

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат:

”Црвени јелен - Антрополошке студије нове визуелности - објекти у простору”

Ментор:

др ум. Симонида Рајчевић

ванредни професор ФЛУ

Кандидат:

мр Гордана Жикић

Број индекса: 4319/12

Београд, 2018

САДРЖАЈ

| | | |
|---|----|----|
| Апстракт / кључне речи | 4 | |
| Abstract / key words | 5 | |
| Увод | 6 | |
| I ОКВИР УМЕТНИЧКОГ ИСТРАЖИВАЊА | | |
| Основно питање истраживања, контекст и поетички оквир..... | 10 | |
| II КОНТЕКСТ И УТИЦАЈ НА УМЕТНИЧКИ РАД..... | | 13 |
| Шаманизам | 15 | |
| Архетип | 20 | |
| New Age и неошаманизам | 22 | |
| Свест | 28 | |
| Измењена стања свести..... | 30 | |
| Спиритуално и савремени уметници | 30 | |
| Савремени уметници у контексту неошаманизма..... | 33 | |
| Савремени уметници у контексту неошаманизма..... | 39 | |
| Лични контекст..... | 61 | |
| Претходни пројекти излагања у виду интервенција у простору..... | 65 | |
| Зидни цртеж - мурал у Копенхагену..... | 65 | |
| Изложба цртежа и инсталација Shamanic, УК Палилула..... | 66 | |
| Зидни цртеж и инсталација Black box - Ремонт и КЦ Град..... | 68 | |

| | |
|--|------------|
| III САДРЖАЈ И ФОРМА РАДА..... | 77 |
| Медиј и форма - Цртеж и зидни цртеж..... | 77 |
| Уметнички рад у простору и простор као уметнички рад - амбијентална инсталација..... | 85 |
| | |
| IV ПОСТУПАК, МЕТОДЕ ИСТРАЖИВАЊА И РЕАЛИЗАЦИЈЕ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА..... | 96 |
| Црвени јелен - Антрополошке одлике нове визуелности..... | 97 |
| Реализација зидног цртежа и примери рада..... | 99 |
| Амбијентална инсталација и сагледавање рада као целине..... | 112 |
| Инсталација - асамблажна целина ready-made предмета и скулптура малог формата и примери рада | 114 |
| Објекти у простору - маске и примери рада..... | 125 |
| | |
| V ЗАКЉУЧАК И РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА..... | 137 |
| Литература..... | 139 |
| Вебографија..... | 142 |
| Списак репродукција..... | 143 |
| Биографија аутора..... | 148 |
| Комисија за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта..... | 151 |
| Изјава о ауторству..... | 152 |
| Изјава о истоветности штампане и електронске верзије..... | 153 |
| Изјава о коришћењу..... | 154 |

АПСТРАКТ

Докторски уметнички пројекат ”Црвени јелен - Антрополошке студије нове визуелности - Објекти у простору” састоји се из два дела, јавног приказа који је ликовно реализован у првој половини марта 2018. године у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду, и писаног дела који има за циљ да контекстуализује рад у теоријским истраживањима релевантних тема и прикаже приступе, идеје и уметничку методологију у извођењу практичног дела рада.

Докторски уметнички пројекат се бави истраживањем праксе шаманизма и неошаманизма, реконтекстуализујући традиције и веровања многих култура, кроз амбијенталну инсталацију коју сачињавају објекти на зидовима галерије, у простору и зидни цртежи, представљајући једну целину. Преобликовањем древних и личних представа кроз цртеже, али и свакодневних објеката сакупљањем и рециклажом предмета и материјала, они бивају трансформисани у "свете" предмете. Објекти су ready made, комбиновани приликом излагања са скулптурама и маскама направљених од различитих материјала као што су: папир маше, минерали, осушене биљке, бакарна жица, природна људска коса, перје,... Пројекат поставља неошаманистичке ритуале и праксе у контекст савремене визуелне уметности и ова реконтекстуализација омогућава поновну интерпретацију и преиспитивање спиритуалног у модерном начину живота. Циљ уметничког пројекта је да покрене посматрача да преиспита личне оквире везане за спиритуално и значење уметности која га уводи у "други" свет, различит од свакодневног, омогућавајући му потенцијал за трансформацију.

Кључне речи: New age, неошаманизам, шаманизам, спиритуално, ready made, зидни цртеж, цртеж, амбијент, инсталација, објекти, скулптура

ABSTRACT

The doctoral project, *Red Deer: Anthropological Facets in New Visualities and Objects in Space*, consists of two distinct parts: the first was an exhibition that was held at the gallery of the Faculty of Fine Arts in March of 2018, and the second is a written, research component that explores the theoretical and artistic approaches to Shamanism and Neo-Shamanism.

This endeavor studies the practice of Shamanism and Neo-Shamanism by recontextualizing cultural traditions and beliefs through installation. Found objects and simple line drawings, exhibited together, represent the unification and the symbolic transformation of coitidian materials and images into that of the sacred. These objects and images are displayed alongside masks made from *papier-mâché*, minerals, dried plants, copper wire, hair, and feathers.

The project discusses the rituals and practices of Shamanism and Neo-Shamanism within the context of contemporary art. This discussion allows for the reconsideration of how spirituality can be incorporated into modern life, and encourages the viewer to reconsider personal beliefs, by gleaning spiritual meaning and satisfaction from art and its power to transform.

Key words: New Age, Neo-Shamanism, Shamanism, spiritual, ready made, wall drawing, drawing, ambience, installation, objects, sculpture

УВОД

Докторски уметнички пројекат ”Црвени јелен - Антрополошке студије нове визуелности - Објекти у простору” ликовно је реализован у првој половини марта 2018. године у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду. Пројекат је амбијентална инсталација која се састоји од зидних цртежа и инсталације објеката на зидовима и у простору. Објекти су из личне архиве, ready made у комбинацији са скулптурама и маскама направљених од различитих материјала као папир маше, бакарна жица, људска коса, перје, мачије длаке... Истраживања визуелног дела пројекта ослањају се на претходни уметнички рад. Досадашњи радови су били подељени у различите пројекте и приступ раду је често био експеримент и коришћење различитих медија, а у основи је често цртеж. Претходни пројекти у галеријским просторима обухватају зидне цртеже и инсталације које су представљале целину и амбијенталну инсталацију. Тематски се такође везује за претходне у којима сам истраживала и укључивала културне традиције и спиритуалност, претачући их у савремени контекст са намером да унесем нове увиде обједињујући многе идеје везане за шаманизам. Антрополошке теме су се провлачиле кроз избор мотива у радовима од самог почетка студија. Древне културе, споменици, скулптуре, цртежи, маске и све са чим бих долазила у контакт преко часописа, књига а касније интернета, пажљиво сам чувала, проучавала, и цртала. Овај развој се може пратити у свим радовима током студирања, и касније током истраживања за докторски уметнички пројекат у коме је све коначно заокружено и обухваћено појмовима шаманизма и неошаманизма, који су својом комплексноћу могли да објасне моја интересовања. Претходни пројекти су се састојали у преношењу малог цртежа на зидове галерије и инсталације објеката на зидовима и у простору чиме се простор трансформише и постаје део амбијенталне инсталације, попут инсталације "Shamanic" у УК Палилула 2014. и "Black Box" у Галерији Ремонт и КЦ Град 2015.године. Одређени елементи су остајали исти у пројектима, међутим, одабир цртежа и укупна поставка прилагођена је сваком

новом простору. На овај начин настаје нови рад као амбијентална целина. Користећи традиционалне цртачке материјале и комбинујући их са мноштвом материјала, често рециклираних, као и ready made објектима из личне архиве, стварам нови контекст ових објеката у амбијенталној инсталацији. Приликом поставке у докторском уметничком пројекту, водила сам рачуна о укупној композицији. Композиција зидног цртежа подразумевала је преиспитивање поставке композиције фигура и како се цртежи повезују у целину, као и ритам фигура у композицији. Белина зида представљала је бесконачни простор, асоцирајући непостојање граница, и може се упоредити са идејом дематеријализације простора у црквеној архитектури. Намера амбијенталне инсталације је да простор буде сагледан као целина и амбијент који производи доживљај другачијег простора од свакодневног. Ова врста онеобичавања простора ствара нови однос према простору, наводи нас да га сагледавамо попут неке врсте храма који представља портал у магични свет. Циљ оваквог приступа и поставке је да се радови и простор представе као амбијент у коме посетилац жели да проведе време контемплирајући.

Циљ писаног дела пројекта је да прикаже приступ у извођењу практичног дела рада, као и теоријска истраживања релевантних тема везаних за контекст мог уметничког рада у односу на савремени контекст спиритуалног у савременој визуелној уметности. Укључује оквир и релације остварења различитих уметника и њихове приступе у вези са овим темама, које ће боље објаснити моје радове, као и докторски уметнички пројекат.

У првом поглављу *Оквир уметничког истраживања* пружен је увид у оквир истраживања, поетички оквир и кратак преглед приступа раду и темама. Приказано је интересовање за теме које имају везе са шаманизмом, магијом, спиритуалношћу и личним преиспитивањем идентитета и односа према оностраном. Представљена је тема и предмет истраживања као веза између неошаманизма и савремених визуелних уметника, и феномена спиритуалног који се појављује у савременој

уметности. Ради се о новом тумачењу уметничког дела и преиспитивању феномена препознавања савременог уметника као неошамана. Такође су укључена и преиспитивања личног вредносног оквира, а затим и кратка анализа уметничког рада и личне поетике, као и истраживачког уметничког пројекта. Представљен је циљ рада да се истраже ови феномени који се не познају довољно, да се открију значења, као и да се створе хипотезе за будућа истраживања. Разматрају се питања која ће потенцијално пружити нове увиде за боље разумевање релација савремених визуелних уметника, шамана, и уметника-шамана, као и за боље дефинисање ових појмова и оквира у којима их посматрамо.

У другом поглављу *Контекст и утицај на уметнички рад* дефинисани су појмови и концепти који су служили даљој анализи уметничко - истраживачког пројекта. Описује се контекст и утицај на уметнички рад са циљем да се прикажу теоријска истраживања релевантних тема, али и лични уметнички рад у односу на савремени контекст. Укључује примере савремених уметника чија пракса се може повезати са спиритуалним тенденцијама у визуелној уметности. Контекст уметничких појава које се могу довести у везу, као и појмови и појаве које су обухваћене у овом поглављу су шаманизам, архетип, спиритуална уметност, метаспиритуална уметност, и антрополошка уметност, New Age и неошаманизам, свест, измењена стања свести, спиритуално и савремени уметници, савремени уметници у контексту неошаманизма. Затим су у *Личном контексту* приказан кратак преглед претходних уметничких радова који су директно утицали на истраживачки рад: *Зидни цртеж - мурал у Копенхагену, Изложба цртежа и инсталација Shamanic, УК Палилула, Зидни цртеж и инсталација Black box - Ремонт и КЦ Град.*

У трећем поглављу *Садржај и форма рада* представљене су релевантне везе. Тако су у подпоглављу *Медиј и форма - Цртеж и зидни цртеж* обухваћени појмови савременог цртежа и зидног цртежа који дефинишу контекст докторског

уметничког пројекта. Савремени цртеж је сагледан у појмовима намере, трага, простора, сразмере, површине, линије, композиције, перспективе, а затим и у примеру радова уметнице Кики Смит. Појам зидног цртежа је сагледан у примерима уметника Сол Левита, и београдских уметника Предрага Дамјановића и Синише Илића.

У подпоглављу *Уметнички рад у простору и простор као уметнички рад - амбијентална инсталација*, представљен је преглед уметности инсталације и однос према амбијенталној инсталацији, а затим су наведени примери неколико уметника: Иље Кабакова, Силда Мереилеса, Ен Хамилтон и Мајкла Линареса. Представљени су и уметнички пројекти као сакрални простори, капеле које су декорисали уметници Ротко, Жан Кокто и Матис.

У четвртом поглављу *Поступак, методе истраживања и реализације уметничког пројекта* је методологија теоријског истраживања а затим у подпоглављу *Црвени јелен - Антрополошке одлике нове визуелности* детаљан приказ рада уз фотодокументацију детаљно приказује рад, поетику, и релевантне везе, као и начин извођења. Ово је приказано у подпоглављима: *Реализација зидног цртежа и примери рада, Амбијентална инсталација и сагледавања рада као целине, Инсталација - асамблажна целина ready made предмета и скулптура малог формата и примери рада, Објекти у простору - маске и примери рада.*

У петом поглављу *Закључак и резултати истраживања* представљени су резултати рада.

Следи приказ литературе у библиографији и вебографији.

I ОКВИР УМЕТНИЧКОГ ИСТРАЖИВАЊА

Основно питање истраживања, контекст и поетички оквир

Докторски уметнички пројекат се бави истраживањем праксе шаманизма и неошаманизма, реконтекстуализујући веровања многих културних традиција кроз амбијенталну инсталацију коју сачињавају објекти на зидовима галерије, у простору и зидни цртежи који представљају једну целину. Намера се огледа у постављању неошаманистичких ритуала и пракси у контекст савремене визуелне уметности. Ова реконтекстуализација омогућава поновну интерпретацију и преиспитивање спиритуалног у модерном начину живота. Фокус рада се огледа у преиспитивању ових значења, стварајући нови простор преобликовањем древних и личних представа кроз цртеже, али и свакодневних објеката сакупљањем и рециклажом предмета и материјала који бивају трансформисани у "свете" предмете. Њихова симболика и наратив се преплиће са личним значењима. Сматрам да постоји универзалност у древним културним садржајима која омогућава савременим људима приступ и отвара могућност новог дефинисања спиритуалних, али и уметничких објеката и представа. Својим радовима желим да покренем посматрача да преиспита личне оквире везане за спиритуално и значење уметности која га уводи у "други" свет различит од свакодневног омогућавајући му потенцијал за трансформацију.

За тему и предмет теоријског истраживања бирам истраживање везе између неошаманизма и савремених визуелних уметника, као и феномена неошаманизма у савременој визуелној уметности. Занимају ме везе између неошаманизма и савремене визуелне уметности и феномен препознавања савременог уметника као новог шамана, односно неошамана. Овај феномен нуди нова значења и везе између публике и значења уметности где уметничко дело, уместо само естетичког искуства за себе, остаје отворено за поновно тумачење, тако да посматрач учествује

у давању значења.

Циљ рада је да се истраже ови феномени који се не познају довољно, да се открију значења, као и да се створе хипотезе за будућа истраживања. Потенцијално ће ова студија пружити нове увиде за разумевање и стварање нових релација између савремених визуелних уметника, шамана, и уметника - шамана. Потенцијална даља истраживања укључују одговоре на питања: Да ли уметници као врста шамана, али као и шамани интерпретирају друге светове проширујући свест? Да ли на овај начин они чине допринос за опште добро заједнице? Да ли се неки савремени уметници могу дефинисати као шамани? Упоредно истраживање и упоређивање својства која имају савремени уметници допринеће дефинисању појма шамана и неошамана, као и услова и контекста у којем се препознаје уметник као шаман.

Садржај елемената у мојим радовима ствара се од постојећих представа митова и легенди, шаманистичких симбола и архетипских представа користећи интуитиван, непосредан приступ раду и интерпретацији визуелних предложака. Еклектички миксови и визуелни хибриди древних, али и савремених и личних представа дефинишу субјективно виђење света, које симболичним језиком изражава лични, вредносни, референтни оквир. Свет и све оно што је вредно у њему, као и оријентир и моралне и практичне смернице за сналажење нису рационалне и свесне поруке, већ су то садржаји који су кодирани у представама који подсећају на митолошке призоре. Надахнућем и игром доводе се интуитивни импулси до израза, дајући им на тај начин контекст. Истраживања која су широко повезана са областима психологије, антопологије, источњачким, јужно-америчким, и другим неолитским светским културама, пружају увид у еквивалентне појаве у савременој уметности.

Радови и истраживања која су се развила у претходним пројектима, и која су утицала на развој докторског уметничког пројекта "Црвени јелен - Антрополошке студије нове визуелности" приказују многе слојеве шаманизма, спољне и унутрашње делове омотача структуре и интуитивне природе шаманистичких

акција, које су предочене овим објектима и цртежима. Избор тема које бирам увек се окреће културним традицијама и спиритуалности. Истражујем древне и симболичке трагове људског друштва и претачем их у савремени контекст. Симболичка таписерија баца ново светло на већ добро познат ритуално третиран спиритуални формализам. У изведби дотичем се концепта и начина на који рад може да се сагледава. Разрађујем идеју да је савремени визуелни уметник врста неошамана, али такође укључујем и естетске и ликовне елементе у истраживање и радове. Желим да унесем нове и креативне увиде у живо симболичко ткиво које се константно и изнова ствара у сваком људском бићу.

Елементе шаманизма користим у слободној интерпретацији, обједињујући многе идеје које су ме привлачиле још од када сам била дете и први пут се сусрела са занимљивим и чудним светом којим је моја бака владала и осећала се у њему тако нормално. Одростање у окружењу где је однос према опскурним појавама био сасвим нормалан и уобичајен, довело је до раног интересовања за све појаве које су имале везе са оностраним. Цртежи и инсталација имају магијско-шаманистичка обележја и одређене аутобиографске елементе. Одабрани објекти су део личне колекције сакупљани годинама и сачувани упркос великом броју селидби. Желим да уведем посматрача у свет магијских симбола. Они у мојој реинтерпретацији уводе у лични и интимни свет.

Питања која ме интересују имају везе са истраживањем идентитета, живота и смрти, односа према оностраним, постојања, сећања, као и граница личног и јавног. Шта је сећање и да ли се сећамо на објективан начин, односно да ли су се догађаји заиста објективно одиграли на начин на који се ми сећамо или ми видимо оно што желимо и сећамо се онако како се осећамо у односу на догађај? Сећања су обојена и одређена нашим убеђењима, веровањима и погледима на свет. Да ли се усуђујемо да живимо живот какав бисмо желели и да ли се усуђујемо да помислимо да можемо живети такав живот? Да ли смо се ограничили оквирима које смо научили, прихватили и навикли се на њих? Због таквих оквира остајемо заробљени. Шта је наша кућа или шта представљају наше ствари, шта нам је

потребно, колико тога нам је потребно? На који начин и када преиспитујемо оваква питања?

Да ли нас и на који начин одређује проживљено и да ли га се и како сећамо? Често нас други виде на различит начин у односу на то како сами себе доживљавамо. У радовима постоји увек покушај да се ухвати делић оног чега се сећам и онога што ме одређује и како то утиче на будућност. У мом доживљају је осећај да се одређена искуства нису догодила уколико нису забележена на неки начин, уколико не постоји траг попут фотографије, цртежа или записа. Интересује ме истраживање промене контекста и како на исти догађај различито реагујемо у зависности од контекста, али и на релативност доживљаја стварности. У радовима се бавим истраживањем цртежа и инсталације са намером да спојим ова два медија користећи се, између осталог, и методом апропријације. Апропријација као метода је једна од савремених уметничких стратегија и означава позајмљивање, копирање и изменау садржаја, слика и објеката који већ постоје, од којих се затим ствара нови контекст, од чега се може створити нови рад. Овакав приступ омогућава нове могућности за интерпретацију спиритуалног у савременој уметности.

Вилолдо (Villoldo) наводи да свако има потребу да буде безбедан, али да постоји илузија контроле да бисмо умирили страхове. Због тога покушавамо да избегнемо различите туге и несреће и да се суочимо са нашим недостацима. Суочавање са истином подразумевало би да размотримо све ствари са којима се идентификујемо попут каријере, бракљ, куће, друштвеног положаја ... Потребно је да престанемо да се држимо илузије да смо ми ти који контролишемо све детаље у нашим животима, и приметимо да нас кроз живот заправо води нека друга невидљива сила (Villoldo, 2008: 151).

II КОНТЕКСТ И УТИЦАЈ НА УМЕТНИЧКИ РАД

Докторски уметнички пројекат се тематски надовезује на претходну уметничку праксу и писани део пројекта има за циљ да прикаже теоријска истраживања релевантних тема као и контекст мог уметничког рада у односу на савремени

контекст спиритуалног у савремененој визуелној уметности. Такође укључује остварења различитих уметника и њихове приступе у вези са овим темама.

Зато је неопходно да представим оквир и релације које ће боље објаснити моје радове, као и докторски уметнички пројекат.

Постмодерни приступ ми пружа могућност да се користим еклектичним приступом у одабиру тема и елемената рада.¹ Бодријар (Baudrillard) објашњава да је "све могуће" и зато доминира еклектички приступ у теорији и у уметности (Bodrijar, 1994: ff).²

Тема обухвата истраживање веза између неошаманизма и савремених визуелних уметника, као и феномена неошаманизма у савременој уметности. Разлог за фокусирање на неошаманизам уместо на шаманизам уопште, лежи у томе што се неошаманизам односи на нове форме шаманизма, односно еклектички скуп веровања и техника које су потекле из различитих племенских култура у оквиру спиритуалности покрета New age и адаптиране су за савременог урбаног човека. Ове технике укључују покушаје да се достигну промењена стања свести и оствари контакт са светом духова, са циљем да се добије помоћ на социјалном, психолошком и физичком плану. Важна разлика је у контексту који пружа New age и чини доступним неке од техника које су у ранијим временима биле резервисане само за припаднике одређеног племена или само за одређене појединце у племену.

