužnosti obraćanja oku u antičkoj retorici kao umetnosti ubeđivanja i načinu konstituisanja besprekornog besednika putem procesa vizuelizacije. Antička retorika je konstituisala osnovni princip komunikacije putem načela imitacije: što je retorički iskaz bliži realnosti to je on ubedljiviji i bliži čoveku. Vizuelna disciplina ukazuje na to da oratorov govor i prezentacija mora biti po uzoru na realnost ili njoj biti što bliža – njegovo obraćanje mora biti upućeno ne samo pravom oku, nego *oku uma publike*. Reči i vizuelni utisci imaju sposobnost da oblikuju um i da izmame reakciju bez ikakvog odupiranja ili

refleksije posmatrača, udarajući direktno u srce poput strele. Taj fenomen direktnog vizuelnog obraćanja oku posmatrača zarad stvaranja unutarnjih impresija Kjeldsen naziva – *direktna očna retorika*.<sup>213</sup> Marko Fabije Kvintilijan u svom delu „Obrazovanje govornika“ ukazuje na retorički način saopštavanja informacija putem akcije (*actio*) kroz besedničko telo koje svojim gestovima i pokretima izaziva snažne emocije. Različite forme pokreta besedničkog tela (oblačenje, facijalna ekspresija, gestovi) imaju izuzetan uticaj jer su u stanju da učine da slike, inače nepokretne i tihe, prodru u naša najdublja osećanja na način koji im omogućava veću rečitost nego sam jezik.<sup>214</sup>

Ubeđivanje putem akcije se odvija kada govornik pokazuje emocije jer prema Kvintilijanu, ukoliko orator želi da pokrene druge, on prvo mora pomeriti sebe uz emocionalno uzbuđenje iz koga izrasta njegov govor. To je moguće uz određene vizije (*φαντασίαι/phantasiai*), prilikom koje su imaginaciji posmatrača dočarane *odsutne* stvari pune živosti i jasnoće te deluju kao da su pred njegovim očima: što je čovek osetljiviji na impresije, to će on imati veću moć nad svojim emocijama.<sup>215</sup> Stoga, orator je figura čije telo prolazi (ritualnu) transformaciju izazivajući vizije unutar sebe, nakon čega on biva pokrenut pravim emocijama izvodeći svoje emocionalno kretanje u prostoru. Tako stvorena slika pokrenutog govornika je postajala dokaz istinitosti argumenta to je predstavljalo srž. Revitalizovani govornik je u koži savremenog menadžera sa masovnim

213 J. E. Kjeldsen, *Talking to the eye: visibility in ancient rhetoric*, Word & Image, vol. 19, no. 3, July – September 2003, 133. Kjeldsen uvodi pojam direktne očne retorike (*direct ocular rhetoric*, prevod autora) na osnovu rasprave o fenomenu vizuelne impresije u delu Gorgias, *Encomium of Helen*, edited with Introduction, Notes and transl. D.M. MacDowell (Bristol: Bristol Classical Press, 1982).

214 J. E. Kjeldsen, *Talking to the eye*, 134. Marcus Fabius Quintilian, *Institutio Oratoria* (II, 3, 65-67) trans. H. E. Butler, 4 vols, Loeb Classical Library (Cambridge & London: Harvard University Press, 1989).

215 Ibid, 135.

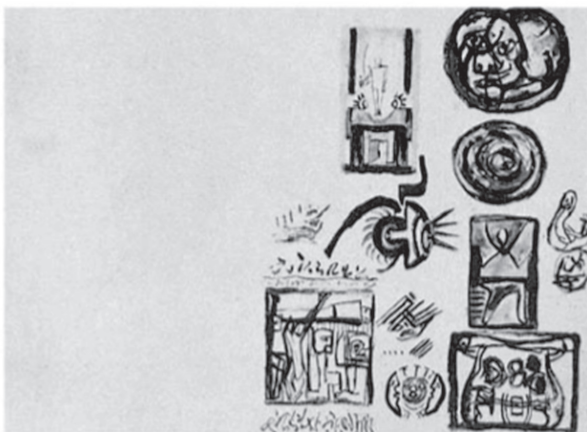


Slika 66. Maja Obradović, Deo Cut rolne, Dve prazne stolice, 2015.

kratkotrajnim obukama, o načinima ubeđivanja ljudi ali ne sa antičkog aspekta već sa potpuno suprotnim ciljem – ne izreći istinu. U tom smislu, autor dalje referira na savremena istraživanja profesora Dejvida Fridberga.<sup>216</sup>

Međutim postavlja se pitanje sa kakvim prethodnim iskustvima i osećanjima autor staje pred publiku. To iskustvo nosi prizor specifičnog stajanja, kompoziciono nastavljenog na prethodno opisan *Cut* crtež porodice prema fotografiji iz detinjstva. Predstavljene dve prazne stolice jesu tišina, pauza i okršaj binarnih vrednosti unapred izloženih na razne načine u ovom radu. „Posao umetnika je da ode u studio i kaže: „Ne znam šta da radim. Izgubljen sam. To čini suštinu poetike. Zatim idete u studio uprkos užasnom osećanju sa kojim živite. Radite i pomislite da vas to može odvesti nekom sadržaju a ne nečemu što je već tu. To je poput odlaska psihoanalitičaru: ležeći na kauču, govorite da se osećate užasno. Odjednom stvori se fluks u sobi između vas i druge osobe. Na tome morate raditi. (...) Odjednom se tu stvara nova, treća osoba kao duh između vas dvoje i pre no što stignete da pomislite na to. Simptomatično je i sa umetnicima. Veoma sam zainteresovan za pojavu tog procesa. To vas vodi pravcem koji ne biste mogli ni zamisliti: pravcima

216 D. Freedberg, *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, Trends in Cognitive Sciences Vol 11, No. 5 (2007), 197 – 203; Idem, *Movement, Embodiment, Emotion*, Cannibalismes disciplinaires, Quand l’histoire de l’art et l’anthropologie se rencontrent: Actes du colloque Histoire de l’art et anthropologie organisé par l’INHA et le musée du quai Branly (21 et 23 juin 2007), Paris, 2010, 37 – 61.



Slika 67. Polok, 1941-42.



Slika 68. Oumou Si, Dakar, 2001.

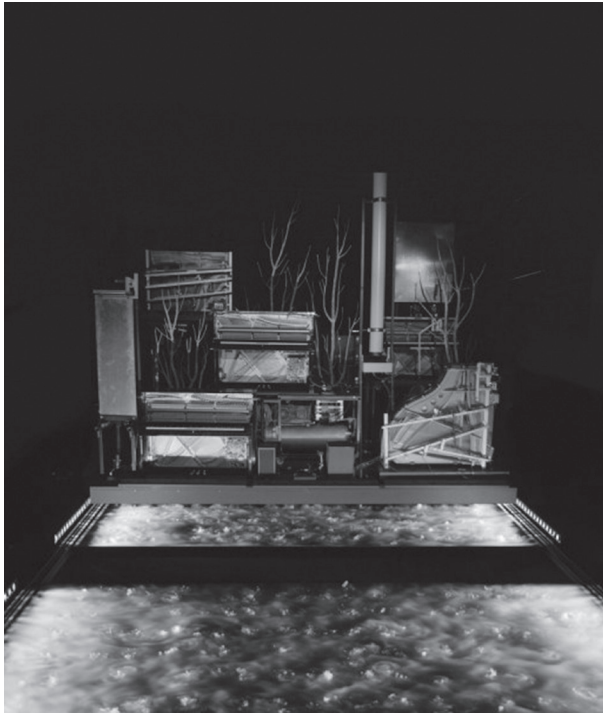
kojima racionalno ne biste krenuli.“<sup>217</sup> Govoreći o fenomenološkom poimanju materijalnih stvari, Kapur uočava mnoštvo perspektiva u postmodernom vremenu, u postfreudovskom smislu, ističući da gomilanje ekstrema vodi subjektivnom viđenju stvarnosti. Dakle, umetnici imaju zadatak da kao ljudska bića (subjekti), prema mišljenju Kapura, ukažu na različite perspektive viđenja stvarnosti. Te dve prazne stolice pak, u slučaju Džeksona Poloka označavale su rascep i tišinu, doslovno lečenje. Polokova serija crteža nazvana *Deset načina samoubistva* (1941-42) su sveske u kojima je Polok crtao tokom svoje terapije kod doktora jungijanske orijantacije (Violet Staub de Laszlo).<sup>218</sup> One su sadržale niz gusto poređanih apstraktnih slika sličnih Pikasu, Mirou i naivnom američkom simbolizmu pokazujući određenu samosvest o postojanju smrti pre nego samoubistva. Terapeut je ohrabrio Poloka da donese svoje crteže na terapiju ili da čak to bude mogućnost da on plati neke od terapija. Nepoznanica postoji u tome ko je zapravo imenovao ovaj serijal crteža, mada postoji pretpostavka da je Polok na ovaj način ostavio ličnu samodestruktivnu izjavu o svojoj prirodi i umetnosti kao mogućoj terapiji.

Prethodni slučajevi i izjave o „dve stolice“ mogu se uporediti sa izjavom Oumou Si: „Život ima dugačke noge“, to nisu moje reči već je to poslovice iz našeg jezika. Izreka je tačna: život je neočekivan i pun iznenađenja.“<sup>219</sup> Autor se u sceni *Cut* crteža, pre rukovodi izjavom arfričke umetnice i na taj način vraća sebi i neizvesnosti života, stojeći između dve stolice

<sup>217</sup> Izjava umetnika dostupna na sajtu: <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/march/24/anish-kapoor-an-artist-s-job-is-to-say-i-m-lost/>, pristupljeno 13.3.2016, 20:25h.

<sup>218</sup> R. M. Brown, *The Art of Suicide*, Reaktion Books, London, 2001, 208.

<sup>219</sup> K. Von Flotow, *Oumou Sy. Sand and Silk*, Noir sur noir, Che Huber, Geneva, 2010.



Slika 69. Hajner Gebels, 2007.

kao simbola zapadnjačkih binarnosti, zaklonjen spostvenom tišinom. Tri nacrtane glave nisu histerija, niti sindrom lutajuće materice, niti predmet psihoterapijskih soba jer zapadni prostori propisujući odnos ispitanik-ispitani su zapravo propisani prostori, bez autentičnosti, uobičajeno zatvoreni i izveštačeni sa pitanjem koliko oni zaista mogu otkriti ljudsku teskobu. U tom smislu umetnički Polokov lično stvoreni prostor *između* dve terapijske stolice jeste celovit ambijent sa otkrivenom dušom naspram naštelovanosti. U tom smislu *The End* prostorija, zajedno sa uzanim prolazima između prostorija, predstavlja neku vrstu ritualne prostorije, od značaja za iskustvo autora jer svi smo mi prema Arnoldu van Genepu, ljudi praga.<sup>220</sup>

Tišina je, međutim, ovladala i savremenim teatrom. Naime, ukidanjem prisustva glumaca i njihovih međusobnih dijaloga, otvoren je prostor novom kvalitetu zvuka, tačnije tišini svojstvenoj pukom prisustvu stvari. Kompozitor i reditelj Hajner Gebels stvara heurističko delo, *Štifterove Stvari* (*Stifters Dinge/Stifter's Things*) u izvodbi Théâtre Vidy, Lozana, Švajcarska, 2007.godine.<sup>221</sup> Ukida se telesnost a tišinu prelamaju zvukovi predmeta postavljenih na sceni. Reč je o šest klavira na kojima niko ne svira, već se stvara utisak da sami sobom rukovode i stvaraju kompoziciju na sceni. Te stvari postavljene i sklopljene zajedno, postale su jedan odlučan organizam zahvaljujući osmišljenim mehanizmima koji je pokreću. Shodno tome, odlučna je izjava Hajnera Gebelsa: „Iako su ljudska tela odsustvovala sa scene, može se reći da je publika u ulozi protagonista, postajući centar svega. Mnogi ljudi su mi kasnije rekli da su srećni što konačno, nema nikoga na sceni ko će im reći šta da misle!“<sup>222</sup> Gebelsov mistični svet glasova i svetlosti, sadrži nesto od Atininih očiju. To su prizori nastanka, vrednosti isijavanja, samog po sebi. Upotpunjujući tu scenu, potrebno je podsetiti se detalja

<sup>220</sup>Iako dosta kasnije prihvaćena, istraživanja belgijskog etnologa Arnolda van Genepa koji se bavio ritualom transformacije (prolaza, *passage*) ukazuje na tri različite faze ove vrste rituala: preliminalni (faza odvajanja, pojedinac/grupa se odvajaju iz okruženja), liminalni (faza praga, transformacije, ulaska i prolaska kroz različita područja iskustva, čak i onih koja mogu da uznemire, remete) i postliminalni (faza sjedinjavanja, zajednica prihvata, ponovo prima člana sa novim iskustvom i statusom). Svaka faza rituala dovodi do prekoračenja granica, što podrazumeva sticanje novog iskustva i uspostavljanje nove granice zarad stvaranja nove zajednice/socijalnog okruženja je suština postojanja rituala. Cf. A. Van Genep, *Obredi prelaza. Sistematsko izučavanje rituala*, Srpska književna zadruza, Beograd, 2005.

<sup>221</sup> Predstava *Štifterove Stvari* je između ostalog, nosilac Grand Prix-a Mira Trailović, (42. BITEF Festival), Beograd, 2008. pored brojnih međunarodnih nagrada za ovo delo. Predstava *Eraritjaritjak / Musée des phrasestakođe* je nosilac Grand Prix Mira Trailović na 39. BITEF Festivalu, 2005. godine

<sup>222</sup>Preuzeto iz intervjua sa Hajnerom Gebelsom, *Heiner Goebbels's Abstract Extravaganza, Stifters Dinge*, razgovor vodio Stan Schwartz, 8.decembar, 2009. <http://www.villagevoice.com/arts/heiner-goebbelss-abstract-extravaganza-stifters-dinge-7134044>, pristupljeno 12.4.2014, 22:35.



Slika 70. Tom Puki, 2013.

skulpture Toma Pukija, *Treachery* u kojoj figura žene u mermeru drži sočivo. Umetnik je u jednom neformalnom razgovoru izjavio da je taj prizor pitanje svetlosti pod uglom koji će od nje načiniti ili topao zrak ili vatru koja će spržiti. Ostaje pitanje da li dve prikazane osvetljene stolice na crtežu autora predstavljaju moguću (osvetljenu) retoriku ili su prostori ćutanja i „štelovanja“ ugla (sočiva). Da li se pacijent uvek iznova pojavljuje i vraća na svoju stolicu, u svoj sopstveni procep i grč? Podudarnost postoji u glagolu proisteklom iz *chore* – *chorizo*, što znači odvojiti, u smislu napraviti (-izo) granicu između dve stvari. Odatle proističe  $\chi\omega\rho\iota\sigma\mu\acute{o}\varsigma$  / *chorismos* što znači *podeliti*, *razdvojiti*, *odvojiti*.

Sličan Gebelsovom retoričkom dvosmislenom, mističnom i neuhvatljivom prostoru, negde između jave i sna, hora poseduje identične osobine. Hora je nesigurno mesto dvosmislenosti i nesigurnosti, koncepata stvaranja i postanka, matrice početaka i ideje realizovane u retoričkom prostoru. Iako je dotaknuta kroz nepravu zaključivanje, hora ipak ostaje ne samo nedodirljiva kroz diskurs zaključivanja prkoseći logici već dobija krajnje uznemirujući epitet – remeti postojanje svih ostalih diskursa u dijalogu.<sup>223</sup> Poredeći sa retoričkim aspektom Timaja, Derida uočava sličnost hore i Sokrata. Iako se najviše čuje Timajev glas, Sokrat

se pojavljuje na samom početku dijaloga u dominantnoj ulozi, vrlo malo govoreći da bi potom odjednom nestao u tekstu. Time se završava uvodni razgovor. Fizičko odsustvo dalo je povoda Deridi da Sokratu dodeli *horografsku ulogu* jer je on izvor dijaloga i njegovog nestanka.<sup>224</sup> Ovaj trenutak je važan jer već na samom početku dijaloga Sokrat i Timaj stvaraju relaciju *geneza* – *memorija*. Stoga, svaka geneza i stvaralaštvo imaju snažnu vezu sa memorijom, odnosno mogućnost vraćanja na drugo, prošlo vreme. „Timaj: Nečega se sećamo, a na ono čega se ne sećamo podsetićeš nas ti, kad si već ovde. Ili, još bolje, ako ti to ne pada teško, ponovi nam sve to u nekoliko reči ispočetka da nam se bolje ureže u pamet.“<sup>225</sup> Početak stvaranja, memorija i

223 J. Sallis, *Chorology*, 132.

224 Derrida, Jacques and Peter Eisenman. *Choral Works*, ed. J. Kipnis –T. Leeser. New York: Monacelli, 1997, 166.

225 Platon, *Timaj*, 17b, 53.

mesto upleteni su u polis, prema Timaju. Stvaranje idealnog polisa priželjkuje Sokrat i pita se kako bi on bio ostvaren, postoje li mogućnosti njegovog izlaska iz sveta ideja u realnost? Savršeni polis je ne-mesto, kao što je i sama hora. On nije pozicioniran već živi u svetu ideja, zatočen i degustiran kroz diskusiju sagovornika. To je horografski grad bez mogućnosti ostvarivanja, dostupan je samo kroz san. Horografski grad bi posedovao sve što drugi gradovi nemaju – eros, neophodan da grad postane telesno-funkcionalno-realan. Platon se bavi ograničenjima snažnog ustrojstva polisa preko pojma hore, omogućavajući starom polisima da napreduju i prevaziđu davno postavljene limite. Bivajući idealan amalgam tela i mesta, hora postaje medijator forme i sadržine, fizičkog sveta i sveta ideja. *Cut* projekat nosi u sebi horografske odlike: autor nestaje u drugoj prostoriji fizički pojavljujući se u trećoj (prema celovitoj verziji projekta, u prvoj prostoriji autor i njegov svet pojavljuje se putem projekcija u prvoj *Memory* prostoriji).

Za projekat *Cut, Cut, Cut!* značajan je fenomenolog Edvard Kejsi koji se bavi pitanjima pojma mesta i prostora uspostavljajući vezu između tela i mesta, odnosno prostora. Njegovo shvatanje prostorne dominacije ujedno je označio nestanak subjekta/tela. Mesto nije odvojeno od subjekta i njegovog tela te da nestankom subjekta prevlast preuzima apstraktno univerzalan, dekonstruktivan prostor. Kejsijev pojam mesta bi odgovarao izrazu koji koristi Edvard Soja – „treći prostor”.<sup>226</sup> Ovaj projekat analizira odnos mesta i subjekta i neophodan je za idejno rešenje *The End* prostorije u kojoj je autor prisutan. Postavlja se pitanje da je *The End* soba saepitetom sopstvenog mesta koje predstavlja logički i telesni produžetak tela te proizilazi da je to mesto autorovo lično mesto, tačnije mesto lične ekstenzije. U svoje dve knjige *Povratak prostoru* iz 1993. godine i *Sudbina mesta* iz 1997. godine, Edvard Kejsi raspravlja o mogućnostima povratka marginalizovanog pojma mesta, naspram zapadnjačke fascinacije prostranstvom i beskonačnošću prostora. Kejsi predočava i teoretizuje opšti proces nastanka sopstvenog mesta (*self-place*) i fenomenološkog tela stavljajući po strani individualne razlike, rodnost, kulturu i slično. To je neophodno da bi se razumelo sopstvo otelovljenog subjekta, njegovo telesno prisustvo na posebnom mestu. Kejsi ističe da je ljudski svet proizveden kao nastavak ljudskog tela kao specifičnog i očuvanog, netaknutog idealnog tela, zaštićenog od sudara sa drugim telima. Njegovom telu uskraćeni su doživljaji strasti, agresije, sukoba, surovosti živih tela u svetu. Tada su van fokusa njegovi značajni unutrašnji okidači neophodni za stvaranje i razumevanje razlika među identitetima. Kejsijevi stavovi su važni za razumevanje mogućeg, očekivanog iskustva u *The End* sobi u kojoj se telo autora pojavljuje skoro na samom početku prostorije. Mirno i gotovo nepomično telo autora pokušaj je da se stvore vizije različitih percepcija tela u prostoru (horografske karakteristike).

Naizgled mirno telo može podsetiti na idealno slično nepomičnoj skulpturi ali cilj nije imitacija zatvorenog tela, kože koja upisuje poglede publike negiranjem. Oku posmatrača možda se može učiniti da telo autora svojim statičnim prisustvom pokazuje izolovanost otkrivajući/čuvajući iskustvo hermetičnog slikara klasičnih mogućnosti. Telo ima tendenciju

---

226 E. W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-imagined places*. Cambridge, MA: Blackwell, 1996.

da testira samo sebećutanjem, navede sopstvo na tranzitornu oblast sećenja ličnih iskustava upadima **isečaka** projekovane prošlosti iz dveju susednih prostorija. Pitanje je na koji način se događa proces ekstenzije autora u *The End* prostoriji. Kakav značaj ima fizičko prisustvo autora u iskustvu publike i obrnuto (u klasičnom smislu postavke: ko je umetnik a ko model)? Na temu razmene između dvoje ljudi u (tradicionalnoj) relaciji umetnik-model, Tom Puki u intervju autoru iznosi svoje stavove<sup>227</sup>:

„AUTOR: Telo je glavna tema Vašeg stvaralaštva. Radite li sa modelima uživo? Koliko je važno zaista dobro poznavati modela? Šta je, prema Vašem mišljenju, sušastveno prilikom posmatranja tela modela – facijalna ekspresija, kretanja tela, struktura kože i slično prilikom transfera u drugi medijum?