Приступи уметности који се могу узети за овај контекст у најширем смислу би могли бити спиритуална уметност, метаспиритуална уметност³, антрополошка

1 Постмодернизам није јединствена тенденција у уметностима, већ мрежа или мапа истовремених међусобно искључујућих појава и индивидуалних учинака. Називају се покрети, тенденције или дешавања на уметничкој сцени који се одвијају у постмодерној епохи (касне седамдесете).

2 Постмодерна епоха, као једна од три парадигме или симулакрума, по Жану Бодријару („Симболичка размена и смрт“), била би симулација као однос према стварности и респективни губитак општег еквивалента (означеног) у значењу, као и у свему другоме - у том смислу, све је сведено на пуку „игру означитеља“, где се сваки означитељ слободно мења за сваког другог означитеља (Сосиров принцип диференцијалности); отуда, проглашавање „краја или смрти свих великих наратива“ (истине, међу осталима) „Нема више великих прича“; приступ знању у виду шифре или кода, тј. дигитализовано знање; хибридно мешање сфера (политике, уметности, спорта, порнографије итд.); крилатица постмодерне: „Све је могуће!“ Еклектички приступ доминира у теорији а и у уметности. (Bodrijar, 1994: ff)

3 Шуваковић дефинише метаспиритуалну уметност као симболичка, архетипска, наративна и

уметност⁴.

Шаманизам

Контекст у који постављам свој докторски уметнички пројекат важан је за разумевање и зато је неопходно осврнути се на појмове шаманизма и неошаманизма, као и појам New Age-а и сличне праксе које су у вези. Хипотеза коју постављам да се уметник може посматрати као врста шамана, сматрам да у савременом западном друштву савремени уметник може да се пореди са неошаманом. Ова хипотеза се може сагледати и у практичном делу мог докторског пројекта, у радовима представљеним на изложби "Црвени јелен- Антрополошке студије нове визуелности".

Важно је напоменути да одређени антрополози, попут Елијадеа (Eliade), сматрају да шаманизам није посебан облик религије, јер да то јесте, онда би овај свуда где се среће (а среће се на свим континентима) носио са собом исту слику света, што није случај, зато подразумевају под шаманизмом све сличне појаве које се срећу на свим континентима у одређеном степену развоја друштва. Једна од дефиниција шаманизма би била да је то техника екстазе. Иако је у строгом смислу то средњоазијски и сибирски феномен, срећу се слични магијско - религиозни феномени и у Северној Америци, Индонезији, Океанији и другде. Некада се дешава да шаманизам коегзистира са другим облицима магије и религије. Магија и

алегоријска дела поставангарде и постмодернизма настала цитирањем, монтажом, симулацијом порука, учења спиритуалних (езотеричних, мистичких) традиција Запада и Истока. Префикс мета указује да не постоје директни контакти са изворним духовним учењима и мистичким доживљајем. Уметничко дело је једна од другостепених (мета) интерпетација замисли спиритуалног, оно је симулакрум примера различитих цивилизација, путем ликовног, архитектонског и ритуалног начина уобличавања духовности и живота. (Šuvaković, 1999: 188)

4 Антрополошка уметност обухвата уметност митологије, архитектуре и ритуала народа ван Европе а коју они истражују и објашњавају, интерпретирајући их у етнологији и културној антропологији; такође и уметност амбијенталних и перформанс уметника који реконструирају и симулирају егзотичне и историјске цивилизацијске узорке архитектуре, ритуала, митологије; као и антрополошке културне анализе тероризма усмерене у концептуалној уметности." Најчешћа употреба термина антрополошка уметност односи се на амбијенталне и перформанс радове којима су реконструисани и симулирани егзотични и историјски цивилизацијски узорци." (Šuvaković, 1999: 37)

чаробњаци се срећу свуда у свету, али се не може сваки врач назвати шаманом (Eliade, 1972: 29, 30). За разлику од Елијадеа, Кхомушку (Khomushku) сматра да је шаманизам у извесном смислу облик религиозних уверења која карактерише екстатичка комуникација шамана са натприродним светом. Шаманизам је настао у одређеној фази развоја анимистичких веровања и представља архаични облик религије народа средње и источне Азије. Углавном је очуван међу тунгуским и палеоазијским народима Сибира и Далеког истока. Реч "шаман" долази из тунгушких језика. Од самог почетка појављивања шаманизма издвојен је круг особа које имају специфичну менталну организацију - за које се веровало да могу да успостављају контакт са духовима. Шаманизам се заснива на уверењу да постоје духови који врше одабир и подучавају и зато је неопходно да постоје посебни посредници између људи и духова. Такође је битан концепт "душе", због тога што је то главна оса и циљ шаманизирања у смислу лечења, али и комуникације са преминулима (Khomushku, 2010: 94-96).

Елијаде сматра да шаман није свештеник у правом смислу речи. Шаман је тај који кроз сложену и тешку иницијацију стиче дар и вештину да комуницира са духовима са циљем заштите или лечења припадника заједнице којој припада (Eliade, 1972: 14). Бењшек (Benyshek) у својој докторској тези наводи дефиницију шамана из разговара са др Стенлијем Крипнером (Stanley Krippner), међународно признатим психологом са мноштвом објављених радова у области парапсихологије, снова, као и шаманизма (12. јануара 2010): "Шаман је друштвено одређени духовни практичар који добија информације на начин који није доступан шамановој заједници кроз добровољно регулисање сопствене пажње шамана, у корист шаманске заједнице и њених чланова" (Benyshek, 2012: 106).

Избор особе која ће постати шаман може бити жеља преминулог шаманског рођака али шаман може постати свако ко је изабран од стране духова, а затим има обуку. Одабир од стране духова се може манифестовати путем визија или озбиљне болести. Ова спонтана искуства су праћена и намерно изазваним стањима измењене свести. Том приликом шаман стиче духове савезнике, најчешће

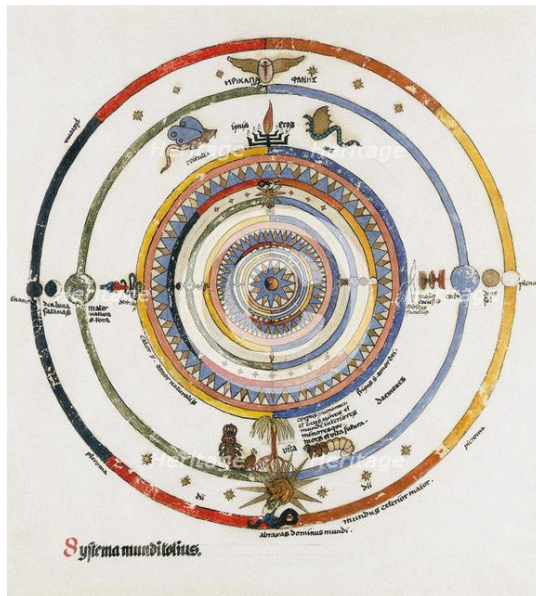
животињске духове, који му помажу током шаманских активности. Верује се да се шамани претварају у животиње приликом шаманских путовања. Измењена стања свести се могу произвести на разне начине: свирање бубња или мантрање, пост и депривација воде, излагање екстремним температурама; прекомерни плес; халуциногени. Шаманско путовање је означено као измењено стање свести приликом којег шаман има визионарско искуство и ступа у контакт са светом духова. Централна тачка шаманског лечења огледа се у повратку изгубљених делова душе. Губитак душе се манифестује различитим нескладом у животу појединца као и осећањем одвојености (Achterberg 1985). Када шаман успе да поврати изгубљене делове душе, враћа се осећај идентитета и емоционалног благостања (Walter & Fridman, 2004: 63, 64).

Комисо (Commisso) у књизи “Шаманско путовање и Јунгова активна имагинација: упоредно истраживање” (Commisso, 2012: 2), истражујући сличности и разлике Јунгове методе активне имагинације и древних пракси шаманског путовања, испитује њихову сврху при помоћи појединцу у његовом процесу излечења кроз рад у сну. Студија закључује да оба приступа помажу приликом поновног успостављања веза са унутрашњим светом, што је корисно на психолошком, физичком, емоционалном и духовном плану. Појединац може да премости празнину између несвесног и свесног и, урањајући у унутрашњи свет, може да дође до излечења. Компаративном анализом обе методе укључују историјске, антрополошке и психолошке перспективе. Аутор користи лични материјал из снова за искуство упоређивања и контраста два метода.

У Јунговој психологији важно место заузима „активна имагинација”, односно намерно изазвана искуства визија у будном стању са којима он експериментише и бележи уз цртеже у књизи *Liber Novus* (Црвена књига). Занимљиво је да се у цртежима види дар за уметност, а интересовање за могућност укрштања уметности и експеримената је произашло због тога што је у његовом кругу колега и пријатеља постојала таква врста интересовања. Јунг је охрабривао своје пацијенте да покушају овакав вид експеримената и то је утицало да се ствара круг људи који су

се надали да ће преобразити свој живот али и оне око себе. Liber Novus је објављен тек после Јунгове смрти у издању које је уредио стручњак, Сону Шамдасани (Shamdasani 2009: 204), (Pešić, 2016: 10). Он даље наводи (Noll 1997 [1994]: 215) да је техника активне имагинације метод којим се може ступити у везу са трансцендентним царством мртвих, предака или богова (Pešić, 2016: 11).

Јунг у књизи "Сећања, снови, рефлексије" наводи: "Знање нас не обогаћује; оно нас све више и више уклања из митског света у коме смо једном били као код куће рођењем"(C. G. Jung, 1989: 252). Јунг је желео да истражи границе познатог. Једна од теорија која представља покушај да се обухвати у систем материја и дух и повеже време и вечност, је теорија синхроничитета. Ова теорија показује Јунга као метафизичара, мада он то сам пориче. Ова теорија је "проширење теорије јаства на област космологије", и "говори о суштинском невидљивом реду и јединству свега што постоји" (Stajn, 2007: 218-219). "Он примећује да су психичке представе и објективни догађаји понекад организовани по одређеним обрасцима, а ова организација се дешава случајно а не као последица догађаја који су претходили" (Stajn, 2007: 219).



Carl Gustav Jung, Systema mundi totius, The Red Book (Liber Novus), 1914 - 1930

Не постоји узрок за његово појављивање, већ се појављује као шанса. Са божанског

аспекта неки догађаји имају значење, као када на пример птица прелети изнад главе, што се протумачило као знак да краљев саветник процени да је време за бој. Компликованији је кинески систем прорицања Ји Ђинг - Књига промена, где се бацањем новчића или штапића одређује образац којим се тражи тумачење у шездесет четири хексаграма. Ова врста пророчанства, које служи као метод саветовања, базира се на принципу синхронитета. Још један феномен је психолошка компензација која није ограничена само на снове, већ некада долази и из спољног света. Он закључује да "архетипске представе из снова могу да се покlope са другим догађајима. Компензаторни феномен прелази уобичајене границе између субјекта и објекта и манифестује се у свету објеката" (Stajin, 2007: 220). Архетипови нису орграничени само на област психе, већ се могу појавити и у свесном пољу, као и из психичке матрице или окружења, или истовремено из оба, и тада се називају синхронитетом. Јунг види област идентитета између архетипских представа и образаца евидентим у физичком свету које физичари проучавају. Психа, али и архетип и инстинкт, сами по себи нису психички, већ "се простиру у континууму физичког света, који је по својој дубини (чиме се бави модерна физика) тајанствен и 'спиритуалан' попут психе. И један и други се разлажу у чисту енергију. Ово је важно јер наговештава начин да се дође до објашњења како је психа повезана с телом и физичким светом. Две области, психа и материјални свет, могу се повезати математичким једначинама и 'емпиријски изведеним постулатима - архетиповима" (Jung Pisma, (Letters II), 1951-1961). Ни материјални свет ни психа не произлазе једно из другог. Они су више две паралелене стварности, које су синхронитетски повезане и координисане" (Stajin, 2007: 229).

Мирча Елијаде (Mirchae Eliade)⁵ је био један од водећих светских тумача религије и у тој области је успоставио парадигме које још и данас важе. Његова теорија је да хијерофаније деле људско искуство стварности на свети и профани простор и време. (Elijade, 2003: 75, 110) Он супротставља "свето" и "профано" и тиме жели да

⁵ Mirchae Eliade (1907-1986) је био румунски историчар религије, писац, филозоф и професор на Универзитету у Чикагу.

истакне да је секуларизација религиозног понашања донела осиромашење (Eliade, 2003: 63). Продори „светог” — тј. хијерофаније, за Елијадеа нису субјективни утисци или убеђења верника, већ стварни догађаји који дају онтолошки смисао постојању, изгубљени код модерног човека. Мит приповеда о ономе што се догодило у праискону (*illud tempus*), о ономе што је хомо религиосусу било објављено из области светог. Враћање том древном времену кроз мит, ритуал, симбол и архетипове, може имати терапеутско дејство на модерног човека и помоћи му да умакне ономе што је он називао терором историје (Pešić, 2016: 13).

Један од његових најзначајнијих доприноса изучавању религије је била теорија о вечном враћању која тврди да митови и обреди нису само сећања на хијерофаније, већ њихов саставни део. Ова је теорија постала широко прихваћен начин објашњења значења митова и обреда. Продори „светог” су за Елијадеа догађаји који дају смисао постојању који је код модерног човека изгубљен. Мит, ритуал, симбол и архетипови могу имати терапеутско дејство на савременог човека. Његов аргумент да се религиозне форме, нарочито митови, проучавају у популарној култури, постмодерна је идеја коју је он формулисао много пре постмодернизма. Научио нас је да се митови (и у великој мери, ритуали), поново испрочани и одиграни у садашњем преношењу обожаваоца, враћају свету порекла, свету догађаја који се одвијао у то време. Елијадеове идеје о алтернацији и интеракцији космоса и хаоса, као и циклично / митско време и линеарно / историјско време, свето и профано, сличне су плодносно полазне тачке за многе, ако не и за све културе. Његово инсистирање да је могуће пронаћи значајне синхронизитетске обрасце симболизма, поред феномена који су јединствени за свако време и место, изнад свега је основа на којој и даље постоји читаво поље упоредне религије (“Mircea Eliade,” 2018).

Архетип

Када говоримо о архетиповима спомињући Јунга и Елијадеа, потребно је поставити архетип и у контекст уметности. Шуваковић наводи: "Архетип је праузорак и и основна представа, мотив, слика, иконографско решење и симбол. Може бити

визуелни, говорни, писани, или звучни симболички израз. У уметности је замисао архетипа уведена из два шира историјска и културолошка оквира: из психоланалитичке теорије колективно несвесног Карла Густава Јунга и антрополошких, археолошких, историјско - уметничких и семиолошких истраживања симболичких система изражавања у старим цивилизацијама Европе, Азије, Африке и Новог света. На замисао архетипа се позивају уметници и теоретичари уметности који уметности виде као систем симболичког изражавања универзалних природних, религиозних, цивилизацијских и индивидуално психолошких значења, вредности и моћи. Један од начина изражавања архетипа је директно изражавање архетипске ритуалне симболике у боди арту (Тери Фокс), перформансу (Joseph Beuys, Марина Абрамовић), амбијенталној уметности (Јозеф Бојс, Валтер де Марија, Агнес Денис, Марко Погачник, Зоран Белић W) и феминистичкој уметности (Џуди Чикаго, Ненси Сперо, Луиз Буржоа)" (Šuvaković, 1999: 30). У мистичком концептуализму и метаспиритуалној уметности архетип је третиран као знак који треба истражити и теоријски обрадити у семиотичком психолошком и социјалном смислу. У савременој уметности преовладава употреба архетипа као знака. Визуелне уметнике занима својство архетипа да ствара такве представе мотива који се могу разликовати у детаљима, а да при томе не изгубе основни облик. Немачки уметник Волфганг Лајб (Wolfgang Laib)⁶ је градио инсталације са природним органским материјалима (млеко, поленов прах) успостављајући кружни ток симболизације од безобличне изложене природне материје до мистичког симбола ритуалног простора. Енглески скулптор Аниш Капур (Anish Kapoor)⁷ је реализовао скулптуре и инсталације које реконструишу и реинтерпретирају тантричке и будистичке скулптуралне и архитектонске моделе,

⁶ Wolfgang Laib је немачки уметник, рођен 1950. Познат је по инсталацијама направљеним од млека или полена. 2013. године је у Музеју модерне уметности у Њујорку представио највећу инсталацију од 7 м са 8 м направљену од полена лешника.

⁷ Anish Kapoor је Британски уметник, рођен у Мумбаију, студирао је у Лондону где од 1970-их живи и ради. Познат је по геометријским скулптурама од гранита, мермера, пигмената и гипса. Често су то једноставне закривљене форме, монохроматске и јарких боја, користећи пигмент да дефинише и нагласи форму.

стварајући комплексне симболичке просторне представе. О његовим скулптурама се у критици пише као о 'посудама скривеног симболичког смисла' " (Šuvaković, 1999: 44).



Wolfgang Laib, Pollen from Hazelnut,
MoMA 2013



Anish Kapoor, Future Systems, Finska, 2004

"Симбол, знак или структура знакова (текста, слике, скулптуре, фотографије, филма, видеа, телесног понашања) које преноси сложена дословна или недословна значења. Једно од одређења симбола је симбол у митском, религијском, магијском и алхемијском смислу означава знак који својом појавом и значењима у мистичком смислу делује на примаоца, док је у Јунговом смислу симбол архетип кад означава универзални знак или структуру знакова који улазе у колективно подсвесно" (Šuvaković, 1999: 305).

New Age и неошаманизам

Важно је направити паралелу између традиционалног шаманизма и неошаманизма односно "New age" варијанти које се јављају у савременом западном друштву да бисмо боље представили контекст овог рада, али и радова других уметника које ће се користити као пример а чија пракса је у вези са овим контекстом. Током осамдесетих и деведесетих година, у западном друштву је било много говора

о покрету New age. Термин "New age" или "Ново доба" користи се у дискусијама о идејама и праксама које се сматрају алтернативним у погледу доминантних културних трендова, поготово ако се чини да су ове идеје и пракса тичу "духовности". Упркос популарности израза, стварни садржај остаје изузетно нејасан због чињенице да није организација која би могла бити дефинисана на основу лидера, доктрина, стандардних верских пракси и слично.

Ханеграф (Hanegraaff) тврди да је New Age врста етикете која се ставља на све оно што јој изгледа да је повезано и да због тога представља различите појмове за свакога. Он зато сматра да се New age не може сматрати јединственом идеологијом, мада би се могао сматрати покретом који је јединствен. Идеја је да се појединац и његова лична искуства сматрају главним извором ауторитета везаних за спиритуално и ставља се акценат на слободу и самосталност појединца. Концепт "личног развоја" је у великој мери наглашен (Hanegraaff, 1996: 9). Божанско је присутно као идеја у коју се верује, међутим, варира начин на који се ово интерпретира и разуме. Већина верује у "Ултимативни извор" из којег потичу све ствари, што се обично повезује са божанским. Различити митови стварања су објављени у New Age публикацијама у којима је описано како је овај "Ултимативни извор" створио универзум и све оно у њему. Насупрот томе, неки наглашавају идеју о универзалном међусобном повезивању која не излази увек из једног извора. Наглашен је холизам, идеја да је све што постоји повезано као део једне целине (Hanegraaff, 1996: 120). Покрет New Age се уобичајено и с правом сматра да потиче из такозване контракултуре 1960-их и односи се на покрет који се у потпуности развио 1980-их и још увек је са нама у време писања књиге, наводи Ханеграф. Настао је у модерном западном индустријском друштву. Простирање онога што се у ширем смислу може назвати "алтернативним терапијама" несумњиво представља један од највидљивијих аспеката покрета New Age. Посебно је тешко ово поље категорисати због разноликости праксе. Једна од генерализација које се могу извесно извести јесте да све активности које спадају у ову категорију имају заједничку идеју, лечење. Док је исцељење централно за "медицинске" праксе

традиционалних култура, савремена западна медицина има већи фокус у лечењу релативно изолованих болести. Као приступ лечењу, New age шаманизам разликује се од већине других својим персоналним, а не природним оквиром. Болест је конципирана као резултат "штетних упада" које су напали тело особе. Ове "непријатељске енергије" шаман издваја различитим техникама, које често укључују употребу "духова помоћника" (Hanegraaff, 1996: 42).