UMETNIK: Modeli sa kojima radim zapravo su ljudi koje znam. Oni su ujedno mladi umetnici čije stvaralaštvo obožavam. Ja im zapravo radeći ukazujem počast. Oni pristaju da stoje u svojoj nagosti, zarad mene: moje radove čine moji nagi prijatelji. Modelu predstavljam osnovnu ideju svesno otvarajući komunikaciju. Često se prvobitne ideje odbacuju nakon uspostavljanja dobre komunikacije na nivou ideja. Ponešto svojih namera u pogledu odabira osobe i sveta ideja objasnim pa to dovodi do intenzivne komunikacije, forme povratnih informacija. Ideje lete nazad i između mene i mog modela. Iz ovih ideja koje mogu biti ideje o sadržaju, pozi, ekspresiji, ja sam u stanju da formiram prilično suptilne i složene strukture isprva nevidljive, a potom sve više prevedene u realan oblik (putem gline kao sredstva). Volim izražajnost naizgled neizražajnih arhaičnih poza. Tražim ton tela, kako koža /mišić /meso formiraju telesni predeo preda mnom. (Pokušavam da prevedem taj telesni ton u izabrani materijal, glinu u prvom slučaju, mermer u kasnijem.).

AUTOR: Koja je uloga filma u Vašem umetničkom pristupu? Vaše interesovanje za filmsku produkciju potrebno je dodatno objasniti.

UMETNIK: Većina mojih radova jesu poput zamrznutih isečaka filmskih scena.<sup>228</sup> Nešto se možda dogodilo, nešto će se možda tek dogoditi. Mogu postojati druga ljudska prisustva unaokolo, bez materijalne forme. Ova prisustva postaju očigledna isčitavajući facijalne telesne ekspresije pojedinačnih mermernih figura. (Filmovi Mikelandela Antonionija za mene su od velike važnosti: uživam, učim, razumem ih. On ukida površnu izražajnost ljudskih situacija otkrivajući sakriveni metajezik. Mnogo toga sam naučio iz njegove elegancije rukovanja, elegancije [filmske] forme). *Kao i u mom radu, ništa ne skače, ne igra, ne vrišti, ne gestikulira: mi smo na dubljem nivou nego izričita dramatična ekspresivnost.*<sup>229</sup>

227 Autor ovde ima na umu prethodno dragoceno performativno (telesno) iskustvo britanskog starijeg kolege ali i međusobnu sličnost u istraživanju odnosa između umetnika i modela u radu sa tradicionalnim medijumima.

228 O procesu montiranja pogledati W. Murch, *In the blink of an Eye*, 2nd edition, Silman-James Press, California, 2001, 5. Murch ističe zanimljivu razliku: američka filmska produkcija terminologija koristi izraz film je **sećen**, akcentujući separaciju dok australijska i britanska pak koristi izraz film je **spajan**, akcentujući pridruživanje. Treba naglasiti da prostoriju *The End* čine video-zapisikoji svojim smenjivanjima mogu podsećati na isečke iz filmskih scena. Upečatljiva može biti poslednja scena: autor sam u praznoj prostoriji, sagledava svoj lik frontalno.

229 Autorovo isticanje



Prostor i mesto Kejsijeve filozofije otvara pitanje prisutnosti (mesto) i odsutnosti (prostor) subjekta i objekta, materije i uma održavajući time sveukupnu zapadnu politiku dihotomije nemogućnosti spajanja. Naime, prostor je apstaktan jer ne omogućava iskustvenost. Mesto je povezano sa subjektivim živim telom. Ono je opozit prostoru jer je ne-prostor, element koji se sam izdiže, stoji vertikalno i drži prevlast. Mesto može biti pozitivno i negativno: pozitivno definisano mesto, pozajmljuje telesnu, živu i masivnu formu čime postaje istih karakteristika kao i samo telo koje je „stvarno”, „prisutno”, „materijalno”<sup>230</sup> imajući u vidu da to isto mesto je horizont „sa koga nešto *otpočinje svoje prisustvo*”.<sup>231</sup> Negativno definisano mesto shodno prethodnom, dobija formu prostora kao pustoši, ravnodušnog, istanjenog, slabašnog, povezanog sa gubitkom, „više površan”, „osušen”, „nemoguć za odlučne akcije”.<sup>232</sup> Duh je jedini, smatra Kejsi, koji može da izbrise razlike i stvori idealni metaprostor gde subjekt ostaje netaknut. Uz „dodatak” razuma subjekt postaje razvojno aktivan, formativan umesto pasivan i onaj nad kojim se izvršava delo (objekat).

Da li je moguć dalji Kejsijevski scenario u *Cut* projektu? Prema nedovoljno razrađenom lakanovskom modelu narcistički ego u posebnoj je vezi sa prostorom preko svojih teritorijalnih imperativa jer nužnost postojanja subjekta zahteva i prostornu kontrolu nad drugim. Narcistički ego zahteva ne samo poništavanje objekta već i pokušaje transformacije drugih, tuđih prostora u svoje sopstvene kao i kontrolu nad istim a sve zarad opstanka autonomnosti i subjektive potrebe za stajanjem u svetu. Tu se subjekt oseća sigurno, udobno se protežući u samostvorenom, utopijskom mestu čak i u pokušaju stvaranja sličnih okolnosti sigurnog mesta sa montiranim projekcijama sa svih strana u odnosu na autora, u *Cut-u*, sam autor bi možda doživeo slično razočarenje bivajući izveden iz osećaja sigurnosti i komfornosti? *The End* soba je prema ovom fenomenološkom modelu distinkcije mesta-prostora, sopstva-tela, upravo zahvaljujući telesnom prisustvu autora produžetak druge, *Cut* sobe. Iako centralna, stojeća pozicija autora u prostoriji ne ukazuje na autorovu ulogu opisanu od strane Kejsija u kojoj subjekt nosi veliko S, kao centar narcizma vodeći ka solipsizmu kao idealnoj ja-formi, u centru svoje oblasti gde stajanjem dominira sa osećajem sigurnosti, odbijajući mogućnost sopstvenog dekonstituisanja. Naprotiv, kao i u *ADA* projektu, prisustvo publike je neophodno zarad razmene u kojoj stajanje nije nadzor niti dominacija već prisustvo, sudaranje, ostavljanje (horografskih) zapisa i razmena.

Slično misli i Derida, pored Salisa takođe ukazuje da je za evropskog čoveka krajnja svrha (telos) nije suština nego pojavnost, vertikalna osnovna osa koja omogućava postojanje.<sup>233</sup> Biti uspravan je ljudska kategorija, jer „ustajući, čovek zadobija svoje stajanje u svetu”.<sup>234</sup> Nasuprot fenomenu stajanja u svetu, autor nailazi na zanimljiv prikaz pada u delu austrijskog mladog

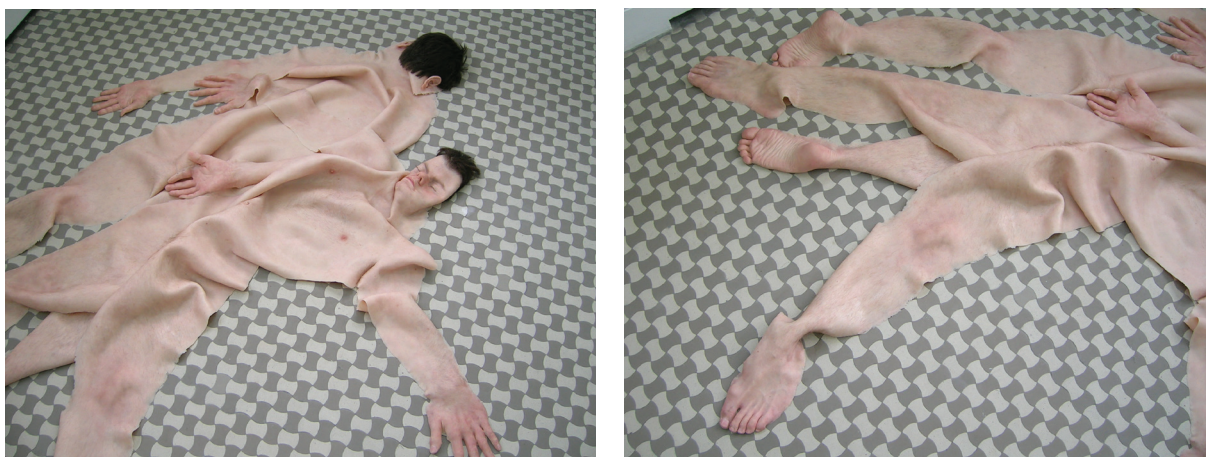
230 E. S. Casey, Edward S. Between geography and philosophy: What does it mean to be in the place-world? *Annals of the Association of American Geographers* 91, 4 (2001): 683-93, posebno 685, 688, 683, 684, 689. in B. Hooper, *Desiring Presence, Romancing the Real*, *Annals of American Geographers*, Vol. 91, No. 4 (2001), 703-715, 705.

231 Ibid, 683, 684, 690.

232 Ibid, 685, 683, 684.

233 Derrida, Jacques. *The other heading*, transl. P.-A. Brault – M. B. Naas, Bloomington: Indiana University Press, 1992, 23-24.

234 E. S. Casey, *Getting back into place: Toward a renewed understanding of the place-world*. Bloomington: Indiana University Press, 1993, 118.



Slika 71. Klemens Klaus, 2004 - 09.

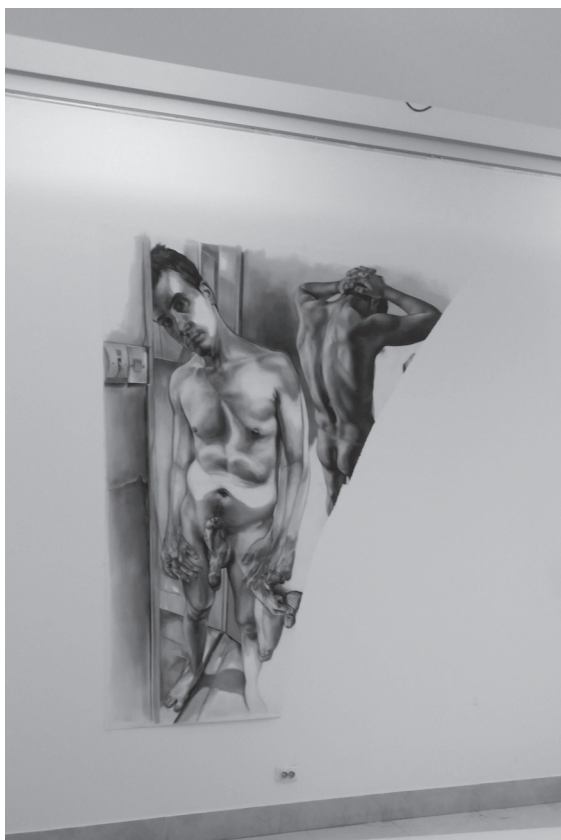
umetnika Klemensa Krausa, pod nazivom *Veliki autoportret* (*Grosses Selbstportrait*, 2004-2009. godine) izvedenog u tehnici bojenog silikona, sa knifanim organskim dlakama autora. Primer ogoljenog autoportreta postaje sinonim ljuštore predstavljene kao hiperrealističnog otiska muškog autora, sa minuciozno izrađenim trepavicama i pažljivim, različitim obojenjima kože na svakom prevoju, uključujući čak i obojenost noktiju na rukama i nogama. Postavljena figura na podu, deluje kao bačena krpa, sa naborima nalik na namerno izgužvan materijal. Klemensovo delo pokazuje strukturu muškarca „za poneti“, onog koji se može spakovati u kofer, u praktičnom krajnjem smislu – delo se može nositi sa sobom, zauzimajući najmanju moguću površinu.

Klemensove teme udaraju u srž savremene teorije o telu, temporalnosti, uništavanju i nestajanju, gestovima koje telo čini svojom voljom iako je pod diktiranim društveno-socijalnim uslovima (sličnost sa teorijom češkog filozofa Vilema Flusera).<sup>235</sup> Zanimljivo je uočiti razlike između predstavljenog *Velikog autoportreta* i tvrdnje umetnika o „meri“ otvorenosti sebe kao stvaraoca i kao čoveka prema svetu.<sup>236</sup> „Površina kože (*Haut*) je površina par excellence. Međutim, moja koža je u isto vreme ambivalentna ne samo zato što je smislena granica onoga što pripada meni u psihološkom smislu, već što je to organ mog tela. Ambivalentnost kulminira u odbacivanju („prosipanju“) moje kože antiherojskim gestom: trag mene kao nestalnog bića, sklonog propadljivosti i destrukciji. To je manje od umetničke poze nego što naslov *Veliki autoportret* sugerše.“<sup>237</sup> Iskaz umetnika je da on zadržava pravo odluke o eksponiranosti sebe, iako su posetioci izložbe u Haus am Waldsee su imali priliku da taktilno pristupe delu (vide i dodirnu svaku poru umetnika na njegovom delu) ali i da budu u umetnikovom prostoru stvaranja zajedno sa njegovim ličnim stvarima. U tom smislu, ukoliko se uporedi fenomen otvorenosti kao umetničke slobode i svesne odluke, nužno je da se autor *Cut-a* fizički pojavi u trećoj prostoriji *The End*. Upravo stalnim, fizičkim prisustvom u *The End* prostoriji, umetnik postaje apsolutno otvoren i dostupan

235 K. Blomberg, *Clemens Krauss, Aufwachen/Waking up*, (Haus am Waldsee), Nicolaische Verlagsbuchhandlung GmbH, Berlin, 19.

236 Imajući ovde u vidu činjenicu da je umetnik u rezidencijalnom periodu od 6.3.2009-26.4.2009. živeo u izlagačkom prostoru u Berlinu

237 K. Blomberg, *Clemens Krauss, Aufwachen/Waking up*, 68. Prevod autora



Slika 72. Maja Obradović, Pad Cut rolne, 2015.

u razmeni sa publikom. Nema drugačije tvrdnje niti mogućnosti za autora. Prostor stvaranja je prostor otvorenosti i određene ranjivosti u kojoj autor ne zadržava pravo da deo sebe zatvara niti fizički zaklanja dok sve vreme posmatra šta se događa u druge dve prostorije. Stajanje obavezuje, bez izuzetka. Autor neće ležati niti praviti pokret. Iz ugla publike, dok se sečenje odvija kao proces davanja, moguće je biti prisutan i videti sve projektovane scene prethodnih događaja kao i mogućih reakcija umetnika. *Stajati uspravno je pobeda nad rezom u sebi.*<sup>238</sup>

U opisanom slučaju, „pad“ austrijskog umetnika prikazan kroz postavljenu skulpturu na podu ima sličnosti sa padom „ljuštore“ autora *Cut-a*. Oba rada su znak pada i oba su autoportreti, izraženi u različitim medijumima. U daljoj analizi ona jesu / podrazumevaju otcepljenje od sebe, bilo kroz otisak ili crtež (sebe) poput odvajanja zmijske košuljice. Uspostavljena relacija autoportret-rez-pad u ovim projektima očigledno sugeriše upliv izvesnog nasilja, bola i osećaja propadljivosti kao osetljivih i ličnih interesovanja.<sup>239</sup> Pad u projektu *Cut, Cut, Cut!* je zapravo bio prvi, spontani i neočekivani rez (ubrzo repariran), mada je linija cepanja ostala vidljivo teksturirana i bela jer je reč o papiru od bambusa i pamuka te je ishod uvek krzava ivica, pokazujući slojeve iz kojih je papir sastavljen. Bez želje da prikriva životne slučajnosti, autor nije uklonio rez novim nanosom boje iako se pad dogodio skoro na polovini izlagačkog termina.<sup>240</sup>

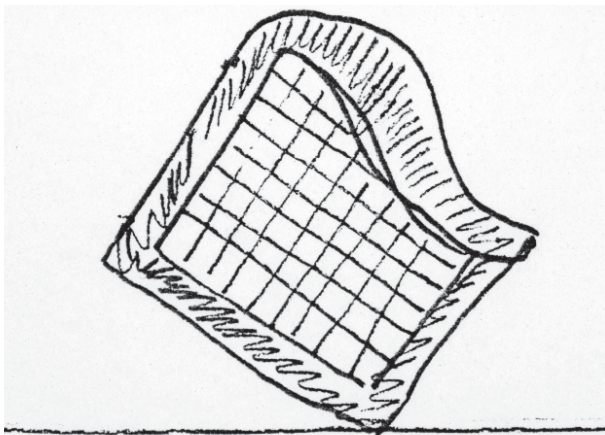
238 Autorovo naglašavanje odnosi se na položaj, kontra od mogućih ležanja, sedenja i drugih pozicija autorovog tela.

239 Zanimljivo je da Kraus posebno ističe interesovanje za proučavanje hrišćanskih martira i njihovih simbola.

240 Potrebno je napomenuti da se pad desio usled promene pravila o načinu kačenja radova u galeriji Doma omladine. Autor je o tome obavešten na samoj postavci rada, što je bitno promenilo sam postupak postavljanja



Slika 73 Maja Obradović, *Reparirana Cut rolna*, 2015.



Slika 74. Žak Derida, 1986.

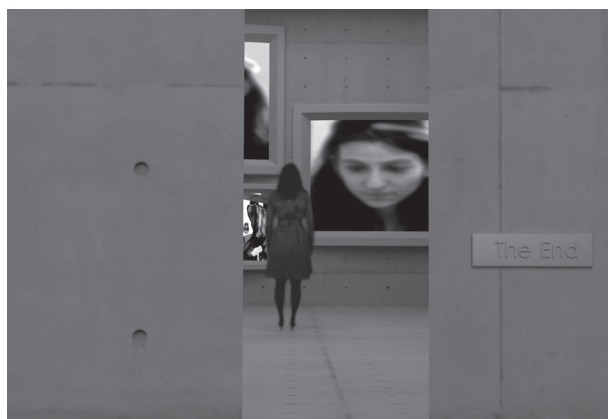
Međutim, autor dalje apstrakuje pojam pada. Nije li to pad sveta, možda posledica njegovog naglog ubrzanja čiji smo sveprisutni svedoci? U poređenju sa razvojem jezika i pisma kao odraza duha vremena, svojstvenom naprednom čoveku i njegovom uzdizanju od značaja može osvrta na analizu gotskih slova „Moskovskog Sokrata“, Nikolaja Fjodorova: „Ovi ljudi prepisivači, koji su se nadali blaženstvu u budućnosti, osećali su to blaženstvo i u sadašnjosti jer su nalazili zadovoljstvo u samom radu. Progresisti, međutim, u gotskim slovima vide sporost, svojstvenu vremenu kada se putovalo volovskim kolima, inertnost mrsku progresu, jer je progres sušta promena, kretanje koje aktivira neprestano nezadovoljstvo i nemir.“<sup>241</sup> Stanje sveta podrazumeva opsednutost trkom i nemirom, plodonosnim tlom za sve što je nestabilno, neuspravno (haos nije produkt strpljenja i lepote u istrajavanju, čime čovek gubi osećaj za stvaralačkim i lepim u sebi). Kada nešto posebno naglašavamo koristimo kurziv, opciju iskošenja, nagiba slova sa tendencijom nadole jer ona „trče“. Reči postaju grafički uočljive ali i bliželiniji tla/zemlje. Pad koji se desio nije slučajan. On je rezultat ubrzanja na teritoriji dekonstrukcije. Sličan je i nagib hore koju je u crtežu pokušao predstaviti Derida u pismu arhitekti Piteru Ajzemanu. Rezultat je kompleksna lavirint-prepiska („treća vrsta pisanja“) o arhitektonskom pokušaju hvatanja hore. Svi smo mi dokaz tog neuspešnog nagiba/pada, naša umetnička dela svakim danom sve više svedoče o padu kao sigurnom posrnuću ka zemlji. Negde između floskula o slobodi stvaralaštva u kojoj je savremena umetnost pre svega „istraživanje“

papira na zidove galerije. Postavljanje dela je isključivalo mogućnost bilo kakvog bušenja zidova zarad stvaranja rupa i postavljanja eksera zbog već dotrajale, krhke konstrukcije pregradnih zidova galerije.

241 N. Fjodorov, *Filosofija zajedničkog dela*, prev. Marija i Branislav Marković, Beograd, 1994, 119.

a kurziv (opcija italic) naglašavanje, smerno akcentovanje, stavljanje u prvi plan određene reči u odnosu na ostale, autorov *Cut* pokušava da ukaže na pad (sveta) stabilnim stajanjem, u tišini svoga memorijskog bića i sam bivajući svedok sveprisutnih pogrešnih tumačenja. Protivan ubrzanju, *Cut* sadrži važan faktor „kočnica“, usporavanja kroz nesrazmeran, gotovo apsurdan binarni odnos: što je duži period izrade rolne u slojevitoj tehnici pastela, kraći je period njenog nestanka (sečenja). Aproximativno: dve godine studijskog rada naspram sat vremena izvodbe sečenja.

Nasuprot uobičajenim očekivanjima stvaranja u standardizovanim prostorima ateljea ili prostora većih dimenzija (hale), rolne su izvedene u javnom prostoru jedne beogradske kancelarije sa dnevnim protokom ljudi (klijenata), shodno stvarnoj nameni prostora. U tom smislu, stvaranje crteža se odvijalo na nov, iskustveno jedinstven i dragocen način za autora te je izgled crteža do samog kraja rada bio „otvoren“, skoro nepoznanica, bivajući uvek izložen oku/očima drugih, u procepu između zvukova javnog prostora i monologa. Posezanje za (ne)očekivanim dijalozima i objašnjenjima, ponekada su čak menjale tok linija na crtežu ili pak, novi sloj pastela koji je usled prevelikog ponavljanja poteza zagrebao prethodni sloj ispod njega, ostavljajući površinu neplodnom za sledeći nanos. Linije su delo plodonosnog (spasonosnog) procepa između izrečenog i ćutanja.