Неошаманизам се дефинише као скуп дискурса и пракси западног контекста а укључује интеграцију домородачких шаманских терапијских техника. Представља идеју о повезивању древних знања које су западни људи заборавили, а укључује коришћење литературе о шаманизму, измењена стања свести, и могућност стварања нових терапијских модалитета. Настао је као и други облици New age-а у супротности са материјализмом и позитивизмом европске модерности. Две књиге су значајно утицале на развој неошаманизма, а појавиле су се и откриле у исто време, једна је први енглески превод књиге Мирче Елијадеа Шаманизам: архаичне технике екстазе 1964 (први пут објављен 1951. године), а друга је превод Клода Леви-Строса (Claude Levi-Strauss) на енглески језик Структурна антропологија. Леви Строс у поглављу "Ефикасност симбола" (1963) даје прву теорију која објашњава шаманизам као облик психотерапије. Он сматра да шаман користи митове и акције како би излечио људе кроз симболичку комуникацију и тај начин се може упоредити са психоанализом. Елијаде као и Леви Строс сматра да шаман није ментално болестан (Devereux, 1970), као што се пре тога сматрало, већ да је његова улога у оквиру заједнице интегративна. Ове идеје су учиниле да се Елијаде сматра за главну прекретницу између интелектуалних дискурса деветнаестог века и популарне примене шаманизма у другој половини двадесетог века (Scuro & Rodd, 2017: 1). Пешић наводи да Волис такође сматра да је Елијаде омогућио да се створе услови за универзализам и да као главни извор за неошаманизам његов метанаратив буде изнова понављан. Пешић наводи да су Елијадеове књиге током 1960-их и 1970-их, постале на Западу надахнуће за младеж склону окултизму али и да Јунга многи схватају као „једног од зачетника њу ејд покрета” (Shamdasani 2009:

193). Елијадеова компаративна студија показује да је шаманизам универзална пракса и да није географски ограничена на Сибир, одакле је термин "шаман" изведен из тунгуске речи шаман. Елијаде сматра да је једна од карактеристика шаманизма била стварање, а веза са духовним је нешто што су људи Запада временом изгубили. Ово је дало основа за формирање важне идеје за контракултуру Северне Америке, а то је да се веза са изгубљеним духовним може поново открити (Pešić, 2016: 7).

У другој половини двадестог века појављују се различита тумачења шаманских пракси у западном контексту и повећано интересовање за халуциногене дроге. Утицај су вршиле литература о спиритуално-терапеутским искуствима, трансперсонална психологија⁸ и књиге које су можда две најзначајније књиге неошаманизма, Учење Дон Хуана, антрополога Карлоса Кастанеде (Carlos Castaneda) (1968), и књига Пут шамана Мајкла Харнера (Michael Harner)⁹ (1980). Харнерова књига је приручник различитих техника које служе за постизање "шаманских стања свесности" путем коришћења различитих халуциногених супстанци или путем плеса или свирања бубња, техника које је касније радије користио (Scuro & Rodd, 2017: 2). Харнер сам жели да његова књига "The way of the shaman" понуди основе шаманских метода за здравље и лечење за свакога ко има капацитет и настојања да постане шаман (Harner, 1980: xxi). Он је развио психотерапеутску технику "core shamanism" и његов рад је позиционирао шаманизам као транскултуралну методу лечења и спиритуалног развоја, за разлику од Кастанеде чије књиге су фокусиране на чаробњаштво, истраживање измењених стања свести због употребе психоделичних дрога (Scuro & Rodd, 2017:2). Волис (Wallis) такође сматра да је важан утицај за само практиковање неошаманизма на западу имао Карлос Кастанеда (Wallis, 2003: 38). Такође се и Харнер слаже да су

8 Трансперсонална психологија је потпоље или правац психологије који интегрише духовне и трансцендентне аспекте људског искуства у оквиру савремене психологије. Могуће ју је дефинисати и као "духовну психологију".

9 Michael Harner је професор антропологије који је инициран у шаманизам на једном од путовања у Амазон у церемонији ајахуаске, светог напитка Конибо индијанаца. Он је после тога почео активно да промовише шаманске методе лечења и личног развоја организујући радионице. (Hanegraaff, 1996: 59)

књиге Карлоса Кастанеде извршиле важан утицај уводећи западњаке у шаманизам, без обзира на питања која су постављена у вези са степеном фикције у његовим књигама. Кастанеда у својим књигама не укључује лечење, један важан аспект шаманизма, због специфичности шаманске праксе његовог учитеља Дон Хуана који је врста ратника-чаробњака (Harner, 1980: xxi).

Тако је нови приступ шаманизму омогућио широј заинтересованој публици бављење шаманизмом. Ово је типично за приступ New age-а, што нам говори и Ханеграф када наводи да шаманска свест треба да буде доступна свима, а не само традиционалном специјалисти. Он сматра да је Харнер утицао да шаманске технике, које производе промењена стања свести, постану популарне у лечењу међу групама New age-а (Hanegraaff, 1996: 52). Измењена стања свести такође можемо посматрати посредством поређења која даје Харнер, објашњавајући разлику између обичних стања свести и шаманских стања свести. Он сматра да постоји разлог зашто људи долазе у измењена стања свести и претпоставља да то има везе са опстанком. Неурохемијска истраживања показују да људски мозак садржи природне супстанце које мењају свест, укључујући халуциногене, као што је диметил-триптамин. Њему ово делује као потврда да је природа допринела да су измењена стања свести можда понекад супериорнија у односу на обична (Harner, 1980: xviii).

Шаманска свест је блиско повезана са трансперсоналним покретом који је заснован на виђењу шамана као специјалисте промењених стања свести који је у стању да посредује између трансперсоналних сфера духова и богова и света људи. New age контекст шаманске свести, говори о томе да би она требало да је доступна свима, а не само традиционалним специјалистима. Шаманске технике за постизање промењених стања свести постале су популарне нарочито под утицајем Мајкла Харнера у New age групама за лечење и развој (Hanegraaff, 1996: 52).

Харнер је научио начине шаманске праксе без дрога од различитих северно-америчких шамана из Калифорније, Винтуна и Помоа, затим Коуст Салиша из Вашингтона и Лакота из Јужне Дакоте. Он је на основу ових својих искустава

желео да донесе сличне увиде западном човеку и основао је Центар за шаманске студије у Њујорку 1983. године, садашња Фондација за шаманске студије у Mill Valley, Калифорнија. Они држе курсеве искуственог шаманизма од почетничког до напредног нивоа на западу, укључујући северну Америку, Аустралију, Енглеску и Европу. Главна идеја је да свако може да постигне измењено стање свести које он назива "шаманско стање свести" и може му се приступити по вољи да би се досегло знање, моћ или да се помогне другима (Harner 1990: 20). Улазак у ово стање се најчешће постиже монотоним свирањем бубња, мада могу бити укључени и други инструменти. Ово се назива "путовање", реферишући на "путовања ван тела" или на "магични лет" како га назива Елијаде. За време овог искуства људи леже опуштени са затвореним очима а путовање почиње уласком у земљу на месту које постоји у реалности попут пећине. Затим путују надолу кроз тунел, падајући, клизајући, летећи или на неки сличан начин. На овај начин улазе у "свет духова" где се сусрећу са "духовима помагачима" и "животињом моћи" и како постају вештији, уче да лече и имају увиде. Сматра се да је овај свет 'реалан' а не имагинаран и да ова искуства нису вођене визуелизације већ неструктуриране посете свету духова, а понуђени оквир је само смерница (Wallis, 2003: 45).

"Постоји море свести које је универзално, иако га свако од нас перципира са своје обале. То је свет који сви ми делимо, који може да искуси свако живо биће, а ипак га ретко ко види. Шаман је мајстор тог другог света. Он живи с једном ногом у свету материје, а с другом у свету духа" (Villoldo, 2008: 31). Вилолдо објашњава даље да су невидљиви и видљиви свет испреплетани и да је могуће кретати се између њих као што то раде шамани. У хиндуистичким Ведама он наводи да се тај свет назива акаша-поље мудрости које формира основу космоса и оно је живо поље које се назива и дух. То је невидљива енергетска и усклађујућа сила живота која доноси хармонију, а болести су поремећаји равнотеже у природној хармонији када се одвојимо од мудрости невидљивог света и када живимо несвесно у својим ограничавајућим оквирима. Вилолдо сматра да према шаманизму људи узимају физичко тело да би еволуирали и да би се развијали, расли и стицали емоционалну зрелост и мудрост. Он сматра да се може искористити пример квантне физике, која

говори о феномену који се зове квантна спрега. Природа честица које се налазе на супротним крајевима галаксије је да су на неки начин повезане и ако се промени правац у којем се једна честица окреће, и друга ће истог трену променити правац окретања. Користећи се метафором из физике, људи су попут електрона у стању честице, а када се налазе у невидљивом свету, они су попут електрона у стању таласа и тада је могуће бити једно са свим што постоји. Тој природи се враћамо после смрти. Шамани имају знање како да искусе то стање а да не умру. Невидљиви свет постоји заједно са видљивим и он може да донесе мудрост, исцељење и равнотежу у наш видљиви свет. Снови, медитација, дубока контемплација, као и музика или молитва неки су од начина којима се људи користе да би учили и приступили овом невидљивом подручју. Наша уверења су толико јака да одбацујемо све информације које се не уклапају у наше замисли и предубеђења у вези са реалношћу. Лекари још пре само сто педесет година нису могли да поверују да инфективне болести изазивају бактерије и вируси, јер у том тренутку нису могли да их виде (Villoldo, 2008: 84).

Свест

”When you change the way you look at things, the things you look at change.”

Max Planck¹⁰

“Када промениш начин на који посматраш ствари, ствари које посматраш се мењају.” Макс Планк

Потребно је истражити промене ситуација и како на исти догађај различито реагујемо у зависности од контекста и релативност доживљаја стварности. У вези са тим су свест и измењена стања свести.

Сви доживљавамо промене свести на свакодневном нивоу, на пример када спавамо, наша свест је промењена. Питање је да ли знамо заиста шта је свест. Да ли су

¹⁰ Max Planck (1858-1947) немачки физичар, који се сматра оснивачем квантне теорије, за коју је добио Нобелову награду за физику 1918. године

пажња, перцепција, сећања довољни да објасне шта је свест, као и на који начин укључују наша осећања и осете? На који начин се може повезати или одвојити мождана активност од свести? На који је начин машта и креативност повезана са свешћу? На који начин је свест повезана са спиритуалношћу и религиозним уверењима? Сва ова питања остају отворена и можемо им приступити са много страна. У научном чланку разматране су димензије свести где се наводи да природа и локација свести код људи остаје мистерија. Присуство или одсуство свесности код остатка животињског света и даље је остало спорно. Такође је релеватно и њихово испитивање димензија, у вези са чим они објашњавају да тачка нема димензије; линија има једну; раван две; и сваки чврст предмет има три. Од Ајнштајновог рада, концепт 4-димензионалног простора - времена постао је широко прихваћен. Време је стављено на позицију четврте димензије, па тако ми живимо у три димензије плус време - простор. Предложено је да светлост представља вибрацију у петој димензији. Недавна истраживања суперстринга, теорије која се односи на најмању субатомску честицу, указује на могуће постојање чак 26 димензија. Иако наш мозак може замислити предмете само у три просторне димензије, постоји концепт да је могуће постојање више димензија. Користе се и нелинеарном динамиком објашњавајући нервну активност и, тамо где је могуће идентификовати процес који се може повезати са математичким редом, идентификовали су као основу свести. Фрактали и повратне петље су део гране математике назване нелинеарна динамика. Моћни компјутери, чија је доступност подстакла огроман раст у области нелинеарних динамика током протеклих 30 година, користе се за описивање сложених процеса као што су време, течност, турбуленција и многи аспекти биологије. Међутим, постојање ових повратних петљи у мозгу и у нелинеарној динамици постале су убедљиви аргументи за покушај коришћења каснијег да објасни претходни. Волтер Фреман (Walter Freeman) из Универзитета Беркли у Калифорнији је спровео обимна истраживања која показују да нелинеарна динамика игра критичан део у раду мозга сисара, међутим, веза између функције мозга и свести остаје недокучива. (<http://mcb.berkeley.edu/faculty/NEU/freemanw.html>) (Walling & Hicks, 2003: 162,163)

Измењена стања свести

Није једноставно дефинисати измењена стања свести, из разлога што не постоје прецизне дефиниције ни обичног стања свести. Можемо приступити истраживању те теме проучавајући различите науке које су покушале да дефинишу те термине. У речнику магије измењено стање свести дефинише се као стање које се разликује од уобичајеног стања свести, односно 'свесне реалности' на коме су базирани обрасци комуникације. Приликом измењених стања свести, спољни свет је сведен на минимум, омогућавајући несвесним представама да испливају. Овим стањима се могу сматрати неки типови снова, стања транса, вантелесна искуства, мистичка стања и халуцинације изазване психоделичним дрогама. Транс може бити изазван на различите начине: ритмичким певањем, плесом, коришћењем психоделичних супстанци. Појединац улази у стање које је искуствено другачије од будног стања. Шамани и медијуми улазе у стање транса да би контактирали са божанствима, духовима мртвих, 'животињским прецима'. Шамани задржавају свест током транса, и сећање на догађаје током транса. Транс шамана се назива "путовање душе" или "путовање". За разлику од шамана, медијуми су пасивни током транса и не сећају се догађаја после буђења. Они су поседнути и служе као пророчиште преносећи поруке богова присутнима (Drury, 1999: 33, 485).

Шаманска измењена стања свести могу бити изазвана на различите начине. Бубњање или певање, пост, излагање екстремним температурама, исцрпљеност због претераног играња и бубњања, ускраћивање сна, као и халуциногеним дрогама. Шаман у измењеним стањима свести предузима "лет" или "путовање" у свет духова и карактеристично је искуство које укључује визије. Циљ је најчешће шаманско излечење душе, које укључује "путовање душе" и борбу са различитим духовима да би спасао пацијентову душу. (Walter & Fridman, 2004: 64)

Спиритуално и савремени уметници

Шелдрејк (Sheldrake) даје неке корисне почетне дефиниције спиритуалности: "Спиритуално се односи на најдубље вредности и значења којима људи желе да живе." Он представља перспективу, визију или аспирацију о животу који укључује размишљање о идентитету на холистички начин, о сопственом и оном другом, као и о томе да је свестан смрти. (Sheldrake, 2013: 1, 2) Он сматра да ће у будућности постојати све више веза између спиритуалности и креативности, зато што уметност људима пружа могућности за неочекивана истраживања духовности али и значења. (Sheldrake, 2013: 208)

У чланку Спиритуално и уметност Арја (Агуа) наводи да у 21. веку концепт спиритуалности постаје све важнији у различитим културним дискурсима, као и савременим уметничким радовима. Уметност која се описује као спиритуална може се односити на спиритуалну и / или верску традицију. Спиритуалност се тиче осећаја које је уметност изазивала у посматрачу и може га навести да се запита о значењу живота или о егзистенцијалним питањима зашто смо овде и шта радимо. Осећај духовности такође даје људима осећај да су део нечега већег од њих самих. Даље објашњава да је однос између уметности и спиритуалности историјски повезан односом уметности и религије. Међутим, све је веће интересовање за спиритуално у областима културе и уметности, нарочито зато што многи људи више не посматрају традиционалну религију као адекватан начин за истраживање своје духовности и траже нове облике духовности као алтернативе за налажење значења. Уметници су често били окупирани дубљим питањима живота у вези са стваралаштвом: "Процес стварања уметности се често описује у квазимистичним терминима, при чему уметник - као - шаман ослобађа или каналише посебне креативне моћи у процесу стварања, које преносе посматрача у другачију област имагинарног." Сматра да с обзиром на ове афинитете између улога уметности и спиритуалности, није изненађујуће што се спиритуалност појављује као карактеристика савремене уметности. (Агуа, 2016: 1, 2)

Многа уметничка дела се могу данас сматрати као спиритуална, захваљујући другачијим критеријумима. Неки уметници експлицитно користе идеје и симболе

из верских или митолошких традиција у изражавању својих идеја; док други бирају и мешају аспекте различитих традиција, укључујући и приватна уверења. Ипак, већину савремених уметника привлаче секуларни извори које они трансформишу. То су обични предмети, мотиви, симболи и метафоре, али често укључују и гранична стања и искуства, као што су осећај узвишеног или предмети који су сакрализоване кроз ритуал уметности. Када публика говори о спиритуалном искуству у уметности, најчешће само реагују на осећај који је пробуђен у њима и често прибегавају емоционалном језику или аналогiji како би описали своја осећања. Ова стања указују на рефлексију духовне природе и указују да постоји привремена промена у њиховом психолошком стању која подразумева одвајање тог тренутка од профаног, односно стварање светог. (Агуа, 2016: 9, 10)

Уметност би могла такође да понуди решења за отуђеност савременог човека, о чему говори др Чарлтон (Charlton), који ова питања разматра у новим приступима анимизму и новим формама шаманизма. Он наводи да је у савременом свету свеprisутна отуђеност и да се многи људи осећају као да не припадају свету. Рационални и објективни начин мишљења донели су цивилизацијски напредак, али доносе и отуђење. Нека врста лека би могла да буде трансформација свести која би настала у интеракцији са уметношћу која нуди анимистички начин размишљања. Овакав начин размишљања имају деца или наши давни преци који су живели у периоду када су били ловци- сакупљачи када су били једно са светом око себе. У данашње време када се у одређеним ситуацијама уклоне научени обрасци, или када се произведе промењено стање свести, поново израња анимистички начин размишљања. Промењена стања свести се постижу у различитим културним традицијама када ум бива ослобођен, асоцијације и емоције су појачане, али памћење и мишљење су и даље у функцији. Јунг назива то стање “активном имагинацијом”. Ова стања су потенцијално креативна и дешава се ментална синтеза и интеграција, а може да буде произведен и осећај припадања. Неке технике које се користе да би се достигла ова стања свести инспирисане су различитим традиционалним техникама и сада се користе као део неошаманизма.

(Charlton, 2002)

Ендреди (Endredy) истражује и упоређује шаманизам различитих култура целог света и дискутује о алатима, ритуалима и веровањима која су заједничка већини традиција. Шамани су као посредници између физичког и духовног света имали улогу у различитим културама већ више од 40.000 година. Он сматра да мудрост шамана такође може бити важна и за изазове са којима се суочавамо данас. (Endredy, 2009: 26) Истакнут је значај светог у процесима излечења у књизи "Шаманизам за почетнике" у којој аутор наводи како можемо препознати елементе шаманизма у Јунговој пракси, попут вођства које се добија од такозваног "великог човека" који има карактеристике "духовног водича". Ни шаман ни терапеут не могу да понуде излечење у оквирима свакодневне свести, већ морају да уђу у измењена стања свести и да буду отворени, да буду вођени од стране спиритуалног ентитета који има мудрије увиде и потпуно разумевање њихових потреба и онога што је потребно да ураде. (Endredy, 2009: 84)

Савремени визуелни уметник као неошаман

У својој првој књизи, из прве серије "Маске Богова - Примитивна Митологија" Кемпбел (Campbell) наводи праисторијске уметнике-шамане као визионаре који пројектују свој рад кроз јавне церемоније и ритуале. "Исцељење шамана се постиже кроз уметност: тј. митологију и песме." (Campbell, 1991: 265) Леви у уводу своје књиге "Шаманизам и модерни уметник - Технике екстазе" наводи да постоје забележене визије шамана у "Поезији, песмама и визуелним уметностима са циљем духовне и терапеутске користи заједница." (Levy, 1993: xv) Такве визије постижу се кроз транс и улазе у област митова. Џозеф Кемпбел истиче: "Подручје мита, из којег, према примитивном веровању, цели спектакл света наставља, а шаманистички транс је један и исти." (Campbell, 1991: 250) Елиаде наводи да се митови не односе "на неки реалитет који више није реалитет "природе" каквог га зна модеран човек данас. За примитивног човека, Природа није просто "Природна":

она је у исти мах и Натприрода, што значи манифестација светих сила, и ознака трансценденталних реалитета." (Elijade, 1994: 12) Мит је важан аспект унутрашњег искуства шамана и начин на који се изражава у својим ритуалима. Ово шаманско искуство такође може бити примењено на модерног и савременог уметника. (Laganà, 2010: 7, 8)

У односу на хипотезу да је савремени визуелни уметник може бити неошаман морамо се позабавити питањима шта је шаман, а шта неошаман, као и одређивањем појма савременог визуелног уметника, и њихових реализација.

Нека од питања која се намећу су: Да ли уметници као и шамани интерпретирају друге светове проширујући свест и чине допринос за опште добро заједнице? Да ли се неки савремени уметници могу дефинисати као шамани? Ова питања воде упоредном истраживању и упоређивању својства која имају савремени уметници и дефинисању појма шамана и неошамана, као и услова и контекста у којем се препознаје уметник као шаман или неошаман.

Питање које ме је изнова враћало на истраживање и које отвара нове могућности истраживања и приступа уметности је: да ли уметници као и шамани интерпретирају друге светове проширујући свест и чинећи допринос за опште добро заједнице?

Постоје различите паралеле које се могу извући између уметника и шамана, као и разлози због којих се могу упоређивати савремени уметници који би се могло сматрати преузимају улогу шамана у савременом свету.