Stajanje (u *Cut*-ćutanju) je *Inständigkeit*: u-stajanje (stajanje, stalnost-u-svetu) što podrazumeva doslovno biti u svetu, spoznati spoljašnji svet što je suprotno od doslovnog (naglog) ustajanja, nešto se pomalja, štrči (*Ragen*) da bi se ugledalo i stalno je bivanjem u svetu jer taj isti svet nije prazan sud za usipanje, nije šupljina za naglo bacanje (nečega) unutra. Ćutanje ujedno je i strepnja: „Spremnost na strepnju jeste pristanak na postojanost u ispunjavanju najvišeg zahteva, koji jedini pogađa čovekovu suštinu. Samo čovek među sveukupnom bivstvjućem iskusi – pozvan glasom bivstvovanja – čudo nad čudima: *da bivstvjuće jeste.*“<sup>242</sup>

Vreme donosi sazrevanje, sazreva čoveka a obrnuto, ne uticaj ili razvoj umetničke metode samog čoveka. A *Cut* je sabijanje vremena, nužni poništavajući rez.

Slika 75. i 76. Video sekvence stajanja, *Cut* projekat.

242 M. Hajdeger, Martin, *Putni znakovi. Pogovor za "Šta je metafizika?"*, prev. B. Zec, Beograd, 2003,271.

## ZAKLJUČAK

Odnos prisustva autora u trećoj prostoriji i odsustva iz druge prostorije horografskih je karakteristika.

Singularitet hore je možda bio ispoljen u realnosti, već ga je autor osetio a treptaj oka negde zapazio, zarobljenog u trenutku između prozora, ogledala i senke. Jedan prizor. Jedna metafora. Fotografije, snimljene 16.3.2014, St. Moritz, Švajcarska. Čitalo se i beležilo o hori, njenom raščlanjivanju, deljenju, iščezavanju, ponovnom pojavljivanju, uzdrmanju, vrludanjima,



poput senke ptice na zidu iznad kreveta. Radost je uhvatiti odraz ptice u letu kretanjem dužice oka po površini zida. Međutim, silueta je naglo nestala, prestala je da titra zajedno sa tragovima grana. Prozor su ostavili otvoren. Raširena krila su ipak bila privid. Njen otisak leta u memoriji autora ostaje. Na prozoru je zapravo stajala pohabana nalepnica ptice crne boje. Izvedeni rez na nalepnici, vremenom je dodatno napukao, napunivši se vazduhom, čineći da tri dobijena dela tela deluju kao planirani anatomski rez ptice. Autor nabraja u sebi: „*Memory, Cut, The End*, opet...“

Ako se obe ruke postave od tela najdalje što mogu u želji da se prsti susretnu grleći, hora će pobeći poput ptice. Hora prva poziva u zagrljaj stvarajući svet a tek potom to imitira čovek. To je njena srž, njen zadatak. Stalni nestanak i stalni povratak. Ona je neuništiva, neuhvatljiva, isklizava i nikad ne nastaje, kao ni horizont događaja. A opet je uvek tu, u vremenu starijem od svih vremena.



Postavlja se pitanje šta je autor posle *Cut* iskustva, kada bi se *Cut, Cut, Cut!* projekat zaista desio. U ovoj komparativnoj studiji građenoj ličnim primerima, postaje jasnije međusobno prožimanje i proisticanje tema kao svojevrsno rastvaranje (žene) koje gradi oba tela: telo u

Slika 77. i 78. Fotografije ptice, 2014.

crtežu i telo u svom performativnom obliku. Težnja autora je bila otkrivanje pramotiva reza u ličnom iskustvu pre nego istraživanje isključivo teorijskih relacija telo – crtež – performans. To bi zahtevalo istraživanje telesnih fluida, rez i ožiljak u čistoti performativnog tela. Međutim, ukidanjem makaza u svom projektu, autor je uveo pogled posmatrača, oči publike a deprivaciju taktilnog, uvidevši da su u savremenom svetu umetnost i nauka dovele do sasvim prirodnih simbioza na relaciji oko – prizor.

Suština leži u otkrivanju nastanka teme reza a to nisu bila isprva najavljena i opisana odbijanja u projektima. Odbijanja su doprinela iskustvu ali ne i osnovno motivu, da se nešto (delo kao stvar isijavanja i tu-Bića) da, podari putem sečenja. U misli evropskog čoveka, taj čin gotovo uvek izgleda kao skrnavljenje i poništavanje a ne kao razbremenjivanje, težnja za razmenom i stvaranje liminalnog prostora, odbrana čoveka koji stoji nasuprot sveopštem padu. Akt reza/sečenja/ureza/rupture/proboja proistekao je iz crteža kao *manuelnog* u ruci ali ne u kontekstu pukog razvijanja tehnika koliko o simultanosti procesa misao – ruka. To je ruka koja sluša a počela je od malog lakunoznog otiska. Zahvaljujući savremenoj fenomenološkim studijama mesta, prostora i vremena autor (fizičko telo) u trećoj, *The End* prostoriji može zaživeti tek po nestanku tela u crtežu jer drugo telo je zapravo fragmentisano umesto prvog tela. Ne bi bilo isto ako bi autor sam sekao svoj crteže u tišini svog ateljea na bejkonovski način. Na kraju krajeva, šta je autor sa lakunoznom rukom i karnevalskim (Oumou Si) nogama? Možda slika ožiljka koji zarasta ali ipak održava putanju duboke posekotine.

## PRILOZI

### PRILOG 1

Intervju sa vizuelnim umetnikom Tomom Pukijem<sup>243</sup>

„Mermerno oko nije ljudsko oko.”<sup>244</sup>

*Ništa ništi (The Nothing Nothings)*, 2006.

AUTOR: Vaš rad očigledno je inspirisan slikom Stenlija Spensera (Stanley Spenser), *Dupli nagi portret: Umetnik i njegova druga žena* ili *Naga jagnjeća noga*, 1937. godina. Iako postoje određene interpretacije Spenserove poznate slike, Vaša skulptura je autonomna, odvojena od njene simbolike. Možete li kazati nešto više o tome? Šta je posebno intrigantno na toj slici koja je uticala na stvaranje Vaše skulpture? Koja je potencijalna veza sa Hajdegerom s obzirom na to da je za imenovanje skulpture uzet Hajdegerov iskaz *Ništa ništi. (The Nothing Nothings.)*?

UMETNIK: Pozajmio sam kompoziciju Spenserove slike. Ona mi je oduvek bila intirgantna. Tačnije, bolje je kazati da sam pozajmio poze dveju figura i njihovu uzajmnost. Međutim, kada je reč o skulpturi, kompozicija je nešto sasvim drugo. Iako je jedna figura u ležećem položaju a druga čuči, među njima ne postoji nikakva stvarna hijerarhija moći. Pre bi se reklo da je u pitanju odnos sila. Koristio sam istog modela za obe figure. Figura koja čuči otvoreno pokazuje svoje genitalije, poput Spenserove muške figure. Ona, takođe, pokazuje i svoj jezik. Sirova nagost je očigledna u Spenserovoj slici. Osećaj koji prati moje dve figure manje je sirov, ali ta priroda sirovosti pridodata je uključivanjem dva pištolja. Energija je usmerena od jedne figure ka drugoj preusmerivši snagu spolja, pucajući unazad preko glave. *Ništa ništi* prevod je Hajdegerovog „Das Nichts nichtet”. Ova klauza ismejana je od strane Rudolfa Karnapa koji omalovažava Hajdegerovu filozofiju. Pored toga što asocira naime pank benda, iskaz personifikuje dvojstvo negacije. Čini se da dve figure u mojoj skulpturi otelovljuju to isto.

---

243 Intervju izveden obavljen u maju i junu 2016. godineimejlom. On je inspirisan ličnim susretom od 15. do 23. marta 2014. godine u St. Moritzu (Švajcarska). Tom Puki je vizuelni umetnik poreklom iz Kenta (Engleska). Od 1997. godine radio je kao profesor na Academy for Art and Design (Den Bosch) a do 1995. godine bio je profesor vajarstva na Rijksacademie u Amsterdamu).

244 Izjava Toma Pukija dostupna na oficijelnom sajtu umetnika u okviru teksta *Marco Senaldi on Thom Puckey's work for The Prato Project*, <http://www.thompuckey.com/index.php/?/about-this-site/>, pristupljeno 15.7.2015, 20:35h



AUTOR: Istovremeno ste bili profesor na Akademiji i aktivan umetnik, šta možete reći osvrćući se na svoj bogati vajarSKI opus u kome insistirate na mermeru kao osnovnom materijalu imajući u vidu dragoceno iskustvo umetnosti performansa koje ste kasnije primenili u umetnosti figuracije? Fokus Vaših ranih radova bilo je sopstveno telo. Kasnije fokus čine modeli. Da li ste mogli pretpostaviti da će doći do takvog atipičnog obrta? Jeste li pretpostavljali kuda će Vas to odvesti?

UMETNIK: Reč je zapravo o kružnom kretanju iste stvari različitih manifestacija. Opsesija telom čini da se dostigne osnovni izraz seksualnih kontradiktornosti, moć nasuprot nemoći. Svetlost i optika obrazuju kompleksniju temu, manifestaciju konusa svetlosti prolazeći kroz sočivo. Obe ove oblasti očigledno su već postojale u mom detinjstvu – jedna kao egzistencijalna, a druga kao trajna fascinacija. Tačka fiksacije koja se pomerila sa mog tela na žensko, sublimacija je svoje majke u životu, kao telo i kao (neobjašnjivo, kontradiktorno) prisustvo. Mermer je zaleđeno telesno prisustvo. Kada sam imao deset godina, roditelji mog prijatelja su me odveli u Victoria & Albert Museum. Hodajući dvoranama punih nagih skulptura, sramota bića bila je opipljiva. To je bio moj prvi, pravi direktni doživljaj umetnosti. Nešto mora da se tada dogodilo. Neko kompleksno ostvarenje od tada me nikada nije napuštalo. Moje detinjstvo sadržalo je seksualne fascinacije, rođene u opštoj društvenoj opsednutosti seksualnošću, prikrivenoj pod besmislenim tabuima i neprijatnostima. Posleratna Britanija je to...

AUTOR: Kako danas gledate na performans i njegov razvoj imajući u vidu njegovu direktnu prisutnost krucijelnu u savremenoj umetnosti?

UMETNIK: Danas je performans različit od sirovog performansa 70-ih godina. Moj doprinos bio je učestvovanje u grupi Reindeer Werk.<sup>245</sup> U današnje vreme više je elegancije i stila u performansu. Tema „Telo” po svemu sudeći više je predmet kulture nego egzistencijalizma.

AUTOR: Kada je reč o materijalu koji koristite, koliko je teško raditi u mermeru danas? Koliko je odabir materijala važan u kreiranju novog dela? Koliko uživate u taktilnom vajarSKOM procesu?

UMETNIK: Sećam se dečjih uspomena nagih mermernih skulptura. Suština je da prilikom posmatranja starih mermernih skulptura realističkog tipa, bivam oduševljen i uzbuđen više nego posmatranjem skulptura drugačijih materijala. Verovatno je to stvar instinkta, ljubavi prema materijalu, ali i više od toga: način tretiranja mermera u realizmu 19. veka. Ledeno hladna oštrina, ledeno hladan eroticizam, ledeno hladne slike ljubavi i smrti. Mermer je materijal kao nijedan drugi. Savršeno mi pristaje, kao i crno-bela analogna fotografija, što je još jedan anahronizam.