Идеја од које полазим је да су уметници медијатори који омогућавају другима контакт и увиде из других светова, са којима се људи не сусрећу у свом свакодневном животу. Сматра се да су шамани они који одлазе на "путовања" и у контакту су са другим световима доносећи својој заједници одговоре на многа питања. И уметници и шамани су у том процесу креативни, и излазе из оквира уобичајеног живота, доносећи нове увиде. Бењшек која је и сама уметник, али и психолог, у својој докторској дисертацији (Benyshek, 2012: 404) наводи Ричардса

(Richards, 2000-2001) који идентификује многе начине на које су шамани креативни укључујући и то како се усуђују да иступе са утабаних стаза обичне реалности и да донесу нове перспективе за све нас. Она указује на важност теоријског истраживања на тему уметник као шаман и наводи да су досадашње теорије неадекватне делимично због поједностављених и некомплетних дефиниција шамана, као и недостатка систематичног истраживачког метода, нарочито у упоредном процесу.

Шуваковић дефинише појам уметника који је карактеристичан за уметност 20. века. да се "не може више одредити на основу вештине, технике, или ограниченог домена (заната, медија) бављења, већ на основу концепта уметности и стратегија којима се субјект уметности служи да би продуковао уметничка дела и свет уметности." Овај појам укључује "појам аутора (особе која конципира и пројектује уметнички рад), појам продуцента (особе која остварује пословне односе, и организује реализацију и производњу уметничког дела), појам интелектуалца (особе која не само да ствара свој рад већ и промишља његов духовни и друштвени смисао) и појам звезде (особе која се појављује и делује у свету масовне културе). (Šuvaković, 1999: 361)

Из овог видимо да је улога уметника вишеструка и то нас може навести да направимо паралелу са шаманом који такође има много улога у оквирима своје заједнице. Лагана (Laganà), уметник и професор са Малте, наводи да се улога шамана огледала у томе да је био посредник између видљивих и невидљивих светова. Позива се на археолога, Пол Г. Бан-а (Paul G. Bahn, Prehistoric Art, 1998 235, 236.), који потврђује ово и описује шамана као веома важну фигуру. Он је особа са духовним моћима која може комбиновати улоге исцелитеља, свештеника, мага и (понекад) уметника, као и песника, глумца, пророка, онога који утиче на време и чак психотерапеута. Његова најважнија функција је да делује као веза између овог света и духовног света, задатак који се изводи трансом и халуцинацијским искуствима. (Laganà, 2010: 1) Шамани су исказивали своје моћи и у уметности. Скоро на сваком континенту налазимо "шамански" уметнички израз, који је почео пре више хиљада година. Углавном се налази у два облика: камене

резбарије - петроглифи и слике - пикографи. Археолози највише приписују њихове налазе древној уметности верским или култним праксама. Шамани су у већини својих слика и резбарења користили симболизам, изражавајући се и вршећи интеракцију са доменом духовног света. Симболички репертоар шамана је огроман и често је мистериозан и тешко схватљив. Дobar пример шаманизма је у уметности касног неолитског периода на Малти. Могу се наћи докази о девет камених идола познатих као "Шаманов смотуљак" у једној од гробница у кругу Брочторф на Гозоу. Осам ових артефаката представља људске фигуре. "Контекст открића сугерише да су ове објекте користили шамани, вероватно у вези са култом смрти." Постоји доказ о траговима црвеног окера на многим артефакатима, костима и структурама храмова, локацијама које показују шаманистичку праксу. Сматра се да је малтешки праисторијски шаман такође вршио улогу уметника, и да се не може се одвојити шаман и уметник. Вероватно је да шамани производе највише артефаката попут статуета и других украса које се користе у ритуалима плодности и култова смрти. (Laganà, 2010: 2)



“Shaman’s Bundle”, “The Xaghra Twin Seated Figure” Гозо, Малта 3600–2500 пре нове ере

Сматрам да уметници на одређен начин осећају позив за бављењем уметношћу, они позив могу доживети као инспирацију или потребу да стварају, и могу доживети психичку, духовну, или физичку кризу због немогућности да се изразе. Ову идеју има и Бењшек и сматра да је инспирација највише прихватљив контекст модерном човеку као одређење позива. За бављење шаманизмом у контексту традиционалних шаманских заједница, позив за бављење шаманизмом се

препознаје и сматра се да долази директно од духова. Постоје разлике у томе како духови контактирају кандидате. Они могу пренети шамански позив кроз снове, опседнутост, визије или болести. Ови начини позивања су признати од стране заједнице кандидата и ово признање представља средство за друштвено одређивање потенцијалних будућих шамана. У оквиру традиционалних шаманских култура, одређене врсте снова се могу тумачити као позив за бављење шаманизмом или представљају иницијацију у шаманизам. Нетрадиционална друштва на Западу могу да препознају однос уметника са духовима најчешће када се тај однос концептуализује као инспирација. Без традиције шаманске културе, савременик уметник који има тенденцију ка шаманизму неће имати шаманску структуре значења доступне да сам протумачи, на пример, снове духова или мртвих предака као позив на шаманизам. Без контекста шаманизма, уметници можда не би схватили да снови о раздвајању, умирању, патњи, смрти, реконструкцији и васкрсењу могу представљати иницијацијске снове. (Benyshek, 2012: 155-156, 170, 205) Она такође наводи као једну од сличности између уметника и шамана, а то је да уколико се одбаци дар шаманизма или дар уметничког талента, у оба случаја могу постојати негативне последице. Отров израђен од одбаченог уметничког стваралаштва може бити толико снажан да изазове зависност (Leonard, 1989.) (Benyshek, 2012: 207) Она даље објашњава да дар шаманског и / или уметничког талента не мора нужно резултирати тиме да неко постане шаман и / или уметник. Ови поклони у облику талента и позив на занимање могу се одбацити. Ако је позив на било који позив прихваћен, а таленти почињу да се актуелизују, почиње и трансформација у нову улогу. Прихватање дара шаманских моћи је једна од фаза кандидата. Али, шамански дар и је наметнут и он је у том смислу против воље шамана. Уколико би позив био одбијен, може доћи до озбиљних негативних последица, као што је мучење од стране духова. Тада избраном кандидату поклон постаје проклетство. Породица шаманског кандидата може такође бити болесна, или претрпети финансијски губитак, или смрт. Кандидат би такође могао умрети због одбијања позивања на шаманизам. (Benyshek, 2012: 187) На известан начин могла би се направити паралела са уметницима који могу да се осећају

"изгубљено" или депресивно уколико су спречени да се креативно изражавају, било због болести или неког другог разлога. Ова потреба се огледа у креативном чину, који може да обухвата мануелни, технички и идејни развитак идеје, која бива материјализована и на тај начин је могуће поделити је са другима. Низ техника и приступа које уметник користи за ову сврху се може упоредити са ритуалима које је потребно да шаман предузима у остваривању својих циљева.

Бењшек сматра даље да се у шаманским друштвима, осамљивање може тумачити као позив на шаманизам или жеља да приме визије и комуницирају са духовима. Осамљивање је другачије од усамљености и осећаја одвојености и отуђења. Усамљеност подразумева недостатак онога што вреднујемо као што су људи, места или ствари. Осамљивање насупрот обезбеђује непрекинуто време и концентрацију која је уметницима потребна да развијају своје вештине, да се пребаце у креативни ток, пробију дубоко у психу, боље упознају себе и постигну већу интеграцију. Осамљивање такође може штитити уметнике од друштвених притисака и уобичајених активности и разговора. (Benyshek, 2012: 160)

Уметници могу исказивати повећану сензитивност према унутрашњем али и према спољашњем свету. Да би ово боље објаснили можемо употребити термин транслиминалност који значи "иза прага" и то је концепт који је представио парапсихолог Мајкл Талбурн (Michael Thalbourne), аустралијски психолог на Универзитету у Аделаидеу. Дефинисан је као преосетљивост на психолошки материјал (слике, идеје, утицај и перцепција) који потиче или из несвесног и / или спољашњег окружења. Указује да се ова особина може повезати са повећаном тенденцијом ка мистичком искуству, већу креативност и повећано веровање у паранормално. (Thalbourne & Delin, 1994: 25) Шамани и уметници имају високу транслиминалност, а "постоји тенденција да психолошки материјал прелази прагове свести. Такође постоји и "тања" лична граница, односно граница је више пропустљива и постоји повећана склоност ка пропуштању одређеног сензорног материјала попут мисли и осећања, физичке границе тела и личног или околног простора, затим постоји непосреднија веза са прошлошћу и садашњошћу, буђењу и

спавању, полу, групном идентитету, сновима, фантазији и стварности. (Hartmann, 2011) Можемо приметити да како наводе Талбурн и Делин (Thaibourne & Delin), тађе личне границе у комбинацији са транслиминалношћу представљају екстра осетљивост на околне услове, активнију интуицију, слободнију имагинацију и појачану емпатију. (Thaibourne & Delin, 1999: 45) Све наведено можемо уочити и код ументика и код шамана. Мноштво карактеристика и искуства која обухвата транслиминалност укључује повећану сензитивност на подстицаје околине. Савршени антидот прекомерног утицаја околине је осамљивање. Они који имају повећану транслиминалност се због тога окрећу осамљивању, које омогућава бекство од ствари које скрећу пажњу или осећања преплављивања. Тишина и самоћа пружају могућности да чује унутрашњи глас, да се добију информације које прелазе праг свесног и шансу да процесуира оно што је примљено. За шамане и уметнике, самоћа пружа прилику за оно што се назива комуникација с духовима, једна врста искустава везаних за транслиминалност. (Benyshek, 2012: 160-161) Лагана, сматра да треба имати на уму и да бројни уметници нису свесни сами себе као "шамана", али они који се односе на ову шаманску потрагу, могу понекад користити шаманске представе без упознавања са његовим садржајем. Лагана поставља питање какав је однос између шаманских уметника и савремених уметника који раде на праисторијским моделима? Мало њих препознаје да је веза заправо веома важна. Осећам да многи савремени уметници користе традиционалне шаманске технике да постигну духовни и метафизички садржај у свом раду. Речено је да радови појединих уметника могу да лече или користе публици или целој заједници. Мали број уметника је преиспитивао праисторијске и друге облике "примитивних" уметност са шаманским садржајем, и многи су више заинтересовани за њихов формални аспект. Неки од ових уметника предузимају личне "потрагама за визијом" у својој секуларној потрази за светим. Он сматра да се аспекти шаманизма које практикују данас неки савремени уметници, користе да би се у савременом друштву обновила изгубљену духовну визију живота. (Laganà, 2010: 1)

Савремени уметници у контексту неошаманизма

Међу савременим уметничким праксама све чешће се срећу различити облици изражавања који се могу повезати са потрагом за спиритуалношћу, исказаном кроз различите традиционалне племенске ритуале. Многи савремени уметници себе не називају шаманима, иако се њихови радови баве спиритуалним темама у којима можемо препознати заједничке елементе. Набројала бих неке од тих уметника и њихове радове, без претензије да правим селекцију по важности, већ је избор настао према личном афинитету и утицају на мој рад.

Интересантно у овом контексту је тридесет друго Бијенале у Сао Паолу, Бразил (2016), чији су куратори били Jochen Volz, Gabi Ngcobo, Júlia Rebouças, Lars Bang Larsen i Sofia Olascoaga, и зове се "Incerteza Viva" или преведено "Жива неизвесност". Представљен је појам неизвесности и стратегије коју савремени уметници нуде за њено прихватање. Неизвесност је најчешће избегавана као супротност стабилности и као нешто што производи анксиозност. Међутим, уметност се увек поиграва са непознатим и неизвесност у уметности упућује на стварање које обухвата контрадикторности и двосмисленост. Ова изложба нас наводи да је неопходно раздвојити неизвесност од страха, имајући у виду велика питања нашег времена, попут глобалног загревања, истребљивања врста, политичке нестабилности итд. Разматрајући непознато укључује преиспитивање и отвореност за учење од домородачких и локалних система, вреднујући научне и симболичке кодове као комплементарне, радије него искључујуће. Уметност је та која промовише активну размену међу људима, препознајући неизвесности као путоказ за производњу конструктивних система. На изложби учествује осамдесет један уметник из тридесет три земље. Многи радови, направљени специјално за ову изложбу, откривају креативне принципе неизвесности на различите начине. Неки радови се окрећу директно природи, биологији, ботаници, алхемијским процесима, који уче о мноштву и разноврсности, док други радови укључују и преиспитују разноврсне наративе и форме знања. Неки критички преиспитују политичке, економске и медијске структуре моћи и репрезентације, а други покрећу машту и

тестирају алтернативне путеве. ("Live Uncertainty - 32nd Bienal," 2016)

Решења која предлажу одређени уметници би се могла контекстуално повезати са шаманистичким и холистичким принципима који нуде излечење. Уметника Бене Фонтелеса интересују ритуали и његови радови укључују инсталације, скулптуре и манифесте који су у дијалогу са питањима животне средине, трансмутације стварности и поновног зачаравања света. Инсталацији "Agora: OcaTaperaTerriero" са којом учествује на бијеналу, представља простор са зидовима од глине, која је обично коришћена у домородачким кућама, укључује композиције од органских материјала, традиционалне артефакте и објекте сакупљане током путовања кроз различите регионе земље, као и предмете које је море избацило. Текстури, звуци, мириси, формирају простор који пружа могућност размене између уметника, шамана, музичара, предавача и публике. ("Live Uncertainty - 32nd Bienal," 2016)



Bené Fonteles, "Agora- OcaTaperaTerriero"

Пија Линдман (Pia Lindman), уметница из Финске, учествује са пројектом "Нос, уши, очи" где пружа третман посетиоцима у кућици коју је сама дизајнирала према традиционалним техникама које се користе у Бразилу. У овом простору она пружа третман посетиоцима, фокусирајући се на зглобове и кости, предлажући да терапија буде сарадња између тела и ума. Проток енергије одвија се у облику боја и обличја које црта тушем и пастелима на основу представа које јој се јављају за време третмана. Потенцијал за нове везе је проширен на простор, захваљујући конструкцији направљеној од блата, бамбуса и глине, која се буквално грана напоље ка дрвету у парку и другим спратовима павиљона. Рад је базиран на Финској

традицији *Kalevala*, која је орална традиција митова и песама описујући древно знање руралних заједница, укључујући различите технике лечења. Приликом истраживања алтернативних модела превазилажења ригидних образаца знања, она преиспитује конвенције понашања у односу на то како се осећамо, живимо, учимо или се лечимо. Поплочавајући пут за кретање реалног и имагинарног она изазива наша чула и идеје о другим реалностима, односно шта је очекивано и прихваћено.



Pia Lindman, "Nose Ears Eyes", 2016

Франс Крајцберг, уметник из Пољске који живи у Бразилу од 1970-их када је основао резиденце у Новој Вискози (Nova Viçosa), Бахиа (Bahia), Бразил, одлучивши да споји своје уметничко и еколошко искуство. Он проналази разноврсност у флори, сировим материјалима и пластичности која сачињава његове скулптуре, слике, цртеже, принтове и фотографије. Користи природу у својим радовима као тему и материјал за одбрану животне средине. Инсталација се састоји од остатака нагорелих стабала, лоза, корења који су трансформисани уплитањем, резбарењем, разградњом и сликањем. Ови радови су различитих димензија, направљени су и поређани у средини здања.



Franc Krajcberg, "Installation view", 2016

На Бијеналу у Венецији 2017. године један од павиљона је носио назив "Павиљон шамана". У уводу на сајту Бијенала, директорка Кристине Мацел (Christine Macel) објашњавајући о овом павиљону наводи да многи уметници приписују улогу уметника као "шамана". Ову улогу коју је Бојс присвојио, данас добија нову димензију због потребе за спиритуалношћу која је већа него икада. Проналазак прича или перформанси који подсећају на терапеутске ритуале, илуструје тежњу према светом. Кључна карактеристика почетка 21. века, је проналажење прича или перформанси који подсећају на терапеутске ритуале и илуструју тежњу према светом. (Macel, 2017)



Sheila Hicks, "Escalade Beyond Chromatic Lands" 2016-17, Edith Dekyndt, "One Thousand and One Nights" 2016

Леви наводи како је екстаза, као витални елемент религије, скоро скроз нестала из конвенционалне религије и сматра да су неки уметници због тога преузели древну улогу шамана. (Levy, 1993:xv). Можемо приметити извесну паралелу између шамана и уметника. Уметници у одређеном смислу интерпретирају и приближавају друге светове публици својим стваралаштвом. Такер у књизи "Сањање отворених очију, шамански дух у уметности и култури двадестог века" отвара дискусију о савременом уметнику као шаману. Он наводи различите примере у књизи модерних уметника који су "shaman-like", или најприближније преведено

"шамански", чији радови су спиритуални и у њима постоји намера лечења и због знакова мистицизма, екстазе, визија, духовности, измењених стања свести, снова, индивидуације. Његове референце су књиге Јунга, Кастеанеде, Елијадеа, Харнера, које се везују за неошаманизам. (Tucker, 1992: xxii)

Пинчбек (Pinchbeck) сумира критику капитализма немачког филозофа Волтера Бенјамина (Walter Benjamin) где објашњава да је западни човек заустављен у новом свету пуном робних добара и да је изгубио контакт са екстатазом и трансом, упоређујући их са архаичним дионизијским фестивалима и годишњим Мистеријама које прослављају трансформацију хаоса у ред. Овај губитак ритуала је претња човечанству и због тога се савремени свет окреће уметницима и песницима да би дошао у контакт са трансформативним моћима у сусрету са натприродним, или да би лично доживео измењена стања. На тај начин у савременом свету уметник преузима улогу шамана. Он наводи пример уметника Јозефа Бојса (Joseph Beuys)¹¹, који је можда најпознатији неошаман у западној историји уметности. (Pinchbeck, 2002: 2, 68, 91) Уколико приступимо уметности на овај начин, узимајући као претпоставку да она може имати исцељујућа својства, онда морамо споменути и Бојса и Марину Абрамовић¹², као најпознатије уметнике које често називају уметник-шаман. Пешић наводи да "Код Бојса, и код Абрамовићеве синтеза уметности, живота и самомитологизације представља стратегију конструисања езотеричног дискурса о 'уметнику(ци)-шаману' која поседује више знање." (Pešić, 2016: 98)

11 Joseph Beuys (1921-1986), европски уметник који је највише идентификован са шаманизмом, стварао је ритуалне перформансе и објекте са намером да лечи. Његов рад био је део растућег покрета у уметничком свету након Другог светског рата који је наглашавао свакодневне предмете и догађаје као уметност. При коришћењу ових ствари као симбола, Бојс је понудио политичке и друштвене коментаре о свету.

12 Марина Абрамовић је рођена 1946. године у Београду, Југославија. Похађала је Ликовну академију у Београду. Она је пионер у употреби перформанса као визуелне уметничке форме, себе назива "баком перформанс уметности". Тело је њен медијум, истражујући физичке и менталне границе свог бића, она је издржавала бол, исцрпљеност и опасност у потрази за емоционалном и духовном трансформацијом. Њен рад истражује однос између извођача и публике, границе тела и могућности ума.

Навешћу само неколико радова Марине Абрамовић који би могли да представљају занимљиве примере у овом тренутку за контекст мог рада.

Марина Абрамовић каже, како наводи Пешић, да је инспирацију налазила гледањем „у сам извор” (Vestkot 2013 [2010]: 53). Она је била инспирисана књигама Елијадеа и различитим западним традицијама, попут културе аустралијских Аборигина и тибетанског будизма. Њена уметност је описивана често као „ритуална”, „митска” и симболима набијена. Она је желела да постигне неку врсту духовног исцељења. Прве перформансе критика је описивала као, „ритуалне чинове енормне симболичке снаге” (Denegri 1996: 102). (Pešić, 2016: 124).