---

245 Grupu Reindeer Werk činili su Tom Puki i Dirk Larsen. Oni su izvodili performanse od 1973. godine do 1981. godine u Evropi, Južnoj i Severnoj Americi i Australiji. Značajna je kolaboracija sa Jozefom Bojsom (Dokumenta 6). Thom Puckey svedoči o karakteru performansa svoje grupe tih godina: „Naš rad je bio čist, ne-teatarski, bazirana umetnosti performansa. Bavio se ekstremnim, neposledičnim oblicima ponašanja, samoreferenci i autoagresivnim, izvedenim uvek pred publikom. Skulptorski kvaliteti samog izvođenja bili su pojačani i prošireni nagomilavanjem fizičkom napetosti među članovima publike.” (Izjava Toma Pukija o ranim performansima, preuzeta sa oficijelnog sajta umetnika: <http://www.thompuckey.com/index.php?reindeer-werk/reindeer-werk-information/>, pristupljeno 23.5.2015., 22:25h ).

AUTOR: Podsećanja radi, godine 1994. izložena je *Lyrical sculpture* (prva verzija) – 1995. *Lyrical sculpture* (bronzina) u kojoj Vaša poza ima veze sa delom Andree Dela Robije: „Poza ima svoje poreklo u delu *Deposition* Andree Dela Robije (Andrea Della Robbia), Areco (Arezzo), Italija”. Možete li reći nešto više o poreklu nežnih predstavljenih gestova (koristeći četiri ruke u kompoziciji) u pomalo uznemirujućoj sceni prikazane muške anatomije? Osetljivi, umereni pokreti već su bili „pripremljeni” u *Untitled sculpture*, bojena bronzina, 1994. godine.

UMETNIK: Letimično treba pogledati dela *Deposition*, Andrea Dela Robije u Arecu pa ih uporediti sa mojom skulpturom. Tada postaje sve jasnije. Takođe, porediti sa mojim ranijim „oltarskim-delom” iz apstraktnog perioda (<http://www.thompuckey.com/index.php?/works/1988-untitled-sculpture/>). Mešao sam različite elemente hrišćanske ikonografije sa ličnim izvorom: Hristova nagnuta glava uklonjena jesa vrata, hirurški i u potpunosti. Tako Hristos postaje ćelavi Jovan Krstitelj: namotaji čaršava, povučeni iz otvorenog stomaka dvema bestelesnim rukama, postaju dva veličanstvena krila velike *labia minora*. Referiram na Belmerovu „Rose Ouvert la Nuit” <https://smediacacheak0.pinimg.com/736x/7f/0f/db/7f0fdb615fd6bcfc11d09d63e88424b4.jpg>, kao i na Direrov bakropis *Hrista na krstu* sa erektilnim ogrtačem. Rad sadrži različite, ali veoma specifične interpretacije.

AUTOR: Sjajna je *Machinegunneress* iz 2001. godine. Možete li reći nešto o Belmerovoj skulpturi *The Machingunneress in a State of Grace* iz 1937. godine kao inspiraciji i vezi između Belmera, tri grane oblikovane kao Bren automatska puška (adaptirana iz Drugog svetskog rata) i žene u koja se moli?

UMETNIK: Koristeći Belmerov naslov, ukazao sam još jednom na njegov značaj u mom radu. Predstavljam njegov naslov u svojoj skulpturi doslovno. Moja figura se moli ekstatično, u stanju milosti. Lice moje figure preuzeto je lice sa Belmerovog crteža mlade devojkice.

AUTOR: Kada ste došli na ideju da upotrebite oružje u svojoj skulpturi pošto se može videti korišćenje veoma različitih, specifičnih oružja prikazanih sa svim detaljima? Složit ćete se sa mnom da postoji posebna tenzija između nage žene i surovosti oružja, noževa. Ponekada su oni usmerni ka drugome, a ponekada prema samoj figuri poput sledećih primera: *Beretta M92*, (2011), sa visokom tenzijom između stopala akta i pištolja, zatim *Kim de Weijer as Amputee with 3 Pistols* (2010), *Isabelle Schiltz as Crawling Figure (for Valeria)* iz 2010. godine, *Figure Falling Backwards with 2 Carbine* (2010), *A.V. with Knife and RPG-7* (2009), then *Mitrailleuse* (2008), *M.T. with Pistol* (2008) i slično. Pitanje je inspirisano fotografijom Thomasa Lenden-a, *The opening of 'Armed and Relatively Dangerous'*, *Kunstfort Vijfhuizen, 11 September 2011*. nakon što sam videla reakcije posetilaca na otvaranju.

UMETNIK: Oružje je specifično poput modela. Oba su imenovana, ne uvek ali često. Mislim da posetilac voli detaljisanje u skulpturi, ali rad na detaljima je očigledan u genitalijama svake figure. Nešto detinje u meni uživa da pruža ljudima blagu, umereni stid koju vidim kao ljudsku

kaznu divljenju i uživanju u drugim detaljima. Kao što rekoh, to je detinjastost sa moje strane.

AUTOR: U delu *Treachery* iz 2013. godine, imate važan element – stakleno sočivo. Koje je njegovo značenje u ovom radu? (Temom svetlosti ste se već bavili i razvijali je dalje, u delima poput *The lens trees*, 1989, *True and False light*, 1987. godine).

UMETNIK: U delu *Treachery*, načinio sam dupli korak uklanjanjem oružja i pomeranjem figure u stranu, van centra pažnje. Ovaj rad beleži početak promena u mom radu, pomeranje ka nečem novom, ali uistinu, ponovo uzimajući sočivo očigledno kao temu mog rada tokom 80-ih godina. Sve ovo ima veze sa obnovljenom fascinacijom kupe. Upućujem na tri manifestacije kupe: (1) u radu V. B. Jajtsa (2) u radu Henri Bergsona (kupa memorije) (3) u opštoj optici, kupa svetlost kao kroz sočivo. Nema ništa da se zaista objasni ovde. Sočivo uvodim u svoj rad ponovo. Uradio sam to preklapajući ih posmatravši šta će se desiti. Figura se pomera u stranu ne bivajući više u centru pažnje, ali jeste neko ko demonstrira nešto, neki princip. Nagost figure je nagost sluge hrama, lišenog reči. On je neerotičan, u suštini. Dve čaše za kafu koje su pale upućuju na dupli konus za one koji žele da vide.

AUTOR: Na nastanak jednog Vašeg skulpturalnog dela snažno je uticala rečenica iz romana Morisa Blanša *Smrtna Presuda* ('Death Sentence', 'L'Arret de Mort'). Ovoga puta, prikazano je žensko telo pre momenta izvršenja suicida kao gubitak u ljubavi, što pruža izrazito drugačiju emociju u odnosu na prethodne figure pune životnosti. Šta je bio lični izazov u Blanšoovoj rečenici o mogućem iskustvu smrti? Znamo da Blanšo odbija mogućnost autentične veze sa smrću jer je verovao u dve vrste smrti: jedna smrt kao stvaran događaj, situiran unutar istorije i drugu smrt kao čistu formu događaja koja se, zapravo, nikada nije ni dogodila.

UMETNIK: Dopada mi se što Blanšo izlaže činjenicu o nemogućnosti smrti. Ipak, moj rad nije doslovan prevod Blanšoove rečenice. Mislim da u ovom radu pronalazim najčistiji oblik odnosa između ženske figure i pištolja. Ona nudi pištolj iz svoje utrobe, kao da je tu bio; njen lakat se gura napred-nazad iz odrađene tačke njenog stomaka. Nagost, ranjivost, velikodušnost (ali sa pištoljem!), sram, stidljivost, moć, samoljublje, samoomalovažavanje... Knjigu 'L'Arret de Mort' nemoguće je ikada završiti. Ona ostaje sa vama tokom čitavog života. Želeo sam da prikažem određeni neobjašnjivi ton u knjizi. Citat ima nenadmašnu nihilističku lepotu. Sada uviđam da sam želeo osećaj nihilističke lepote u skulpturi. To sam zapravo želeo postići.

AUTOR: Misite li da nedostaje kritičkog odnosa u savremenoj umetnosti?

UMETNIK: Ne čitam kritike umetničkih dela. Čitam samo filozofe koji pišu o umetnosti.

## PRILOG 2

### PREDMER I PREDRAČUN

#### Radovi

- **Pripremni radovi**

- - **Čišćenje prostora u objektu i oko objekta od zatečenog otpada** sa prenosom otpada na obližnju deponiju. Plaća se jedanput bez obzira na broj čišćenja.

Obračun po m<sup>2</sup> očišćene površine.

m<sup>2</sup>

- **Suvomontažni radovi**

- - **Izrada pregradnog zida debljine 100 mm, vetrobranski zid, zidovi boksova između prostorija „memory“ - „cut“ - „the end“.** Jednostruka metalna potkonstrukcija, obložena obostrano jednostrukim gips-kartonskim pločama GKB 15mm, sistem Knauf W111. Pregradni nenosiv zid izraditi od pocinkovanih profila CW 75, postaviti kamenu vunu debljine 75mm i obložiti gips kartonskim pločama, po projektu i uputstvu proizvođača. Sastave obraditi glet masom i bandaž trakama po uputstvu projektanta. U cenu ulazi i radna skela. Montirati privremena vrata od gips-kartonskih ploča, puš-ap otvaranje prema projektu.

Obračun po m<sup>2</sup>.

m<sup>2</sup>

- **Gradevinska stolarija**

- - **Izrada i postavljanje garažnih dvokrilnih zastakljenih PVC vrata, dimenzija 150x210 cm.** Vrata izraditi od visokootpornog tvrdog PVC-a sa višekomornim sistemom profila, bele boje, i ojačanog čeličnim nerđajućim profilima, ispunom i sistemom zaptivanja EPDM gumom, po šemi stolarije i detaljima. Okov, brava sa cilinder uloškom i tri ključa, tri šarke po krilu i boja vrata, po izboru projektanta. Krila vrata zastakliti standardnim staklom d=6 mm i dihtovati trajno elastičnom EPDM gumom.

Obračun po komadu.

1 kom.

- - **Izrada i postavljanje jednokrlnih obostrano šperovanih vrata na boksovima, dimenzija 70x210 cm.** Dovratnik izraditi od prvoklasne i suve hrastovine, a ramovsku konstrukciju krila sa saćem obostrano obložiti šper pločom debljine 4 mm, po šemi stolarije i detaljima. Postaviti okov od bele plastike, bez cilindra, tri usadne šarke po krilu, po izboru projektanta. Vrata zaštititi premazom za impregnaciju i obojiti beliom bojom. Obračun po komadu. 8 kom.

- **Elektro-instalaterski radovi**

- - **Razvod električnih instalacija za potrebe rasvete i audio-video sistema.**
- Kablovi su bele boje. Priključivanje na postojeću mrežu. Obračun po m<sup>2</sup>. m<sup>2</sup>

- **Molerski radovi**

- - **Bojenje postojećih zidova i plafona, bez gletovanja.**  
Sve površine ne tretirati i ostaviti u zatečenom stanju. Bojiti belom poludisperzivnom bojom prvi i drugi put. Obračun po m<sup>2</sup>. m<sup>2</sup>

- - **Bojenje pregradnih zidova iz pozicije 2.1.** Zidove bojiti belom poludisperzivnom bojom prvi i drugi put. Unutrašnjost boksova ne bojiti.  
Obračun po m<sup>2</sup>. m<sup>2</sup>

- - **Izrada podnih natpisa „memory“, „cut“, „the end“.** Bojiti crvenom disperzivnom bojom prvi i drugi put. Opciono samolepljive folije. Natpise izraditi prema dizajnu i detaljima projektanta.  
Obračun po m<sup>2</sup>. m<sup>2</sup>

- **Bravarski radovi**

- - **Izrada nosača slike u prostoriji „cut“.** Izraditi ga od čeličnih profila prema dizajnu i detaljima projektanta.  
Obračun po komadu. 50 kom.

- - **Izrada nosača projektora i video-bimova u prostoriji „the end“.** Izraditi ga od čeličnih profila prema dizajnu i detaljima projektanta.

Obračun po komadu.

2 x 3 = 6 kom.

- **Stolarski radovi**

- - **Izrada rasklopivog stola, postamenta za monitor u prostoriji „memory“**, dimenzije (š/d/v) 60x100x75cm Izraditi ga od belih univer panela d=18mm, kantovanih ABS trakama, rasklopivi mehanizam prema dizajnu i detaljima projektanta.

Obračun po komadu.

24 kom.

## Oprema

### „memory“

- monitori, flat, boja bela (aluminium), 24 kom.
- CD-plejeri sa USB priključkom, 24 kom.
- kablovi 24 kom.
- makaze, drška crna 17 kom., drška crvena 7 kom., 24 kom.
- platno za postamente monitora (ameriken, keper ili sl.), boja bela 2 x 45 m<sup>2</sup> = 90m<sup>2</sup>
- rasveta 2 x 3 = 6 kom.
- zvučnici 2 x 4 = 8 kom.

### „cut“

- kamere 6 kom.
- rasveta 12 kom.
- zvučnici 6 kom.
- audio mikseta (u boksu) 1 kom.
- video mikseta (u boksu) 1 kom.
- uniforme 2 kom.

## „the end“

- projektor 2 kom.
- video-bim 2 kom.
- fotelja 1 kom.
- klub-sto 1 kom.
- rasveta 4 kom.
- kamera 1 kom.
- zvučnici 4 kom.
- kostim za autora 1 kom.

### Ostalo

- foto-aparat sa stalkom 1 kom.
- memorijske kartice 4 kom.

### Materijal

- rolne za crtanje 100m, papir 265g/m<sup>2</sup> €
- pasteli €
- ugljen €
- fiksativi €
- šelak €
- modeli €

### Kreativ

- Izrada eksponata, 2 x oslikana papirna traka, h=2,1m, d=app 2 x 50m €
- Izrada arhitektonskog dela performansa, sa prethodnim izlaskom na lokaciju, premeravanjem i izvođačkim nadzorom izvođenja postavke €
- Komponovanje prateće muzike performansa, sa prethodnim izlaskom na lokaciju, konsultovanje za razvod instalacija audio-sistema i koordinisanje istim za vreme trajanja performansa €
- Režija performansa i snimanje video-dokumenta (osoba po preporuci afričke umetnice Oumou Sy) €
- Montaža video-dokumenta performansa €

- Grafički dizajner performansa €
- Veb-dizajner performansa €

### **Usluge**

- Organizator €
- Pomoćnik organizatora €
- Knjigovođa €
- Razvod video instalacije €
- Razvod audio instalacije €
- Prevoz opreme do lokacije €

### **Putni troškovi**

- troškovi obilaska lokacije pre performansa (povratne avio-karte, smeštaj) za autorku, koordinatora, arhitektu, kompozitora, reditelja i audio-videomontažera €
- troškovi boravka u vreme performansa (povratne avio-karte, smeštaj, dnevnice) za autorku, koordinatora, arhitektu, kompozitora, reditelja, audio-video montažera i tehničko osoblje €

### **NAPOMENA:**

Predračun je izračunat *načelno* za lokaciju Berlina, Nemačka. Predračun može da varira, kako u odnosu na definitivni odabir lokacije, tako i u odnosu na eventualnu promenu materijala, opreme i usluga.



## BIBLIOGRAFIJA

- Beaudry, M. C.** *Findings: The Material Culture of Needlework and Sewing*, Yale University Press, New York, 2007.
- Bergren, A.** *Architecture, Gender, Philosophy* in: *Inovations of Antiquity*, ed. R. Hexter -D. Selden, New York - London: Routledge, 1992.
- Bianchi, E.** *Receptacle/Chora: Figuring the Errant Feminine in Plato's Timaeus*, *Hypatia* vol. 21, no. 4 (2006), 124-146.
- Bianchi, E.** *The Feminine Symptom: Aleatory Matter in the Aristotelian Cosmos*, Fordham University Press, New York, 2014.
- Blomberg, K.** *Clemens Krauss, Aufwachen/Waking up*, (Haus am Waldsee), Nicolaische Verlagsbuchhandlung GmbH, Berlin, 19.
- Broadie, S.** *Nature and Divinity in Plato's „Timaeus“*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.
- Brown, R. M.** *The Art of Suicide*, Reaktion Books, London, 2001.
- Bugariski, R.** *Uvod u opštu lingvistiku*, Beograd, 2003.
- Burman, B.** *The Culture of Sewing: Gender, Consumption nad home Dressmaking*, Bloomsbury Academic, Oxford, 1999.
- Casey, E. S.** *Between geography and philosophy: What does it mean to be in the place-world?* *Annals of the Association of American Geographers* 91 (4): 683-93.
- Casey, E. S.** *Getting back into place: Toward a renewed understanding of the place-world*. Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- Casey, Edward S.** *The fate of place: A philosophical history*. Berkley: University of California Press, 1997.
- Damish, H.** *A Childhood Memory by Piero della Francesca*, Stanford University Press, Stanford, California, 2007.
- Dawson, B. – Harrison, M.** *Francis Bacon: A Terrible Beauty*, Dublin City Gallery The Hugh Lane, Steidl, Gottingen, 2009.
- De Vitray-Meyerovitch, E.** *Antologija sufijskih tekstova*, prev. M. Dobrović, Zagreb, 1988.
- Demand, N.** *Birth, Death and Motherhood in Classical Greece*, The John University Press, London, 1994.

**Derrida, J. - Eisenmann, P.** *Choral works*, ed. J. Kipnis and T. Leiser, The Monacelli Press, New York, 1997.

**Derrida, J.** „Khora“, *On the Name*, ed. Thomas Dutoit, Stanford: Stanford University Press, 1995.

**Derrida, J.** *The other heading*, transl. P.-A. Brault – M. B. Naas, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

**Dolar, M.** *A Voice and Nothing More*, Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press, 2006.

**Dyhouse, C.** *Glamour: Women, History, Feminism*, Zed Books, London - New York, 2010.

**Elkins, J.** *Pictures and Tears: A History of People who have cried in front of paintings*, Routledge, New York – London, 2004.

**Ewans, M.** *Opera From the Greek, Studies in the Poetics of Appropriation*, Ashgate, Hampshire, 2007.

**Fisher-Lichte, E.** *Theatre, sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theatre*, Routledge, London and New York, 2005.

**Fjodorov, N.** *Filosofija zajedničkog dela*, prev. M. i B. Marković, Beograd, 1994.

**Flower, M. A.** *The seer in ancient Greece*, University of California Press, California, 2008.

**Frankel, S.** *Visionaries: Interviews with Fashion Designers*, London, 2001.

**Fukai, A.[et al.]**, *Fashion: A History from the 18th to the 20th Century*, Vol. II: 20 th Century, Taschen, 2006.

**Gadamer, H. G.** *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, ed. R. Bernasconi, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

**Gillis, S.** *Trajectories of Blood: Artemisia Gentileschi and Galileo's Parabolic Path*, “Women's Art Journal 17, No. 1 (Summer, 1996), 10-13.

**Gorgias**, *Encomium of Helen*, transl. D.M. MacDowell (Bristol: Bristol Classical Press, 1982).

**Hajdeger, M.** *Šumski putevi*, prev. Božidar Zec, Beograd, 2000.

**Hajdeger, M.** *Putni znakovi. Pogovor za “Šta je metafizika?”*, prev. Božidar Zec, Plato Beograd, 2003.

**Hajdeger, M.**, *Diafora. Spisi o umetnosti*, prev. Vladimir Vukićević, Cetinje, 2008, 182.

**Harrison, M.** *In Camera*, London, 2005.

- Heidegger M. - Von Bодmershof, I.** *Briefwechsel, 1959-1976*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2000.
- Hooper B.** *Desiring Presence, Romancing the Real*, *Annals of American Geographers*, Vol. 91, No. 4 (2001), 703-715.
- Irigaray, L.** *Speculum of the other women*, Cornell University Press, New York, 1985.
- Isar, N. - Bryer, A.** „The Means of Agricultural Production: Muscles and Tools.“, *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century*, ed A. E. Laiou et al., Washington D. C. 2002.
- Isar, N.** *Chora: Creation and pathology: An Inquiry into the Origins of Illness and Human response*, *Europe’s Journal of Psychology* (2009), 96-109.
- Jestratiјеvić, I.** *Studija mode – Znaci i značenja odevne prakse*, Beograd, 2011.
- Karahan, A.** *The Paleologan Iconography of the Chora Church and its Relation to Greek Antiquity*”, *Journal of Art History* 66, 2/3 (1997), 89–95.
- Katroga, F.** *Istorija, vreme i pamćenje*, Beograd, 2011.
- Keimpe, A.** *Concepts of Space in Greek Thought*. New York: E.J. Brill, 1995.
- King, L. W.** *Enuma Elish: The Seven Tablets of Creation*, London, 1902.
- Kjeldsen, Jens E.** *Talking to the eye: visibility in ancient rhetoric*, *Word & Image*, vol. 19, no. 3 (2003), 133 – 137.
- Kristeva, J.** *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press, 1982.
- Kristeva, J.** *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York, 1984.
- Kristeva, J.** *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press, 1984.
- Kristeva, J.** *Stabat Mater*, in: *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, Columbia University Press, New York 1986, 173-74.
- Kristeva, J.** *Stabat Mater*, u *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, New York: Columbia University Press, 1986.
- Manolescu, A.** *The Pilgrim’s place. The symbolic of space in Eastern Christianity* (in Romanian), Bucurest: Paideia, 2001.
- Marcus Fabius Quintilian**, *Institutio Oratoria* (II, 3, 65-67) trans. H. E. Butler, 4 vols, Loeb Classical Library, Cambridge & London: Harvard University Press, 1989.

**Martin, D. L.** *Curious visions of modernity: enchantment, magic, and the sacred*, The MIT Press Cambridge, London, 2011.

**McEwen, I. K.** *Socrates' Ancestor: An Essay on Architectural Beginnings*, Cambridge: MIT Press, 1993.

**Mitchell, A. J.**, *Heidegger among the sculptors: body, space and the art of dwelling*, Stanford University Press, Stanford, 2010.