Један од перформанса који је извела са Улајем, Љубавници: ход Великим кинеским зидом (1988) започео је са намером да ходају деведесет дана Великим кинеским зидом. Улај је требало да крене са западне стране зида, где се налази пустиња, а она са источне, где је море, и да се сретну на средини зида. Полазак је указивао на концепт јина и јанга у кинеској филозофији. Јанг је мушки принцип који карактерише сувоћа, а јин женски који карактерише влажност. Сусрет и венчање је требало да представља уједињење два принципа. У концепцији овог рада примећују се елементи New age културе, као што су езотеричне претпоставке између зида, митског змаја, земљине виталне енергије, Мечног пута, и идеја да је Земља живи организам, као и критика савремене западне културе да је изгубљено знање древних култура. Она жели да своја знања о енергијама пренесе публици и тако настају нови радови под називом Транзиторни објекти. У њеним радовима постоје различити приступи исцељивању. Окултно *wellbeing*, холистичко исцељивање, ”који укључује успостављање изгубљеног јединства с планетом, која се доживљава као живо биће” (Pešić, 2016: 153, 158, 165)



Marina Abramovic, Inner Sky, 1991, Red Dragon, 1989

Транзиторни објекти нису скулптуре, већ објекти са којима публика успоставља енергетски контакт са природом, а то их преноси у више стање свести. Објекти су направљени од природних материјала, попут бакра, гвожђа, кристала и представљају делове планете. Она сматра да када човечанство достигне вишу свест, више му неће бити потребни ови објекти. Ови објекти су један корак ка вишем ступњу уметности где неће бити потребни предмети, већ ће уметник директно пренести енергију на публику. (Vestkot 2013 [2010]: 212) Она сада укључује публику да би прошла кроз трансформацију. Први објекти 1989. године су из серије Зелени змај, Црвени змај и Бели змај. Сваки од објеката из ове три серије састоји се из три дела. Први део је дебела бакарна плоча причвршћена на зид на начин ”да публика може да оствари телесни контакт с њом у лежећем (Зелени змај), седећем (Црвени змај) и стојећем (Бели змај) положају.” Ови положаји су основни који се практикују током випасана медитације, коју је она практиковала одлазећи у Индију. Други део објеката је узглавље од минерала: розе кварца, хематита... Трећи део је упутство за употребу, које публици предлаже положаје да легне, седне или стане на бакарни део објекта и да „држи своју главу ослоњену на минерално јастуче све док се енергија не пренесе” (Celant 2001: 114, 118, 122). Следећих година она је направила још објеката, Црни Змај, Кристални биоскоп, Столица за одлазак,

Столица за љубавнике, Унутрашње небо, Ципеле за одлазак... Објекти имају циљ да се енергија пренесе, или да се „отпутује”. Она објашњава да „неки објекти служе да испразне посматрача, неки да дају енергију, а неки да омогуће ментално путовање” (Celant 2001: 234). Она истиче да ови објекти имају исцелитељски ефекат јер минерали и метали одговарају различитим деловима тела, кварц је повезан са очима, аметист са материцом, гвожђе са крвљу, бакар са нервима. (Pešić, 2016: 165, 166) Постоји идеја да минерали и метали *природно* делују на свест и тело путем „енергије” коју имају у себи, то је концепт природне магије (*magia naturalis*) који је уведен у ренесанси и оправдава бављење магијом, односно проучавањем невидљивих и скривених („окултних”) сила у природи.



Marina Abramovic, Black Dragon, 1995



Crystal cinema, 1991

До касног средњег века магија је схватана као демонска радња, међутим, од ренесансе постоји разлика између природне магије и ритуалне магије. Од тада је ритуална сматрана негативном у смислу призивања демонских сила. Ханеграф сматра да је *magia naturalis* у исто време ”рашчаравала свет” тврдећи да је магија природна појава и поново га зачаравала тврдњом да је природа „магична”, односно прожета мистериозним силама. (Hanegraaff 2012: 177). (Pešić, 2016: 169)

Пешић наводи да кристалотерапија подразумева холизам, односно животну силу или енергију која уједињује. Иако је у научним круговима ово схваћено као псеудонаука, ипак треба имати у виду да границе између науке и езотеризма нису увек биле јасно повучене ни у ранијим временима али ни данас. Ернст Хекелова

(Ernst Hekel) теорија о души кристала је утицала преко Х. П. Блаватске (Н. Р. Blavatsky), Рудолфа Штајнера (Rudolf Steiner), К. Г. Јунга (C. G. Jung) и Алистера Кроулија (Aleister Crowley) на савремену окултуру и утицала је на дубоку екологију (Deep Ecology). Он је дефинисао нову врсту *научне религије* као *монизам*, односно "пантеистичко виђење света у коме је неперсонални бог иманентан у сваком атому". Хекел (Haeckel) је свог монистичког бога дефинисао као „енергију која све надахњује” (Haeckel 1905: 162)”. Он је у студији *Kristallseelen* (1917) изнео идеју да кристали поседују душу и живот, као и сва материја, без обзира да ли је она органска или неорганска. "Монизам" као врста нове парадигме представља „убеђење о фундаменталном јединству свих природних појава”:

„Срушене су једним потезом све вештачке границе које је човек постављао између неорганске и органске природе, између смрти и живота, између природних и друштвених наука. Све супстанце поседују живот, неорганске једнако као органске; све ствари имају душу, кристали једнако као организми”. (Haeckel 1917: viii)

Штукрад (Stuckrad) антиципира идеје које заступају данас многи пантеисти, идеје дубоке екологије и биоцентризма¹³ (Stuckrad 2005: 110). Седамдесетих година настала је Гаја хипотеза Џејмса Лавлока (James Lovelock). Он сматра да планета Земља може да се посматра као живи организам (Partridge 2005: 62). У окултури, како наводи Патриџ (Partridge), схваћена је као да Земља буквално јесте живи организам, и то се примећује у уобичајеној представи о „мајци Природи” или

13 Биоцентризам и екоцентризам се супротстављају антропоцентричним погледима. Оба се фокусирају на природни свет (људи су се сматрали интегрираним делом или као неприродно и деструктивно лажно) и дају му висок степен унутрашње вредности. Израз "биоцентризам" понекад се користи да би се назначили ставови у којима се фокус и вредност стављају на живе организме (животиње и можда биљке), док екоцентрични погледи имају тенденцију да укључују абиотске факторе, реке и системе који обухватају абиотске елементе, као што су екосистеми и сливови. Биоцентрични мислиоци често наглашавају вредност појединачних организама, док се екоцентрични мислиоци обично карактеришу холистичним приступом, дајући вредност врстама, екосистемима или земљи као целини. Међутим, "биоцентризам" понекад се користи у ширем смислу како би се укључио екоцентризам, нарочито ако се сматра да реке и екосистеми имају "живот". (University of Wisconsin Oshkosh, 2018)

„мајци Земљи”, у еколошком али и свакодневном говору. (Partridge 2005: 64-65). (Pešić, 2016: 177, 178, 179).

Мекевили о њеној уметности пише као некој врсти шаманизма: „Описи *енергије* код Абрамовићеве се значајно поклапају са шаманском традицијом. Не само њена способност да се повеже са нарочитим високонапонским облицима енергије, већ много више њена жеља да то чини за групу људи који без њеног присуства не би били способни за то, звучи као шаманска представа”. (McEvelley 1998: 22). (Pešić, 2016: 197).

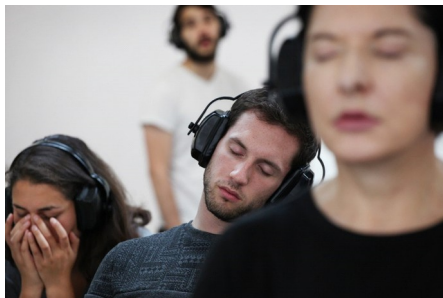
Марина Абрамовић се у раду "Generator" фокусира на ништавило трансформишући галерију у простор који пружа могућност за принудну интроспекцију. Посетиоци морају да оставе своје телефоне, сатове, торбе, итд. у касетама на уласку. Вођени истренираним сарадницима, они имају повез на очима и слушалице које блокирају звук. У овом раду Абрамовићева ствара "пуну празнину", термин произашао из тибетанског учења о јединству. Овај јединствени простор помера границе самосвести и унутрашње свести. Она помера фокус својих радова последњих година са својих перформанса на публику и њихово искуство. Ово се такође види у радовима "512 сати", у Серпентин галерији у Лондону, и у раду "The Artist is Present" перформансу од три и по месеца и изложби у МоМА. Публика постаје активни учесник и пресудни елемент изложбе. ("Marina Abramović: Generator | Sean Kelly Gallery | Artsy," 2014)



Marina Abramović, "Generator", Sean Kelly Gallery, 2014

Бојс је сматрао да је потребно да се преобрази људска свест и мисао и то је представљао на бројним предавањима. У Каселу на уметничкој смотри Документа 5, он је сто дана расправљао са посетиоцима у свом Уреду за демократију о политичким али и духовним темама. Видимо утицај Рудолфа Штајнера, оснивача антропозофског покрета, који говори о духовној еволуцији, где је потребно да се пробуде духовне особине човека и у том процесу уметност треба да има водећу улогу. Можемо уочити утицај ових идеја и у уметности Марине Абрамовић, нарочито у њеним последњим перформансима 512 сати и Генератор, као и у Методу Абрамовић, који је систематизована серија вежби које истражују границе ума и тела. У том смислу можемо рећи да Абрамовићева наставља Бојсову идеју уметника-шамана, који духовно исцељује своју публику. (Pešić, 2016: 98).

У Серпентине галерији у Лондону, 2014. године, Абрамовић је изводила перформанс "512 Hours" током целе изложбе од десет ујутро до шест поподне, шест дана у недељи. Посетиоци су остављали све на улазу, укључујући јакне, торбе, сатове, фотоапарате, итд. постајали су део перформанса. Абрамовић ствара најпростије окружење где су једини материјали она и публика. ("Marina Abramović: 512 Hours | Serpentine Galleries," 2018) Она снима сваки дан говорећи директно у камеру, снима видео који сумира претходних осам сати тог дана, и они се могу погледати на сајту МАИ (Марина Абрамовић институт) сва шездесет четири дана. ("512 HOURS: VIDEO DIARIES AND PARTICIPANT CHRONICLES - Marina Abramovic Institute," 2017)



Marina Abramović, "512 Hours", Serpentine Gallery, London, 2014.

У интервјуу с куратором Хансом Улрихом Обристом (Hans-Ulrich Obrist) из 2009. године изјављује да чита књигу Шаманско путовање (engl. Shamanic Journeying) Сандре Ингерман (Sandra Ingerman)¹⁴ и свакодневно слуша шаманско бубњање. Она каже:

„Видиш, ова музика ствара неку врсту алфа таласа у твом мозгу и може да те доведе у стање медитације у којем можеш да ступиш у паралелне светове. Понекад можемо да ступимо у паралелне светове подсвесно, али ово је као право путовање, мораш да установиш ритуал, сваки дан у исто време мораш да слушаш музику, и слушаш и слушаш, и то ти умирује ум, и онда одеш на тај ниво и мораш да одлучиш: да ли да идеш у доњи свет или горњи свет, или леви свет или десни свет, или ко зна, [у] светове које још ни не знамо. Онда прођеш кроз неку врсту тунела и на крају тунела си стигао, али ја још нисам била тамо, тако да немам појма”. (Obrist 2010: 175-176).

Пешић објашњава да су и Бојс и Абрамовићева своје идеје о шаманизму црпели из Елијадеових текстова и истиче важност његове књиге "Шаманизам и архајске технике екстазе". Елијаде сматра да се може остварити терапеутско дејство за модерног човека, кроз мит, ритуал, симболе и архетипове. Бојс је уносио шаманистичке елементе самомитологизирајући свој живот и тумачећи период своје депресије као једну од фаза кроз коју пролази онај који је позван да буде шаман. (Pešić, 2016: 96). Пешић у својој књизи о Марини Абрамовић наводи: "У немачком документарном филму за канал 'Зсат', Абрамовићева открива који је аспект Бојса највише утицао на њу:

„За мене је била веома значајна његова идеја да је уметник шаман. Уметник не мора само да развија своје физичко тело, већ и своје ментално тело, да поседује нешто попут духовне повезаности са публиком и делом. То ствара ауру, а он је имао јаку

¹⁴ Сандра Ингерман је једна од најпознатијих модерних шаманки, ученица Мајкла Харнера.

ауру. То не можеш да научиш. Не можеш да кажеш: желим сад харизматски да зрачим! Или је имаш [јаку ауру] или је немаш”” (Pešić, 2016: 95).

У радовима Бојса можемо видети интересовање за шаманизам, можда највише у перформансима 70-тих, али и у раним радовима попут цртежа, акварела, и слика још од 50-их па све до смрти 1986. (Walters, 2006: 35)

У детињству Бојс се веома интересовао за природу и митове у вези са природом. Волтерс сматра да се ово може посматрати као један од предзака његове касније везе са шаманизмом, која се у извесном смислу може видети и као покушај да се комуницира и учи од животиња. У његовом раду важно је споменути антрополошка питања, као и херменеутичку промену улоге његових уметничких радова у односу на значење човечанства. Бојсов рад приказује дубље истраживање методолошких потенцијала који би омогућили уметнички приступ који би могао да обезбеди противтежу западној парадигми лечења. (Walters, 2006: 38, 41, 43) Бојсова пракса и укључивање шаманизма као методологије пружа могућност новог разумевања од чега се састоји уметност и уметникову главну намеру да подстакне трансформацију људске креативности. (Walters, 2006: 46)

Такер сматра да је ”есенција људских капацитета” да уметник трансформише материјале и супстанцу, као што је и Бојс веровао да је то уметност. (Tucker, 1992: 287)

"Бојс жели да надвлада појам науке који му је превише једностран у захтеву за једном једином важећом могућношћу. Ову мисао реализује тако што овај позитивистички појам науке, с једне стране, у деоним подручјима превреднује за своје уметничке циљеве да би га с друге стране релативизовао органским принципом мишљења изведеним из уметности". (Adriani, Beuys, Konnertz, & Thomas, 1979: 31)

Уметничким намерама и могућностима сазнања у природним наукама развила се идеја да се поставе питања као дијалектички поступак и рад на интеграцији појмова природа и техника, уметности и наука као и на проширеним појмовима

уметност и наука. Реч је о томе да се велике могућности допуњују материјалима који се не могу непосредно рационално дефинисати. Бојс сматра да се интелектуална мисао, која је углавном искључива, мора проширити "прерационалним референцијалним тачкама у природи и космосу, које се манифестују у уметничком облику". То се може постићи "навођењем продуката из техничкомеханичког функционалног склопа, акаузално иза чисте интуиције, или именовањем природи блиских, праповесних димензија, које су тешко приступачне материјалистичком опажању, пошто се у њима неразрешиво укрштају сећања и искуства". Интуитивни сензибилитет на овај начин може да учини да настану "архетипске слике, непредметне формуле, објекти и цртежи који продиру у оно садашње", у покушају да узму истовремено и оно прошло и оно будуће. Садржаји се увек баве човеком и примитивним справама, као и његовим покушајима опажања у магијском и ритуалном. Циљ ових размишљања и њихове реализације у уметничком процесу је да се пажња посматрача усмери на "дубокосежне и неуобичајене референце које иду изнад једнострано утврђене способности појма." (Pešić, 2016: 31)

"Неоекспресионизам Јозефа Бојса настаје као синтеза неоавангардног акционизма, поставангардног рада са конкретним различитим феноменима света (материјалом, енергијом, простором, временом, шаманистичким и политичким друштвеним моћима ритуала) и псеудомитским неороманитчним приказивањем трауматских и духовних борби човека и природе, а то значи да је Бојс у немачкој култури успоставио мост између модерне и постмодерне уметности, пошто је осетио и формулисао постмодернистичко стапање модерног и традиционалног." (Šuvaković, 1999: 212) Бојс се бави архетипским представама животиња које симболизују природу и оно што није цивилизацијом и техником додирнуто. Он се ограничава на један број животиња које се стално понављају, а то су зец, јелен, лос, овца, лабуд и пчела. Зец је степска животиња и симболизује принцип кретања и у његовом раду касније постаје синоним за целину евроазијске приповести. Принцип кретања такође представља поновно рођење, зато што се зец спаја са материјом када се

укопава у земљу. (Adriani et al., 1979: 38) Волтерс (Walters) наводи да Бојс у бројним интервјуима објашњава да он преузима улогу шамана са идејом да трансформише конкретним животним процесом природу и историју да се не би вратио ранијим културама. Он жели да стави акценат на идеју супстанце и трансформације. (Joseph Veuys, Tisdall, 1979: 23) (Walters, 1989: 7) Валтерс објашњава да антропологија и уметност имају занимљив дијалог и да антрополози имају задатак да препознају методе комуникацијских проналазака који су увек креативни начини уоквиравања разумевања. У ширем контексту промене они имају ефекат на публику. Уметничко ширење у поље антропологије сачињава креативну културно - терапеутску праксу која поставља питања у вези са интерпретацијом, креативношћу, процесима у пољу антропологије. (Walters, 1989: 11, 12)

У литератури се често појављују аутобиографске тврдње Бојса, које су усвајане као стварни догађаји, и међу њима је важан догађај који га везује за шаманизам. Према монографији Адријанија (Götz Adriani) и колега, (Götz et al. 1981: 23), Бојсов бомбардер у Другом светском рату био је оборен у удаљеној пустари на Криму, а спасли су га Татари који су га лечили док га немачки специјалци нису пренели у војну болницу. Бојс је преживео захваљујући Татарима и њиховим шаманима, који су га лечили својим природним лековима: увили су га у филц и на санкама одвезли у логор, а ране су му лечили машћу. То је разлог због чега Бојс касније користи филц и маст као препознатљиве елементе његове уметности. Ова Бојсова прича је измишљена. (Riegel 2013), и Пешић сматра да је њена сврха да се створи представа о „уметнику-шаману”, и да се позива на „више знање” примљено од изворних шамана. (Pešić, 2016: 98)

Његов поглед на свет, археологију, свакодневно и шаманизам, нарочито лечење природе, индивидуално, друштва и планете обухваћено је појмом уметности. Бојс користи шаманизам са једне стране као самооснажујућу и са друге стране као постмодерну критику модернизма и зато би га пре требало називати неошаман. (Walter & Fridman Neumann, 2004: 26)

Волтерс наводи да је међу Бојсовим перформансима можда најпознатији онај у

којем је провео три дана 1974. закључан у једној њујоршкој галерији са којотом, "I like America and America likes me". Уметник се умотао у филц да би изоловао своје тело од друштва. Транспортован је амбулантним колима са аеродрома Кенеди у Њујорку до галерије Рене Блок (Rene Block) где је провео три дана живећи са којотом, жицом одвојен од публике. Понео је, поред филца, и сламу да лежи на њој, троугао, штап и бакљу за планирани ритуал. Бојс и којот су у овој акцији проналазили начине интеракције, заједничког живота и комуникације. У овом раду постоји ехо шаманизма. (Walters, 2006: 38)



Joseph Beuys,

"I like America and America likes me", 1974

Ево још неколико примера уметника чији рад се може ставити у контекст

шаманизма.

Норвешка уметница Тања Тхорјусен (Tanja Thorjussen)¹⁵ се бави темама лимиалности између простора, стања и времена. Медији које користи су цртеж, литографија, lend art, и инсталација.

У интервјуу који сам урадила са њом 5. фебруара 2018. она говори о личном искуству и вези са шаманизмом.

"Мислим да као деца сви имамо јаку везу са лимиалним и другим димензијама између светова путем причања прича и веровања. Али пошто сам имала епилептичне нападе као дете до касних двадесетих, за мене је овај лимимални осећај био врло конкретан и повезан са оним што се дешава у мом телу. Тачно пре напада добијам лимиални осећај измештања из центра, а потом трепћућа светла и визије.

Виђала сам ствари попут духова, животиња и створења, али сам их видела као своје пријатеље и заштитнике. Напади су насилни, јер они обузимају тело и мишиће и добијам грчеве, али осетила бих само прве грчеве, а онда бих пала у несвест.

Не постоји шанса да се укључи воља, јер све се дешава врло брзо, и упадам у то стање надајући се најбољем. Када се пробудим, још увек сам у лимиалном стању и не препознајем увек моје окружење.

Ове визије су отвориле нове начине виђена ствари, а касније ме заинтересовале за шаманизам и медитацију, где могу пустити друге и више контролисане визије."

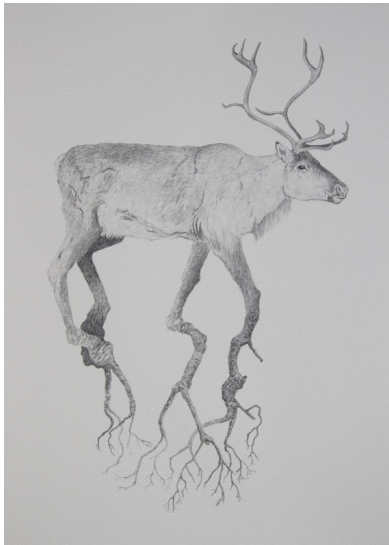
- Да ли верујете да су уметност и живот повезани и да је ова веза важна?

- *Да, као уметник увек истражујем и тражим материјал тако да шта год да радим повезано је са оним што стварам. У ширем и другачијем смислу мислим да су сви уметници шамани, на један или други начин, сви радимо на откривању и стварању видљивим света у којем живимо. Показујемо пут на којем се налазимо, као и пут којим треба да идемо. Са практичне стране пре неколико година сам*

¹⁵ Tanja Thorjussen је норвешка визуелна уметница и куратор која је студирала у Бергену и Њујорку.

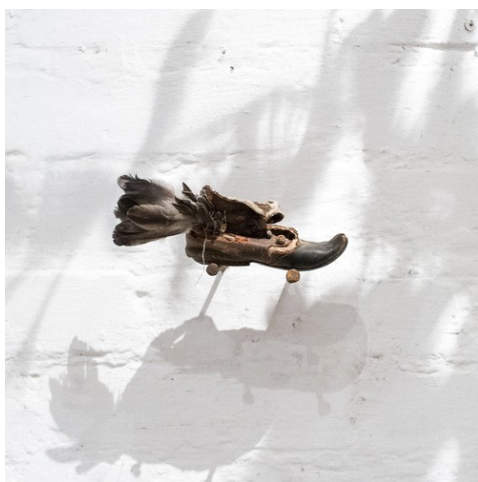
почела да постајем свеснија личног отиска и живота на еколошки начин, са мањом потрошњом, отпадом и вегетаријанском исхраном. Мислим да као потрошач свакодневни мали избори које учинимо имају велики утицај, како у избору који подржавамо (купујемо), као и за наше здравље (оно што конзумирамо).

Савремени уметници се у ширем смислу могу окарактерисати као шамани. У савременом друштву њихова улога може бити културно духовна, јер постоји потенцијал да обављају функцију трансформације друштва и појединца, али и самоизлечења.



Tanja Thorjussen, "Reindeer and Tree", "Tupilaq", "Mythistoria", 2015

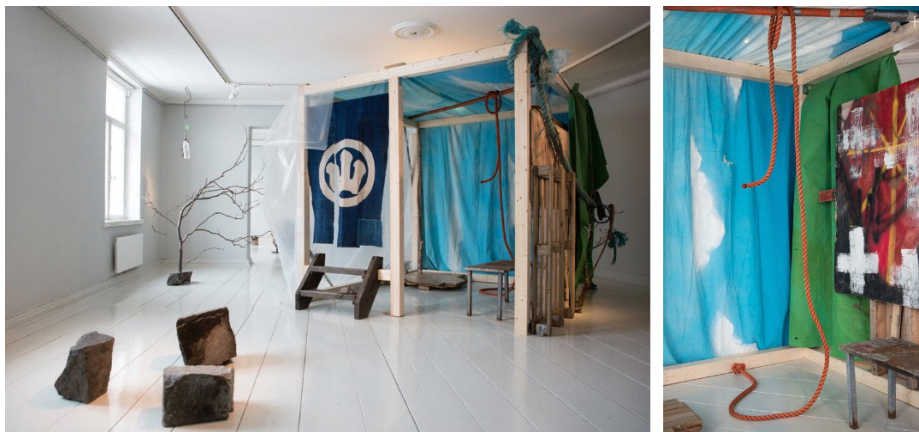
Фински уметник Паво Халонен (Paavo Halonen)¹⁶, чије су инсталације попут уласка у магични свет, веома ми је био инспиративан у контексту мог рада, нарочито у односу на везу са коришћењем одбачених и пронађених материјала. Он говори о себи као о визуелном уметнику, а не само као вајару, јер не осећа потребу да ствара нове форме, већ користи облике и одбачене предмете које проналази у граду и у природи. Један од мотива за коришћење рециклираних материјала је била фрустрација у сусрету са преплављеношћу средине, одбаченим предметима које је приметио када се преселио у Хелсинки. То му је створило осећај да не жели да производи непотребне предмете.



Paavo Halonen, "Street child" 2013, "Rower of the dreams" 2012, "St. Sebastian", 2014

¹⁶ Paavo Halonen је фински визуелни уметник, рођен 1974. у Енонкоски. Студирао је на Академији ликовних уметности у граду Турку у Финској.

Сматрао је да нема потребе да купује нова платна за сликање, када може натегнути старо платно на медијанпан плоче које је налазио у контејнерима за отпад. Такође је схватио да није једини начин да буде уметник тако што ће бити само сликар. Постепено је почео да прави колаже од различитих предмета које је проналазио, у комбинацији са одређеним стварима које је морао и да купи. Међутим, акценат лежи на предметима које проналази случајно, нарочито због тога што изгледају истрошено и коришћено. Наводи пример када је посетио светионик Содерскар, а власник му је дао ципелу коју су пронашли у мору. Интервенисао је тако што је додао перје и кости које је нашао у том подручју. Та ципела је постала део локалног уметничког дела са причом и вратила се свом првобитном донатору. (“Artek - Paavo Halonen: I don’t want to produce unnecessary objects into the world,” 2018)

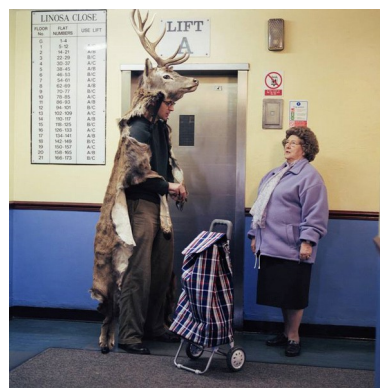


Paavo Halonen, "Ararat", 2017

Енглески уметник Маркус Коутс (Marcus Coates)¹⁷ који сам сврстава свој рад у контекст шаманизма, користи се маскама и шаманистичким ритуалима у својим перформансима. Препознатиљив је по перформансима и инсталацијама који укључују шаманске ритуале у контрасту са савременим друштвом. Волтерс (Walters) наводи да Коатс објашњава своју одлуку да се бави шаманизмом у социјалном контексту са циљем да помогне људима. Он се ослања на шаманизам

¹⁷ Marcus Coates је савремени уметник из Лондона где је завршио основне и мастер уметничке студије. Његови радови перформанси и инсталације укључују шаманистичке ритуале и стављају у контраст процесе из природе и оне које је створио човек.

Мајкла Харнера и аспекте сибирског шаманизма у својим перформансима, и иако је његово истраживање улоге шамана уско повезано са описом шамана у етнографском смислу, ипак није представљено као буквална интерпретација. Коатс признаје да преиспитује питања која се тичу етике, културне апропријације, недостатка обуке зато што је имао само завршен курс шаманизма у Лондону приликом припреме перформанса "Journey to the Lower World" у ком он првенствено жели да помогне групи људи у Ливерпулу чији станови су у плану да буду срушени. Он предузима путовање у 'доњи' свет да би потражио помоћ и савет духова животиња водича. У једном од станова он замрачује прозоре и публици објашњава своје намере, тражећи им да формулишу конкретно питање. Затим са маском јелена на глави он предузима путовање и кружећи по соби производи животињске звуке. По повратку он тумачи своје искуство публици и сматра да је вредност његовог 'путовања' могућност да се подстакне дискусија о питањима које муче заједницу. Он сматра да у вези са западном апропријацијом шаманизма једино неетичко је претензија да постоји одређени 'прави' начин приступа и да ће онај који чини апропријацију икада бити ослобођен културног терета. Он наводи да Арнд Шнајдер (Arnd Schneider) истиче аргумент да је важно сагледати уметничку намеру и да апропријација може имати херменеутички потенцијал за трансформацију. Апропријација би требало да буде преиспитана као херменеутичка процедура, којом уметници и антрополози пресипитују приступ културним разликама. У овом смислу посматрана пракса коју спроводи Коатс, укључује потенцијал апропријације да трансформише себе и публику. (Walters, 2006: 41-44)



Marcus Coates, "Plover's wing" 2009, "Journey to a lower world" 2004



Marcus Coates, "Vision quest" 2009

Лични контекст

Уметници имају посебан однос према појму различитих светова и димензија. Својим стваралаштвом они артикулишу личне и метафизичке идеје, материјализујући их и затим их представљају другима. Том приликом они позивају публику у 'свој свет'. Тај свет је у извесном смислу неки други свет у односу на уобичајену стварност која се назива реалност. Свако има унутрашњи и лични свет, али разлика је у томе што уметник има посебан однос према свом свету и што проналази начине да га подели са другима. На овај начин уметници пружају другима контакт са другим световима и у том смислу се може направити паралела са шаманима који су такође медијатори између светова и пружају увиде у друге светове људима око себе.

Један аспект радова се може сагледати из угла питања идентитета и егзистенцијалних питања који су ми веома важни. Увек проверавам и преиспитујем начине како живети у односу на уобичајене изборе животног пута. Одлука да се бавим питањима које ме интригирају али и оним која ме узнемиравају, као што су одлуке о традиционалним улогама жене, избор о немању деце као важном питању за све жене, а нарочито за жене уметнице, затим ситуације о избору животног стила, као и места пребивалишта, преиспитивање смисла, значаја и значења које

поседовање ствари има у животу, и о личном односу према стварима. Однос према стварима је делимично условљен преиспитивањем породичних одлука и личних избора. Још док сам била дете, припремана сам да ћу отићи да живим у иностранству. Ова идеја је била истровремено и терет и потенцијално избављење. Терет се огледао у томе да сам увек преиспитивала осећај припадања као и под којим околностима и шта могу да поседујем. Честе селидбе као и искуство одласка на дуже периоде у иностранство са идејом пресељења, блиско су повезани са преиспитивањем личног идентитета и припадања, у смислу где припадам као и шта мени припада. Преиспитивање избора мојих родитеља да остану да живе у овој земљи током рата и кризе да не би ризиковали да остану без стана и ствари које су потенцијално биле угрожене, сигурно је утицала на многе личне изборе и одлуке. Постоји стална тензија између жеље за слободом и номадским животом где везивање било које врсте, укључујући породицу и пријатеље, као и поседовање ствари нема значајну вредност и са друге стране потреба за неком врстом сигурности и припадања. Ситнице које су чуване током година и које су успеле да опстану упркос великом броју селидби, добијале су све већи значај који није могао бити објашњен рационално. Многи од предмета датирају из периода када сам први пут почела да градим свој живот одвојен од родитеља. Тај период је био веома интензиван, јер је подразумевао да први пут имам свој простор и слободу избора на многим пољима. У том периоду сам се припремала за академију и освајала и преиспитивала многа лична важна питања. Подршку сам добијала од баке која је одиграла значајну улогу на многим пољима. Једна од важних области која је утицала на мој рад и поглед на живот био је однос према паранормалним феноменима још током одрастања. Моја бака је имала веома специфичан однос према овим питањима и живела је у некој врсти паралелне стварности где су се стално преплитали комуникација са другим световима, било путем иницираног контакта попут звања духова, гледања у шољу, карте и слично, или спонтаног сусрета са духовима у свакодневном животу. Она се као веома млада сусрела са једном Рускињом која је у Београд дошла као имигрант у периоду пре Другог светског рата (руска емиграција) и преносила јој своја знања из окултизма,

подучавајући је како да призива духове и гледа у карте, јер је у њој препознала моћан "медијум", како је сама говорила.

Током одрастања била сам веома заинтригирана овим феноменима и чинило ми се веома уобичајено и нормално да на тај начин посматрам свет. Касније сам открила да постоји супротан поглед многих људи и однос према овим "опскурним" феноменима, као и стигма због које је потребно бити обазрив у исказивању личног односа према овим темама и пронаћи им контекст.

У периоду када сам живела са баком и док сам пролазила важне периоде личног преиситивања и дефинисања, у једном периоду сам оставила по страни интересовање и учествовање у овим изазовним питањима. Изгледало ми је да је довољно што моја бака виђа духове и предвиђа и моју и своју будућност гледајући у шољу кафе свакодневно. Имала сам потребу да направим неку врсту противтеже држећи се на рационалној дистанци. Међутим, антрополошке теме су се провлачиле кроз избор мотива цртежа од самог почетка. Древне културе, њихови споменици, скулптуре, цртежи и све са чим бих долазила у контакт преко часописа, књига а касније интернета, пажљиво сам чувала, проучавала и цртала. Овај развој се може пратити у свим радовима током студирања, и касније током истраживања за докторски уметнички пројекат. Све је коначно заокружено и обухваћено појмовима шаманизма, езотерије, окултног, који су својом комплексношћу могли да објасне моја интересовања.

Први пут сам искусила дуже периоде самоће док сам живела у Барселони где сам имала тек неколико познаника, нисам говорила шпански, проводећи више месеци време поред мора у дугим шетњама, често без много контакта са другим људима. Тада сам схватила колико су ми значајни периоди самоће да бих могла да чујем себе. Тек из дубоке тишине јављају се садржаји које иначе не бих приметила током свакодневних рутинских и уобичајених животних околности и у релацији са другим људима. Потребно ми је измештање и осамљивање из кога се рађају нове идеје, али и многе старе идеје добијају нову призму кроз коју могу да их развијам или ставим у нови контекст. Увек после таквих периода излазим са новим и богатим искуством.

Медитација *mindfulness*¹⁸ као свакодневна пракса омогућава ми да лакше улазим у тај простор тишине и издвојености од свакодневног и да одржавам контакт са тим делом себе. То је простор где је могуће чути своје потребе, дубоко скривене жеље, видети нову перспективу у односу на обичне ствари, приметити своје тело, куцање срца, осећаје у рукама, ногама, чути звуке које иначе не примећујемо, чак и оне тихе који се скривају иза доминантних, чути своје дисање, приметити када мисли одлутају и куда лутају, "као облаци који прелазе преко неба". (Williams & Penman, 2011: 12, 130)

Пешић наводи како Мекмахан (McMahan) сматра да је Mindfulness филозофија постала „начин да се свет поново зачара”. Ова пракса медитације може да се вежба у свакодневним ситуацијама попут прања судова или чекања у реду у пошти и да се пронађе нешто посебно, чак свето. У випасана покрету препоручује се да онај ко практикује ове технике бележи и примећује све активности свог ума и тела тако да се не везује за њих. На тај начин ће моћи да примети ”једноставну чудесност ствари какве јесу”. На овај начин се постиже етички ефекат и модерно проналажење ”племенитости и светости у свакодневном животу, односно нарочитом начину живљења”. (McMahan 2008: 216, 236) (Pešić, 2016: 139)

Ова искуства ме наводе на помисао да постоји димензија која би се могла описати као паралелна са уобичајеном реалношћу. Ако је овај свет доступан свакоме, потребно је само обратити пажњу и дозволити му да се покаже.

Можда би ово све могло да се повеже са Јунговом активном имагинацијом где се слике које се јављају спонтано тумаче као контакт са другом реалношћу. Да ли би се веза са световима са којима долазе у контакт шамани могла повезати са оваквим искуствима? Да ли уметници такође долазе у контакт са другим световима и другим врстама реалности када добију нове идеје и инспирацију?

18 Mindfulness је компликован термин, превод је сати на пали језику, односно смрт на санскриту, оба термина имају значење — сећати се, присећати се или имати на уму. Роберт Шарф указује да је проблематична интерпретација термина mindfulness као усмеравања пажње на „овде и сада”. (Sharf 2015: 473) Одговарајући српски превод популарног значења речи миндфулнес могао би бити — усредсређеност на садашњи тренутак. (Pešić, 2016: 139)

Претходни пројекти излагања у виду интервенција у простору

У претходним пројектима и радовима може да се испрати веза интересовања која су имала широк распон од традиционалних мотива различитих култура до савремених симбола и обележја времена. Лични избор, приступ и реализација су правили везу и стварао се нови језик. Полазиште рада се најчешће базира на инсталацији и пре свега на цртежу, као класичном ликовном медију који је у мом досадашњем раду био веома заступљен. Нови приступ се огледа у преношењу малог цртежа на зидове галерије, чиме се простор трансформише и постаје део амбијенталне инсталације. Шуваковић дефинише да амбијентално уметничко дело користи простор као саставни део рада, као и да се уласком у амбијент и кретањем у њему остварује директна перцепција и остваривање бихевиоралних ситуација активног телесног спознавања и истраживања простора. (Šuvaković, 1999: 24)

Зидни цртеж - мурал у Копенхагену, Vanløse Kulturhus, 2009



Gordana Žikić, Nevena Popović, Nataša Kokić, Vanløse Kulturhus 2009

Боравила сам у Копенхагену 2009. године као учесник на групној изложби "New Serbian Art" у Vanløse Kulturhus и том приликом сам добила могућност да са још две колегинице Наташом Кокић и Невеном Поповић дам предлог за мурал на тераси тог културног центра. Била сам инспирисана звучном инсталацијом која је стална поставка на тераси културног центра. Звук птица које певају стално је присутан из

малих звучника на тераси и делује веома природно због тога што је на отвореном и наговештава пролеће правећи добру атмосферу, иако је у то време још трајала зима. Пожелела сам да се мој рад веже на известан начин за звучну инсталацију која ми је била инспирација, и одлучила сам да мој предлог буде цртеж гране са пупољцима који се тек назире, сведен и једноставан као на јапанским графикама које су ми послужиле као инспирација. Први пут сам сам се сусрела са могућношћу да мој цртеж буде увећан и изведен у тако великим димензијама. Зид је висине 4 метра и дужине 15 метара и мој део је једна трећина дужине зида. Сама изведба је трајала недељу дана, укључујући и припреме, и био је прави изазов сликати на висини од 4 метра користећи се само мердевинама без употребе скела. Веома сам задовољна како се мој цртеж уклопио са цртежима колегиница. Све три смо користиле акрилне боје за зид и то је дало добре и постојане резултате тако да се мурал још увек може видети у Копенхагену на тераси коју деле културни центар Ванлосе и библиотека. Ово искуство је било прво у низу и само почетак мог израза у виду зидног цртежа.

Изложба цртежа и инсталација *Shamanic*, УК Палилула, 2014

Изложба се састојала од инсталације у простору и малих цртежа густо постављених на зидове галерије тако да граде колажно сликовно поље које прекрива зид. Цртежи су били из различитих периода, међутим, сви су тематски обједињени и повезују их мотиви различитих култура, као и лични призори из снова. Често се понављају анђели, крила, митолошка бића... Инсталацију чине мали објекти из личне колекције који су били представљени у теглама окренутим наопако тако да су изгледале као лабораторијске стаклене посуде са узорцима. Груписане на једноставним црним металним столовима који су се налазили у средини просторије, одавале су утисак олтара.



Gordana Žikić, Shamanic, UK Palilula 2014, instalacija i crteži

У крањем десном делу просторије био је изложен постамент са инсталацијом објеката. Објекти су дрвене варјаче на којима је интервенисано цртежима, резбарењем и представљене су у специјално направљеној гумираној футроли која подсећа на футроле у којима се чува и носи оружје или оруђе попут ножева. Разлог за овакав начин представљања се огледа у личном наративу који је уписан у овај пројекат. Ову инсталацију сам назвала "Love hurts". Док сам била дете, моја мајка је кориговала моје понашање користећи дрвену варјачу која је стајала у кухињском ормарићу са осталим есцајгом. Увек је била једна иста мала дрвена варјача и она ме је слала у кухињу да је донесем да би је употребила у сврху дисциплиновања. На варјачи сам нацртала мало шарено цвеће фломастерима јер, по мом мишљењу, то би ми помогло да мање боли. Понекад би се варјача сломила, а ја сам украшавала нову. У овом раду цртам и резбарим на различитим, старим и новим варјачама мотиве који су у супротности са наменом варјаче за дисциплиновање: зечеви, птице, цвеће, јагњад.

У Скандинавији и Источној Европи постоји традиција која је такође контрастна. Варјача, декоративно изрезбарена, традиционално је представљена као дар романтичне намере. Назива се "Lovespoon". Обично је украшена симболима љубави и била је одраз вештине дрворесца. Управо због сложеног дизајна оне се не користе

као употребни предмети, већ искључиво као декоративни и данас се дају као поклон за свадбе, годишњице, рођендане, поклон за бебе, божићни поклон или за Дан заљубљених.



Gordana Žikić, Shamanic, Love hurts, UK Palilula 2014

Зидни цртеж и инсталација *Black box* - Ремонт и КЦ Град, 2015

Пројекат *Black box* је изведен у сарадњи са колегом Предрагом Дамјановићем у две галерије, Ремонт и КЦ Град, исте 2015. године.

Пројекат се састојао из више делова и био је прилагођен простору тако да то није иста изложба поновљена на различитим местима, већ је сваки пут настајао нови рад у односу на простор где је изведен. Неки елементи су остали исти, у смислу да је извођен цртеж на зиду, али би одабир цртежа био прилагођен за тај конкретни простор. У Ремонт галерији изложба се састојала од цртежа малог формата, у мањем обиму, поред цртежа на самим зидовима галерије. Сваки аутор је имао на располагању једну просторију и, како смо желели да истакнемо упоредне поетике оба аутора, два зида једне просторије су били окречени у црно и цртежи су

изведени белом кредом, док су два зида била бела и цртежи су изведени угљеном и црвеним сувим пастелом.

Цртежи су фигуративни и линеарни. На белом зиду доминира фигура црвеног јелена, изведена линеарно, али су само рогови обојени потпуно, попуњавајући црвеним пастелом и утрљавајући га у зид да би се постигла zasiћеност. Црвени прах који је падао формирао је фину црвену прашину у виду линије тачно испод цртежа само у пределу лајсне која одваја зид и паркет. Одлучила сам да оставим тај црвени пигмент који је настао као инсталација која је произашла из процеса рада.



Gordana Žikić, "Black Box", Remont, 2015.