**Moi, T.** *The Kristeva Reader*, Wiley-Blackwell, Oxford 1986.

**Nedelkopoulou E. - Oliver, M.** *Editorial : Hybridities: The Intersections between Performance, Science and the Digital*, International Journal of Performance Arts and Digital Media 10, 2 (2014), 125 - 129.

**Noble, D. [et al.]**, *Leonardo da Vinci and the origin of semen*, The Royal Society of the history of science 68, (2014), 391-402.

O ovome videti: Zoran Milutinović, Pogovor u Kami, A. *Stranac*

**Puffett, D.** *Richard Strauss, Elektra*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

**Purves, A. - Butler, S.** *Synaesthesia and the ancient senses*, Routledge, London - New York, 2014.

**Sallis, J.** *Chorology: On Beginning in Plato's "Timaeus"*, Indianapolis: Indiana University Press, 1999.

**Schneede, M.** *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*, Cologne, 2002.

**Sironić, M. – Gortan, V.** *Platon, Dijalozi Teetet i Fileb*, Zagreb, 1979.

**Sironić, M.** *Teetet (ili o znanju, istraživački dijalog)*, Zagreb, 1979.

**Smythe, L.** *Freedom and Exile in Gerhrad Richter's Early Photo Paintings*, Oxford art journal 37.3 (2014), 305-325.

**Soja, E. W.**, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-imagined places*. Cambridge, MA: Blackwell, 1996.

**Svendsen, L.** *Fashion: A Philosophy*, London: Reaktion Book, 2006.

Topper, D. R. *Art Illustrates Science: Galileo, a Blemished Moon, and a Parabola of Blood, Quirky Sides of Scientists: True Tales of Ingenuity and Error From Physics and Astronomy*, Springer, New York, 2007.

**Van De Mieroop, M.** *Philosophy before the Greeks: the pursuit of truth in ancient Babylonia*, New Jersey: Princeton University Press, 2016.

**Van Genep, A.** *Obredi prelaza. Sistematsko izučavanje rituala*, Srpska književna zadruga, Beograd, 2005.

**Von Flotow, K.** *Oumou Sy. Sand and Silk*, Noir sur noir, Che Huber, Geneva, 2010.

## CURRICULUM VITAE

### Maja Obradović, vizuelni umetnik

#### OBRAZOVANJE

- 2016: odbrana doktorsko-umetničkog projekta na Fakultetu likovnih umetnosti, Beograd  
Naslov: „Dijalektika tela u crtežu i performansu kroz čin sečenja”
- 2007: Fakultet likovnih umetnosti, Beograd;  
diplomirala kao student generacije sa najvišom prosečnom ocenom 10,00
- 2002: Škola za dizajn, odsek – tekstil, Beograd; učenik generacije

#### NAGRADE, STIPENDIJE I REZIDENCIJE

- 2014: stipendija za učešće u radionici dodeljena od strane Fondacije St. Moric Akademija (SMAA); mentori: prof. Thomas Grunfeld (GER) i prof. Thom Puckey (GB), St. Moric, Švajcarska
- 2013: stipendija za učešće u radionici dodeljena od strane Fondacije St. Moric Akademija (SMAA); mentori: prof. Andreas Kopp (NED), St. Moric, Švajcarska
- 2010: stipendija za učešće u radionici dodeljena od strane Gradskog sekretarijata grada Dizeldorfa (Umetnički savet grada Dizeldorfa), Nemačka
- 2010: Prva nagrada na međunarodnom Bijenalu akvarela Galerija A, Batajnica
- 2008: stipendija dodeljena za rezidencijalni boravak i realizaciju projekta, Schloss Balmoral Visual Arts Fellowship, Kunstlerhaus Schloss Balmoral, Bad Ems, Nemačka
- 2008: Prva nagrada za crtež iz fonda slikara Vladimira Veličkovića, ustanovljene 2008. godine u Beogradu
- 2007: Velika nagrada „Rista i Beta Vukanović“, Fakultet likovnih umetnosti, Beograd
- 2007: Prva nagrada za crtež XIV Bijenala studentskog crteža, Dom kulture Studentski grad, Beograd
- 2007: Pohvalna nagrada na Bijenalu minijature, ULUPUDS za minijaturu „Postmodern Love, Pieta”, Galerija Singidunum, Beograd

- 2006: Prva nagrada na Bijenalu minijature, ULUPUDS za minijaturu „Hypochondriac“, Galerija Singidunum, Beograd
- 2006: stipendija Gradske uprave grada Beograda, Sekretarijat za obrazovanje i dečju zaštitu, Beograd
- 2006-2008: stipendija Republičke fondacije za razvoj naučnog i umetničkog podmlatka, Beograd
- 2005: Nagrada za slikarstvo „Ljubica Sokić“, Fakultet likovnih umetnosti, Beograd

## **PROJEKTI**

- Oktobar, 2013: Buch-Schwellen-Projekt: „Visionärer Synkretismus auf der Schwelle“, kooperacioni partneri: pokrajina Štajermark, grad Graz i Austrijski kulturni forum pri Ambasadi Austrije u Beogradu, autor projekta: Olivera Stevanović, umetnici Florinda Ke Sophie (Austrija) i Maja Obradović (Srbija).

## **ART AUKCIJE**

- April, 2014: Međunarodna aukcija, Dorotheum Auction, Salzburg, Austrija
- Februar, 2011: dobrotvorna aukcija za Univerzitetsku dečju kliniku u Beogradu organizovana od strane Italijanske ambasade u Beogradu pod nazivom: „L’arte, il primo soffio di vita“, Narodni muzej, Beograd

## **SAMOSTALNE IZLOŽBE**

- Novembar, 2015: „Cut, Cut, Cut!“, Dom omladine, Beograd
- Jun, 2014: „Perfidia“, stanje-metod-misterija, Zečević galerija, Beograd
- April, 2011: „Slike i crteži“, Gradska galerija, Užice
- Januar, 2010: „Bez grljenja, molim“, Galerija Haos, Beograd
- Avgust, 2010: „Light in Dusseldorf“, Kunstpunkte 2010, kustos: Michael Voets, Diseldorf, Nemačka

- Septembar, 2009: „Zašto crvena?“, Galerija Kolarčeve zadužbine, Beograd
- Decembar, 2008: „La tristezza durera“, Galerija Fakulteta likovne umetnosti, Beograd
- Novembar, 2008: „Fragile in an empty castle“, Schloss Balmoral, Bad Ems, Nemačka
- Septembar, 2008: „Slojevi memorije“, Galerija Doma omladine, Beograd

## **GRUPNE IZLOŽBE**

- Oktobar, 2014: Sombor Art Salon, kustos: Ksenija Samardzija, Srbija
- Maj, 2014: III Međunarodno Bijenale akvarela Galerija A, selektor: Milja Vuković, Batajnica
- April, 2014: XII Međunarodno Bijenale umetnosti minijature, Gornji Milanovac,
- Mart, 2013: „Kolekcionar kao kurator i selektor“ – Arte Galerija, Savremena umetnička scena Srbije u privatnim kolekcijama, Galerija Progres, Beograd
- Maj, 2012: II Međunarodno Bijenale akvarela Galerije A, Batajnica
- Mart, 2012: Umetnička kolonija Zlatibor, izložba `11, Galerija RTS-a, Beograd
- Oktobar, 2011: Art Srbija 1, izložba slika, Galerija Progres, Beograd
- April, 2010: „Šta leži ispod površine stvari?“, Umetnički salon, Galerija Progres, kustos: Milena Marjanović, Beograd
- Maj, 2010: „Uroboros ili mogućnosti njegovog daljeg postojanja“, „Uroboros“ galerija, kustos: Mila Tucović, Beograd
- Oktobar, 2009: „Evolucija i budućnost“, Galerija Progres (izlaganje sa nemačkim umetnikom Kurt Benning), Beograd
- Decembar, 2009: „Kolekcionar kao kurator i selektor“ – Arte Galerija, Savremena umetnička scena Srbije u privatnim kolekcijama, Galerija Progres, Beograd
- Maj, 2009: „Budoar“, „Noć muzeja“, Galerija Eurocentar, Beograd
- Novembar, 2008: „Erotika“, Magacin, Beograd
- Decembar, 2007: „Belgrade in Budapest, The Net of Choices“, Gallery IMPEX, kustosi: Maida Gruden, Mara Prohaska, Budimpešta, Mađarska



- Maj, 2007: Izložba nagrađenih studenata XIV Bijenale studentskog crteža, Dom kulture Studentski grad, Beograd
- Jul, 2005: Izložba nagrađenih radova studenata FLU-a, Galerija Fakulteta likovnih umetnosti, Beograd

## **PUBLIKACIJA**

- Novembar, 2010: „Istorija umetnosti u Srbiji XX vek“, prvi tom: radikalne umetničke prakse, autor: Miško Šuvaković [etal.], Orion Art, Beograd, 863.
- Septembar, 2009: Der Kunstpreis Balmoral 03 e.V. Maja Obradović, Balmoral 2008/9, Macht Markt Kunst, autori teksta Rainer Hoffmann and Daniele Perrier, Stiftung Rheiland-Pfalz für Kultural in Kooperation mit der Universität Koblenz, Germany

## **RADNO ISKUSTVO**

2009–2012: asistent, odsek crtanje i slikanje, Akademija Lepih umetnosti, Beograd

Član ULUS-a od 2008. godine

**JEZICI:** engleski, srpski

Pogled na celokupnu CUT, CUT, CUT rolnu



Izjava o autorstvu

Potpisani-a Maja Obradović

broj indeksa 3685/07

Izjavljujem,

da je doktorska disertacija / doktorski umetnički projekat pod naslovom

„Dijalektika tela u crtežu i performansu kroz čin sečenja“

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

rezultat sopstvenog istraživačkog / umetničkog istraživačkog rada,

da predložena doktorska teza / doktorski umetnički projekat u celini ni u delovima nije bila / bio predložena / predložen za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih fakulteta,

da su rezultati korektno navedeni i

da nisam kršio/la autorska prava i koristio intelektualnu svojinu drugih lica.

Potpis doktoranda

U Beogradu, 13.07.2016.



Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorske disertacije / dokorskog umetničkog projekta

Ime i prezime autora Maja Obradović

Broj indeksa 3685/07

Doktorski studijski program Doktorske umetničke studije

Naslov doktorske disertacije / dokorskog umetničkog projekta

„Dijalektika tela u crtežu i performansu kroz čin sečenja“

Mentor Mr Radomir Knežević

Komentor: \_\_\_\_\_

Potpisani (ime i prezime autora) Maja Obradović

izjavljujem da je štampana verzija moje doktorske disertacije / dokorskog umetničkog projekta istovetna elektronskoj verziji koju sam predao za objavljivanje na portalu **Digitalnog repozitorijuma Univerziteta umetnosti u Beogradu**.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora nauka / doktora umetnosti, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta umetnosti u Beogradu.

Potpis doktoranda

U Beogradu, 13.07.2016.