На следећем зиду који је окречен у црно, налазила се женска фигура у седећем положају са птицом тачно изнад главе, тако да изгледа као да слеће или узлеће,

асоцирајући на контекст са другом димензијом, попут светог духа. У зиду је постојала рупа која је остала од претходне изложбе. Рупа је величине око пола центиметра и једва је видљива док се не приђе близу. Тај зид у галерији је гипс картон који заклања прозор. Поглед кроз малу рупу је пружао поглед у унутрашње двориште иза зграде галерије. Због дистанце и због величине рупе видео се само део прозора преко пута. Одлучила сам да рупу укључим у део цртежа и она је постала део огрлице на цртежу. Када би се угасило светло у току дана, само је одатле допирало мало светла и деловало је као да огрлица има драги камен или да светли. Веома је суптилно и многи посетиоци би то приметили тек када бих им скренула пажњу. Ипак је постојала могућност за мистерију откривања. Поред су се налазили цртежи на папиру који су измешани са текстовима руком писаним на српском и енглеском језику. Цртежи и тесктови су сакупљени у виду дневника истраживања о шаманизму. Мотиви из разних древних култура, попут цртежа из књига, гробница, цртежа скулптура, маске итд. На следећем зиду су била два цртежа.



Gordana Žikić, "Black Box", Remont, 2015

Велики цртеж срне на чијим леђима стоји птица, и поред на истом зиду, аутопортрет са капом-круном на глави који асоцира на испреплетана крила. Цртеж је био полазна тачка да касније направим маску која тако изгледа од папир машеа.

Ту исту маску сам користила за фотографије по којима су настали цртежи који су били део изложбе за докторски уметнички пројекат. Последња два цртежа су такође аутопортрети, овог пута целе фигуре, које су стајале са сваке стране врата, попут чувара пролаза, један на црном, други на белом зиду.



Gordana Žikić, "Black Box", Remont, 2015

Симболика тамног и светлог, унутрашњег и спољашњег, израз је и представа два различита полазишта оба аутора. Оно што је унутра и црно подсећа на скривени свет митолошких призора, конзервиран у несвесној савремености света који се упорно труди да демитологизује стварност.



Gordana Žikić, "Black Box", Remont, 2015

Цртежи угљеном и пастелом на белом зиду у посебној просторији које је извео Предраг Дамјановић представљају савремене медијске слике, преиначене кроз субјективни филтер.



Predrag Damjanović, "Black Box", Remont, 2015

Изложба у КЦ Град-у састојала се од зидних цртежа угљеном и пастелом на белим зидовима галерије, као једног објекта-собе облика квадрата на средини галерије. Инсталација је подразумевала "коцку" унутар галерије, односно зидове од гипс картона окречене у црно и споља и унутра, димензија 3 метра са 3 метра, са отвором уместо врата тако да је могло да се уђе у просторију. Просторија није имала плафон тако да је осветљење било одозго у целој галерији.

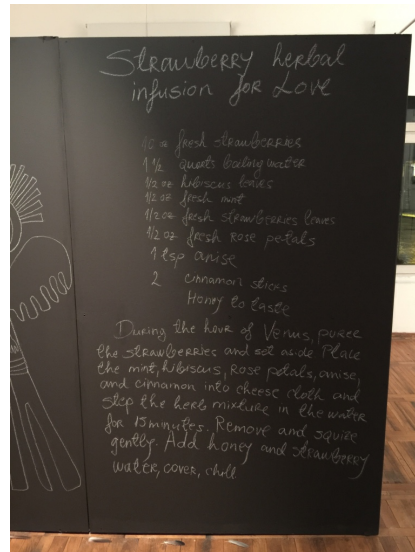


Predrag Damjanović, Black Box, KC Grad, 2015

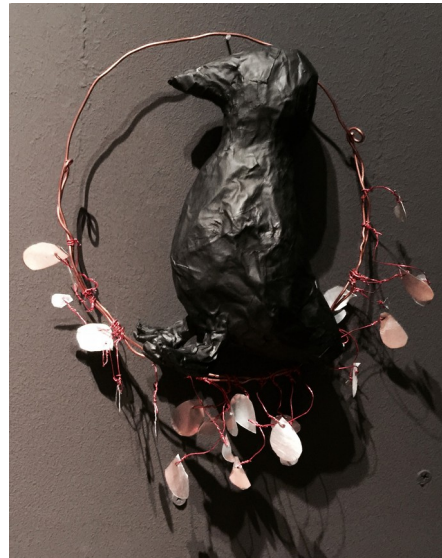


Gordana Žikić, Black Box, KC Grad, 2015

У унутрашњости "коцке", ја сам интервенисала линеарним фигуративним цртежом и текстом изведеним белим и пастелама у боји, као и инсталацијом објеката на једном зиду и распоређеним предметима по поду и угловима просторије. На првом зиду поред улаза био је исписан текст белом кредом. Текст се простирао све до пода и крупним словима био је исписан рецепт за љубавни магијски напитак. Поред су се налазила два цртежа стилизованих бића са крилима.



Gordana Žikić, Black Box, KC Grad, 2015



Gordana Žikić, Black Box, KC Grad, 2015



Gordana Žikić, Black Box, KC Grad, 2015

На следећем зиду се налазила инсталација објеката који су сачињавали предмети из личне колекције у комбинацији са неколико фигура животиња од папир машеа. Црвена боја се појављивала у ритмичким акцентима попут конца обмотаног око малих јеленских рогова, затим црвене уфилцане природне косе обмотане око руку и тела скулптуре ракуна, два крзнена круга у доњем делу зида, мале скулптуре са

црвеним постољем, бакарном жицом и људском косом, црвени јелен од папир машеа.... На суседном зиду се налазио линеарни цртеж, ауторпортрет изведен сивим пастелом. На зиду поред су се налазила два цртежа. Један је представљао фигуру са леђа у покрету налик летењу, на шта је указивала и птица раширених крила поред. Други цртеж је био комбинација два полуапстрактна облика нацртана плавим и сивим пастелом, и два апстрактна облика од филца, један наранџасти полумесец и плави облик. Садржај цртежа и ритуалних објеката састоји се од личног наратива слободно комбинованог са културним садржајима различитих цивилизација и широко повезаних са областима психологије, источњачким, јужно-америчким и другим неолитским светским културама, као и веза са филозофијом, пружа увид у еквивалентне појаве у савременој уметности. Стварање личног наратива и слике света састоји се од инсталације предмета изложених на зиду унутар "коцке" постављене у композицији, чинећи нову целину. Креирање ритуалних објеката и ритуала кроз спонтани чин омогућава да се радови и поставка мењају, радије него да се приступа традиционално раду са серијом радова са елементом понављања. Сећања, сакупљене успомене, ухваћено време, тренутак постојања, бивше постојање, мали догађаји који нас одређују, преношење личног у јавни простор, измештање и преиспитивање садржаја у новом контексту.



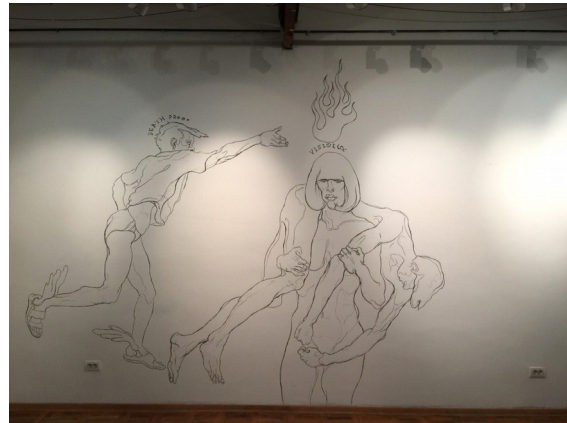
Gordana Žikić, Black Box, KC Grad, 2015

Изван "коцке" на зидовима галерије су се налазила још два цртежа поред

Предрагових. Један се налазио преко пута улаза у "коцку" и представљао је женску фигуру у натприродној величини која држи велику рибу са отвореним устима и израженим зубима. Цртеж је линеарни, изведен угљеном. Линеје су благо размазане тако да цртеж делује умекшано и помало неоштро. Мотив је инспирисан фотографијом. На другом зиду се налазио цртеж у боји, изведен сувим пастелом и угљеном. Боје нису интензивне и налазе се само на одећи детета, док је остатак изведен угљеном тако да се појављују само плава и црна. Фигура детета се више истиче због третмана, одећа је цела обојена у плаво, чизме у црно, и коса у црно, док су ирваси у другом плану белосиви. Цртеж је стилизован, али је осенчен дефинишући форму. Композицију сачињавају три фигуре у натприродној величини, два ирваса који леже и дете које спава наслоњено на једног од њих. Цртеж је настао инспирисан фотографијом преузетом са интернета која представља дете из монголског племена које и даље живи номадским животом узгајајући ирвасе.

Black box је научно гледано уређај, систем или објекат код кога можемо посматрати улазне податке, излазне податке и карактеристике њиховог трансфера без икаквог знања о самим елементима система. Пример за *Black box* је рецимо људски мозак. Уметник као интерпретатор значења конструише и критеријуме уметничког оквира. Два аутора, свако из свог интимног полазишта, реконтекстуализују постојеће слике кроз субјективну призму дајући нови контекст постојећим, препознатиљивим сликама које су лако доступне или свеprisутне путем савремених медија. У савременом свету, као доминатној култури визуелног, не постоје општа значења већ субјективна виђења која уметник може да примећује као личне или друштвене феномене веома асоцијативно. Друштвени или лични циљеви, страхови, амбиције и снови, психолошки феномени, историјски и религиозни слојеви су садржаји и мотиви у фокусу поетика ова два аутора. Колективни и лични психолошки слојеви и стања, предрасуде и савремени митови и контекст перцепције свакодневице, као константно фрагментарног искуства, путем савремених медија у основи су Предраговог виђења света. Он се бави тамном страном човечности. Предраг је на спољним зидовима коцке својим цртежима интервенисао кредом, док је на великом

зиду галерије нацртао велику композицију линеарних цртежа угљеном. Он слике света представља мотивима необичног и помереног, представама насиља и искривљења. За њега кутија симболише свет савременог потрошачког човека, увек упакован, сервиран и представљен медијским симулацијама.



Predrag Damjanović, "Black Box", KC Grad, 2015

Цртежом, као непосредним медијским изразом, Предраг савремени израз критиком своди на значење које му он даје реконтекстуализацијом, док ја истражујем древне и симболичке трагове људског искуства и стављам их у модеран контекст, а надахнућем и игром доводим интуитивне импулсе до израза, дајући им тиме контекст. То је тачка на којој се срећу ове две поетике, једна која иде од унутра ка споља и друга која иде од споља ка унутра.

III САДРЖАЈ И ФОРМА РАДА

Медиј и форма - Цртеж и зидни цртеж

Кратко ћу се осврнути на коришћење савременог цртежа, као и зидног цртежа као израза који трансформише простор, да бих дефинисала контекст докторског уметничког пројекта.

Израз 'савремени цртеж' обухвата све цртеже који су настали од 1950-их до данас. Иако није неважно шта је на цртежу, ипак већу улогу игра како је изведен. Уметник мора да разради како ће да приступи цртању, а не само шта ће да црта, и неопходно је да стално ради на овим апстрактним питањима као што су: који материјал

користи, на каквој површини, које величине, каквим се мрљама или обележјима користи, укључујући простор и композициону структуру. Најважнији концепт је намера, односно цртеж створен свесно и са намером, правећи одређене изборе са разлогом. Намера се огледа чак када уметник бира да буде вођен случајем, то је такође избор. Савремени цртеж је форма за себе а не више припрема за слику или скулптуру, зато што су уметници схватили да је цртеж јединствен и различит од слике. Цртеж је интензиван, сензитиван, неодољив, лични, директна форма, неодвојив од свог концепта, његових карактеристика и техника. (Davidson, 2011: 11, 12) Савремени уметници су критичким погледом на природу цртежа схватили да су сви цртежи апстрактни и то је променило приступ концепту прављења 'ознаке' или 'трага'. Росон (Rawson, 1969) наводи да су главни цртачки елементи линије и трага које су у симболичкој, не у директној вези са искуством. Везе између ознака које обезбеђују главно значење цртежа могу се читати од стране посматрача који креира свој мод истинитог. Стварајући симбол који посматрач чита, уметник ствара апстрактан чин. Стварност у његовом цртежу је ознака на површини и веза која тамо постоји. Схватајући ово савремени уметник увиђа да ознака може бити одвојена од слике и истраживана као предмет експеримента и резултат. Могуће је приступити цртежу у овом смислу, цртајући ознаке на површини, креирајући визуелни симбол или цртајући их на површини да би се истражиле везе. Такође је могуће комбиновати ове опције. Ове три опције су омогућиле савременом цртежу јединствену форму. Оба приступа имају своју реалистичну и апстрактну варијанту. Колико је препознатиљива слика није условљено овом поделом, већ начин на који уметник користи 'траг'. (Davidson, 2011: 56)

Различите врсте простора које користе модерни уметници, попут илузије димензије или њеног одсуства, комбинације оба и пуне три димензије, они су развили даље у односу на материјале и технике цртежа. Кључан је однос између површине и простора, као и уметникова намера у вези са илузијом и реалности. (Davidson, 2011: 15) Неодвојива од простора је композиција. То је структура у оквиру које уметник представља своје представе и идеје. Постоје две композиционе структуре,

традиционалне и модерне, и обе су у релацији са простором и користе их савремени уметници.

Још један важан и занимљив концепт је сразмера, односно величина цртежа која до скоро није истраживана у цртежу, у смислу веома великих или веома малих цртежа. Може се приступити у односу на то у каквом је односу величина са 'трагом'. Траг мора бити различит у односу на величину цртежа, а врши највећи утицај и на однос према посматрачу. Материјали који се користе као и одабир површина на којима се црта, такође су важни. Папир може бити различитих текстура, боја и, иако неки бирају да раде чак само са папиром, други уметници се одлучују за другачије површине попут стакла, тканине итд. Неки уметници данас прелазе медијске границе и замућују их, правећи цртеже који су скулптуре, који укључују графику и видео. Намера уметника повезује све набројане концепте и они су сви нераздвојиви. (Davidson, 2011: 16) Избор површине на којој се изводи цртеж је важан због везе између природе површине и изгледа и значења цртежа. Површина утиче на то како ће изгледати сваки потез и простор око њега и одређује избор материјала, што за узврат утиче на начин извођења цртежа, како ће изгледати и шта ће значити. (Davidson, 2011: 19) За мој рад је веома значајан овај аспект који значајно утиче на крајњи резултат. О овоме ћу опширније писати описујући цртеже у оквиру докторског уметничког пројекта.

Росон (Rawson, 1969) сматра да ништа у природи нема линију у којој је уоквирено, тако да када цртамо линеарни цртеж, стварамо симбол те ствари, односно њену апстракцију. Ова апстрактна природа линије је основа зашто су све врсте цртежа у вези. Без обзира да ли су реалистични, или апстрактни, или научни, сви деле исте особине и принципе. (Davidson, 2011: 60) Док линија представља ивицу између форме и простора, или покрет форме, или саме покрете, тон нам говори о светлу, дубини простора или може представљати сам простор. Они су најосновнији елементи за прављење трага и обично су у комбинацији тон и линија у цртежу, али могу се користити и одвојено. (Davidson, 2011: 61)

Композиција укључује баланс и центар, али и путању којом се око посматрача

креће, што све омогућава овој структури везу са посматрачем. Уметник узима у обзир и формат, односно спољну ивицу цртежа. (Davidson, 2011: 153) Ово је занимљиво приликом анализе мојих цртежа. Мали цртежи рађени на папиру најчешће су линеарни и намерно не укључују простор ни позадину, већ белина наговештава потенцијално бескрајни простор и непостојање граница.

Црнобрња наводи да према Рудолфу Арнхајму (Arnhajm, 1998: 188), који анализира линију и контуру и објашњава да се линија опажа као једнодимензионална појава. Када линија постаје контура, она добија другу димензију са којом постоји безграничан опсег различитости. Различитим градијентима или сенчењем, као и линеарним системом, ствара се утисак тродимензионалности форме. Простор као неутрална позадина у коме се налазе представе људи и животиња без посебног реда, користио је још палеолитски човек, и оваква представа се назива конгломерат. У Старом свету, Египат, Асирија, Вавилон, Персија, нису знали за перспективу и дубину су постизали заклањањем и комбинацијом фронталног и профила, као и поставком већих и мањих фигура и предмета, чиме је представљена удаљеност од посматрача. Иако се појављују прве перспективе у античко време, тек у ренесанси долази до развоја и усавршавања перспективе. (Црнобрња Вукадиновић, 2016: 75)

У контексту савременог цртежа који ми је био велика инспирација, морам споменути уметницу Кики Смит. Она је америчка уметница која ради у великом броју медија (скулптуре, инсталације, принтови, цртеж..), инспирише ме својим цртежима у којима се односи према сопственој спиритуалности, али и према спиритуалности других култура. У интервјуу о свом односу према материјалима она говори да они имају психичко и спиритуално значење. Она прави избор материјала који користи, адекватни материјали, који садрже значење и производе емоције које она жели. У процесу рада сматра да јој се ствари саме објашњавају, као на примеру када је истраживала египатску уметност и космологију, схватила је да су њени радови у некој вези подсвесно сирене, Инана, Лилит, Иштар. Њен однос према предметима ми је близак када каже да је њен доживљај да објекти имају меморију и да јој понекад изгледа да ће одласком у музеј видети нешто што ће јој

пробудити сећања на претходне животе. (Leigh, Gordon, Leigh, & Leigh, 2016: 42, 44) Посебно су ми занимљиви њени цртежи животиња на нагужваном тонираном папиру. Цртежи су суптилни и дубоко лични. Користи туш на бојеном пиринчаном папиру, који је танак и мекан али јак, и по неколико листова су повезани заједно. Цртежи су комплексни, пуни детаља и са пуно осећања. Цртеж израња из папира као да су набори висока трава која штити животиње. (Davidson, 2011: 41)



Kiki Smith, "Two deer", 1996, "Cat with flowers", 1996

Када говоримо о цртежу, занимљиво би било објаснити и неке одреднице зидног цртежа. Појам зидног цртежа можемо прихватити дефиницијом Мишка Шуваковића. Он сматра да је зидни цртеж / зидна слика у постминималној и концептуалној уметности 70-их, 80-их и 90-их година 20. века трансформисана у визуелну сцену чиме постаје конститутивни елемент архитектонског амбијента. Значење концептуалног модела интервенције односи се на истраживање амбијенталних синтеза сликарства, концептуалне уметности и архитектуре. Цртеж који налази своје место у складу са амбијентом доприноси визуелној димензији артикулације архитектонског простора. Концепт, поимање и уважавање простора, подразумева зидни цртеж и истражује могуће интервенције, као и нетрадиционална средства за постизање ликовног циља у монументалним форматима. (Šuvaković, 1999: 382)

Неизоставно је споменути уметника Сол Левита (Sol LeWitt) који је проширио могућности и померио границе цртежа и слике. Он је сматрао да уметник не мора да буде присутан већ да свако може да изведе рад уместо њега по његовим

упутствима. Ова идеја помера границе ексклузивности уметности. Занимљива ми је у контексту мог рада због тога што би исто могло да се учини и у случају изведбе мојих цртежа на зиду, зато што користим пројектор. Међутим, то није случај због специфичности изведбе. Пројектор користим само да бих пренела оквирно пропорције цртежа и композиције. Није могуће да се цртеж изведе веома прецизно док је угашено светло и током поставке када телом заклањам пројекцију и проналазим начине да оставим траг на зиду у односу на пројектовани цртеж чије су контуре замућене и расуте због растера и пикселизације приликом увећања и промене медија. Свака линија је непоновљива у смислу да, када бих и сама изводила поново исти цртеж, он не би изгледао идентично. Величина цртежа такође игра важну улогу. Неопходно је да се користим мердевинама приликом цртања, али се често удаљавам од цртежа да бих га сагледала.

Сол Левит је урадио први зидни цртеж 1968. и он је био праћен теоретским текстом "Параграф о концептуалној уметности". Он наводи да су у концептуалној уметности идеја или концепт најважнији аспект рада и да, када уметник користи концептуалну форму уметности, то значи да су сви планови и одлуке донесени унапред и да је преостала само изведба. Обично оваква уметност не зависи од вештине уметника. Изглед рада није важан, већ садржај који је изнад форме, као детерминанте појавности рада. Форме које користи су само носиоци садржаја, како он тврди. Међутим, садржај на који се ово односи је идеја форме. Иако је постојало као идеја, на крају је намера идеје да пронађе визуелну форму у раду. У највећем броју случајева зидни цртежи су изведени као привремена инсталација у галерији или музеју и касније су били прекречени. Управо ова врло материјална непредвидивост и непостојаност гарантовала је суверенитет идеје. Први цртеж је извео сам, али већ у следећем Wall Drawing #2 у "Ace" галерији у Лос Анђелесу, имао је пет техничких помоћника, а за следећа три цртежа у Дизелдорфу, није уопште био укључен у изведбу, а та пракса је настављена током година. Укупно је урађено хиљаду двеста седамдесет четири цртежа и многе варијанте појединачних цртежа. Левит дефинише концептуалну уметност да је направљена да ангажује ум посматрача, а

не његове емоције или очи. (Haxthausen, 2014: 4, 5)



Sol LeWitt, Wall Drawing #462, 1986



Wall Drawing #793 B, 1996

Цртежи београдских уметника на зиду сачувани су само у документацији, због природе рада у галерији током изложбе, а затим бива уклоњен. Предраг Дамјановић, Синиша Илић, Ивана Смиљанић, Милица Црнобрња су неки од њих чије радове наводим као примере.

Предраг Дамјановић користи зидни цртеж великих димензија испуњавајући све зидове у галерији, желећи да постигне бољу комуникацију са публиком у вези подтекста који се преплиће са репрезентацијама савремених медија. Цртеже најчешће изводи угљеном, а кредом и сувим пастелом интервенише додајући акценте. Избор предлошка и композиције је у директној вези и прилагођен је простору. Он жели да пренесе личне ставове о себи и друштву спонтаним изразом малог цртежа који преноси у монументалне димензије, чиме постиже шири друштвени контекст. (Damjanovic, 2015) Сарађивали смо на пројекту "Black Box" који је изведен у галерији Ремонт и галерији КЦ Град 2015, о чему је било речи посебно опширније у делу о мојим претходним пројектима.



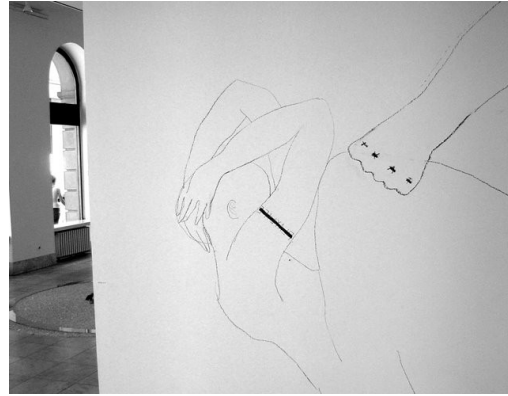
Predrag Damjanović, Pandora's Box Was Blue, Dom Omladine, 2011

Бојан Ђорђевић наводи о зидним цртежима Сенише Илића да је у тим великим зидним композицијама цртаним угљеном, упечатљиво његово инсистирање на демистификацији процеса рада, односно настанка уметничког дела. Цртеж није нужно изведен на самом отварању изложбе, али је очигледно да је направљен само за ту прилику и да ће одмах по затварању бити уништен, односно прекречен. Публика је у том смислу "позвана да сведочи демистификованом уметничком чину, 'делу' схваћеном као 'рад' у буквалном смислу". Сам процес оставља трајно трагове уписане у зидове галерије, иако су радови прекречени, у извесном смислу су трајно уписани, као аналогија позиције уметника у свету уметности. Већина зидних композиција је без назива или носи назив саме изложбе (Синтаксе смрти, 2001; Le plaisir/Action Painting, 2002). (Ђорђевић, 2009) Ана Вујановић објашњава још један аспект зидних цртежа Сенише Илића и сматра да он уводи извођачке процедуре у сликарски рад, што доводи да производ, односно цртеж на зиду постаје споредан, слично као у позоришној представи, плесу, опери итд. Рад се производи само за тај тренутак, а затим бива уништен, тј. префарбан са зида галерије. На овој тачки

"Економска логика света уметности ту почиње да шкрипи; ланац производња-размена - потрошња се прекида. Оваква уметничка пракса онемогућава поседовање уметничког дела као робе, што је јасан критички и превратнички ауторски став.." (Vujanović, 2009)



Siniša Ilić, "Situated Self", MSU, Beograd, 2005.



"Upraznjeno mesto", Galerija ULUS, 2005.



Siniša Ilić, "Situated Self", MSU, Beograd, 2005

Уметнички рад у простору и простор као уметнички рад - амбијентална инсталација

Представићу кратак опис уметности инсталације и истаћи важне историјске податке везане за уметност инсталације, као и однос према амбијенталној инсталацији. Навешћу неколико примера уметника чији рад би представио овај начин изражавања.

Инсталација је термин који је у употреби од 1960-их година и односи се на различите типове уметности у које посетилац може физички да уђе због чега је често описан као искуствен или урањајући. Простор и поставка елемената у оквиру простора се сматрају целином. Можемо посматрати развој кроз различите момементе а не само хронолошки, због различитих утицаја попут архитектуре, скулптуре, позоришта, перформанса, филма, што ствара утисак паралелних историја које се обрађају различитим питањима. (Bishop, 2005: 6) Постоје различити начини како се посматра инсталација који указују на различите приступе историјском развоју. Један од приступа је посматрачево искуство. (Bishop, 2005: 8) Занимљиво је приметити да посматрач мора да се креће кроз простор да би доживео рад, у контрасту са традиционалним делом где га сагледава пасивним посматрањем. (Bishop, 2005: 11) Према Шуваковићу простор, као један од најопштијих замисли физике којом се описује појавност, изглед и присутност света, има три дефиниције: може се сагледати као место у коме се нешто налази, простор као универзална могућност положаја ствари и простор као апстрактна, концептуална, логичка и математичка замисао остваривања целине могућих односа ствари. Основни параметри простора су димензије, смерови и величине. Шуваковић издваја естетски простор као простор у коме је могућ естетски доживљај природно лепог и уметнички лепог. Простор у уметности, назван и уметнички простор, физички је простор који је обликован, конструисан или именован радом уметника и тиме дефинисан као уметничко дело. Ликовни простор је простор скулптуре и слике, односно њихових еволуција у инсталације, амбијенте и перформансе. (Šuvaković, 1999: 277) Амбијентална уметност простор не користи као пасивни елемент који окружује дело, него је саставни део рада, како Шуваковић објашњава. У доживљају и читању новог наратива који се ствара на зидовима галерије, посматрач се упућује на промишљање и контемплацију. Шездесетих и седамдесетих година, амбијентална уметност се формирала као дисциплина истраживања и реализације простора. Амбијент је скуп актуелних чињеница које су доступне за директну перцепцију, а то значи улазак у амбијент и кретање у њему, а не пасивна визуелна естетска контемплација. После 70-их амбијентално дело је

посматрано као историјски и значењски систем, што значи да су успостављене релације интерпретације тог амбијента са историјом скулптуре, архитектуре, урбанизма, археологије, етнологије, позоришта и ритуала. Елементи амбијента се посматрају као значењски вредни аспекти (симболички, архетипски), а не само као визуелни, пластични, материјални, просторни, временски или светлосни. (Šuvaković, 1999: 24) Амбијент и амбијентална уметност нуде шире изазове естетици и филозофији уметности него стандардна уметничка дела, због тога што укључују комплексну интеракцију чула и синестезију. (Pajin Dušan, 1998: 111)

Наводим однос према простору у кинеским вртovima као занимљиво поређење које је значајно за мој рад. Пајин наводи: "Врт је посебан свет. Улазак у врт је улазак у посебну стварност. Врт нуди целовитост, естетичко усхићење и скровитост. (Pajin Dušan, 1998: 126) "Добро замишљен врт има то својство - да буде улаз у засебну стварност, или да повезује различита подручја. Врт је чаробно место јер на различите начине преображава фиктивно у стварно, а стварно у фиктивно. (Pajin Dušan, 1998: 130)

Велики је изазов представити инсталацију путем фотографске документације, нарочито имајући у виду да су се многи уметници окренули инсталацији управо у жељи да прошире визуелно искуство ван граница димензионалног. (Bishop, 2005: 11) Постоје две идеје које представљају однос историјског развоја инсталације и посматрача. Прва је идеја активације објекта посматрања, а друга је децентрализација. Специфичности инсталације у коју посматрач улази, чинећи искуство другачијим у односу на посматрање традиционалног дела попут слике или скулптуре, "активира" посматрача, за разлику од пасивног посматрања или репрезентације текстура, простора, светла и сл. Инсталација представља ове елементе директним искуством и даје акценат чулном и физичком учешћу. Током 60-их и 70-их веза коју конвенционална перспектива поставља између уметничког дела и посматрача постаје све више критички преиспитивана у односу на 'посредовање', 'визуелно мајсторство' и 'центар'. У то време појављују се теорије које субјекат децентрализују, а широко постављено описујемо их као

постструктуралистичке. Оне трагају за алтернативном идејом у односу на ренесансу, где је посматрач рационалан, центриран и кохерентан, у постструктуралистичкој теорији свака особа је суштински подељена и измештена у односу на себе. Прави начин да сагледамо стање субјекта је фрагментирано, умножено и децентрирано несвесним жељама и анксиозностима, независних и различитих веза са светом или већ постојећим социјалним структурама. Зато не постоји један прави начин и поглед на свет нити привилеговано место са ког би такав суд могао да буде донесен. Због тога умножене перспективе инсталације руше ренесансни модел јер негирају посматрачеву сваку идеалну позицију са које може да сагледа дело. (Bishop, 2005: 13)

Набројаћу неколико уметника који се баве инсталацијом у својим радовима. Иља Кабаков (Иља Кабаков) је од напуштања Русије касних 80-их постао један од најсупешнијих уметника инсталације данас и његови текстови су међу најбоље формулисаним покушајима од стране уметника да теоретски објасне уметност инсталације. Он пореди инсталацију са ефектом потпуног урањања у дело, као приликом читања књиге, гледања филма или сањања (Bishop, 2005: 14). Кабаков описује 'тоталну инсталацију' која покреће точак асоцијација, културних и свакодневних аналогја, као и личних сећања, односно подстиче свесне и несвесне асоцијације. Ове асоцијације нису само личне већ и културно специфичне.



Иља Кабаков, "The Man Who Flew into Space from His Apartment", 1988.

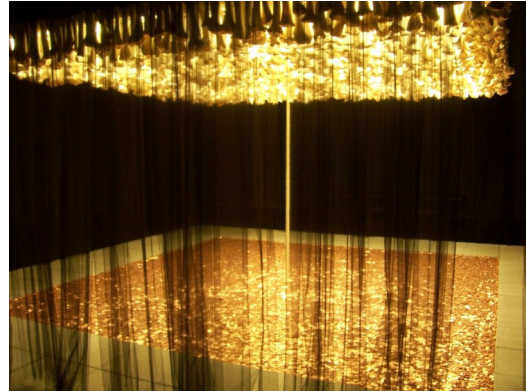
У његовој инсталацији "The man who flew into space..." која је била део веће инсталације од седамнаест соба назване "Ten characters" 1988, настала је првобитно као стан са све купатилом и кухињом, и свака соба је имала свој карактер представљајући карактере пролазних појава које су оставиле трага. Ова инсталација нас позива да фантазирамо о сложеној психологији оних који настањују апартмане. "The man who never threw anything away" огромна колекција безвредних предмета, "The talentless artist" селекција баналних соцреалистичних слика, "The composer", итд. Као и многе његове исталације, постоји алузија на генеричке и институционалне просторе живота у комунизму, а представљају и места која западњаци одмах препознају јер, како он верује, таква искуства већ постоје у свакој особи. Из тог разлога посматрач их препознаје као део своје личне прошлости као и целовитост инсталације. (Bishop, 2005: 17)



Ilya Kabakov, "10 characters- The man who never threw anything away" 1988, "Utopia and reality"

Уметници Силдо Мереилес (Cildo Meireles) (1948) и Ен Хамилтон (Ann Hamilton) (1956) су касних 80-их правили радове који се могу сматрати типичним за амбициозне инсталације тог времена, међутим, разликују се по томе што су задржали специфично занимање за посматрачево чулно искуство. Карактерише их употреба необичних материјала у великим количинама. Они траже начин да трансформишу карактер целог простора, стварајући значење у симболичким

асоцијацијама коришћених материјала, заокупљајући посматрача психолошким сусретом.



Cildo Meireles,

"Red Shift I-Impregnation"(detalj), 1967–84; "Missao/Missoes (how To Build Cathedrals)" 1987

Меирелес није реализовао многе пројекте све до 80-их због опресивног војног режима у Бразилу од средине 60-их. Његове инсталације приказују многе феноменолошке интересе уметности тог периода у Бразилу. Искуство може бити оптичко, као код монохроматске инсталације 'Red shift' 1967-84, хаптичке, Eureka/Blindhotland 1970-75, или олфакторне, мирис природног гаса у Волатилу 1980-94 (Bishop, 2005: 37) Он каже да је заинтересован за материјале који су двозначни, да могу истовремено бити симбол и сировина супстанца, имајући статус парадигматског објекта. Постоји распон оваквих материјала од Соса-Кола флаша до новчића или метле у раду "La Bruja" (The Witch, 1979-81). Ови материјали су у нашем свакодневном свету и близу свог порекла али препуни значења. Ипак, његове инсталације могу бити реконструисане, за разлику од многих савременика. Нису везане за одређено место. (Bishop, 2005: 38)

Ен Хамилтон (Ann Hamilton) никада не поставља поново исту инсталацију, јер свака захтева велику количину колективног рада, али и зато што су везане за одређену историјску подлогу простора у смислу њихове структуре и избора

материјала. Она укључује перцепцију која није само визуелна да би уронила посматрача често кроз интуитивна чула као мирис, звук и додир. У инсталацији "Between taxonomy and communion" 1991, на поду се налазило овчије руно, прекривено стаклом које је пуцало под тежином посетилаца. У инсталацији "Tropos" 1993. у Dia Center у Њујорку, под је био прекривен реповима закланих коња, формирајући клизаву, замршену површину налик травњаку.



Ann Hamilton, "Tropos", 1993 , "Myein-table", 1999



Ann Hamilton, Scripted, 1997.

Она жели да пробуди нашу чулну везу са органским физичким светом путем сећања

и несвесне асоцијације. Чулна перцепција је у служби емоционалних окидача који служе да пробуде оно што она назива "стањем потиснутог сањарења". Материјали не раде симболички као референце са природом, науком, животињским светом, и сл., већ служе да пробуде посматрачев индивидуални ланац асоцијација. "Privation and excesses" 1989. перформер узастопно умаче руке у шешир од филца пун меда. Она жели да истакне лепљивост меда за кожу асоцирајући на његов мирис, желећи да произведе одређено стање ума код посматрача. Стање у коме су личне асоцијације преузеле доминацију у односу на свест о феноменолошкој перцепцији. (Bishop, 2005: 39)

Мајкл Линарес (Michael Linares) ради са инсталацијама, видео-записима, сликама и скулптурама. Његов опус често преиспитује начине на који објекат може постати или престати да се сматра уметничким делом. Линарес истражује уметничке наративе кроз праксу апропријације како би повратио предлоге других уметника и духовито их реактивирао на критичан начин. "Una historia aleatoria del palo" (2014), као и "Museu do Pau" (2013-2016) део су продуженог истраживања начина на који објекат или материјал добија различите улоге и значења кроз време у различитим културама. Користећи се великом колекцијом штапова и објеката произашлих из основног елемента, он укључује и видео који описује различите начине употребе. У покушају да интерпретира културе у специјалном музејском контексту, он ствара неку врсту инвентара који асоцира уметнички гест на антрополошко значење. Уметник постаје колекционар који измешта објекте из оригиналног контекста и ставља их у наизглед неутрални простор музеја, чиме их удаљава од њихове употребне вредности и повезује их са музејском естетском вредношћу. ("Michael Linares - 32nd Bienal," 2016)



Michael Linares , “Museu do Pau”, “The Museum of the Stick”, detalj, 2013–16

У контексту мог докторског уметничког пројекта релевантно је повезати са другим просторима чији су уметнички пројекти представљени као сакрални простор. Занимљиво би било направити поређење са примерима модерне уметности, капелама које су декорисали уметници као што су Ротко, Жан Кокто и Матис.

Иветић сматра да је у овим случајевима ова врста уметности приближена паганском изражавању, иако се ради о хришћанској иконографији, због одсуства канона се ствара нови простор и ликовни израз. (Ivetic, 2017: 65) Она наводи пример романичке капеле на југу Француске посвећене Светом Петру, *Chapelle Notre Dame de Jérusalem* 1961/65, коју је декорисао Жан Кокто (Jean Cocteau). Капела је осмоугаоне основе са спољашњим прстеном, споља украшена мозаицима, док унутрашњост приказује сцене Христовог живота и страдања. Кокто уводи личну духовност представљајући своје савременике као учеснике "Тајне вечере", Коко Шанел, Макс Жакоб, Кокто (Coco Chanel, Max Jacob, Cocteau)... и потпуно одступа од типичног канона. Овим чином он одаје важност онима који су њему значајни и тиме даје световни карактер једној религијској композицији. Цртежи су једноставни, прочишћени и нежни, светлог колорита, док су фигуре монументалне. Витражи и подни мозаик од плавих плочица са црвеним јерусалимским крстом на средини доприносе доживљају простора истичући уметникову поетику. (www.theculturium.com/jean-cocteau-chapelle-saint-pierre-de-villefranche-sur-mer/;

NERET, 2006.) (Ivetic, 2017: 65-66)



Jean Cocteau, Chapelle Notre Dame de Jérusalem 1961/65

Други пример је капела *Chapelle du Rosaire de Vence* 1949/51, такође у Француској, коју је декорисао Анри Матис (Henry Matisse) (1869-1954). Матис је сматрао да чисте боје могу да утичу на човекова осећања, пореди их са ударом гонга, плаву боју помогнуту својом комплементарном бојом. Црвена и жута могу имати исти ефекат и он сматра да уметник има потребу да изазове звук у њима. Матисови цртежи су прочишћени, слободни, пуни светлости и увек имају јачину у изражају. Он је сматрао да цртеж треба да има моћ да се шири и оживљава ствари које га окружују. Поред цртежа он укључује технику колажа који доприноси раду на капели коју је декорисао. Капела је посвећена Богородичиној бројаници и налази се у Вансу у Француској. Матис је сматрао овај пројекат својим најважнијим радом, а у њему се могу видети анимистичке тежње његове уметности. Колажи су заправо били шаблони исечених гвашева и могуће да су најслободнији период његовог стварања. Одустајући од традиционалног потеза четком, коју замењује маказама, он се надовезује на своје цртеже. Боја је ослобођена моделовања и слика је ослобођена дубине. Иако је капела хришћанска, она померањем у изразу асоцира на паганско због његовог инсистирања на ликовности и жељи да уравни површину светлости и боје са једне стране и црни цртеж на белом зиду са друге. Колажи су коришћени као скице за витраже. Декорација капеле се састоји од три зида прекривених белим плочицама, сведеног колорита, само ултрамарин, зелена и лимунжута, са сценама Свети Доминик, Богородица и дете, и сцена ношења крста. Матис је сматрао да светло и витражи дају најбољи доживљај у касно јутро зими.

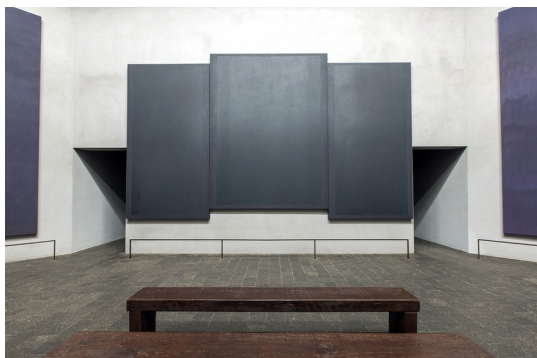
Матис је видео божанство свуда и говорио је да је Бог природа, па је тиме сматрао да његово дело не треба да буде део институције религије већ део космоса. Он ставља своју уметност изнад хришћанства, али уноси духовност у предмете и тему приликом декорисања капеле која као да је посвећена бојама и светлости. На овај начин он уметничко дело приближава паганском односу према природи. (<https://www.theculturium.com/henri-matisse-chapelle-du-rosaire-de-vence/>; NERET, 2006. ; Likovne sveske 3-4, 1996.) (Ivetic, 2017: 65-69)



Henry Matisse, Chapelle du Rosaire de Vence, 1951

Још један занимљив пример је капела "Rothko Chapel" 1964/71, Хјустон, Тексас, Америка, коју је декорисао Марк Ротко (Mark Rothko)¹⁹. Од 1945. ради на капели која је по његовом предлогу осмоугаона грађевина са основом у облику грчког крста. Вештачко светло пада из средишта куполе. Сlike које се налазе у капели су три триптиха и пет слика које стоје самостално. Сликане су са доста терпентина, транспарентно, једна половина је монохромна, а друга има црне квадрате. Централни триптих је у браон тоновима. Сlike представљају четрнаест стајалишта на Христовом путу ношења крста. Он је сматрао да само апстрактна уметност може водити ка Богу, јер смо сви преплављени сликама. У капели која је првобитно намењена хришћанству, сада се налазе књиге свих религија и простор намењен медитацији, и тако простор постаје место за све религије. Мортон Филдман (Morton Feldman) је компоновао музику за капелу. (BAAL-TESHUVA, Jacob, LEVIS Nicholas, Mark Rothko 1903-1970, Tashen, Köln, 2003.) (Ivetic, 2017: 69-70)

¹⁹ Marc Rothko је амерички сликар руско-јеврејског порекла. Од 1945. почиње да ради на декорисању хришћанске капеле у Хјустону, по позиву Џона и Доминика де Менила, богатих индустријалаца и мецена из Хјустона у Тексасу. (Waldman, 1979) (Ivetic, 2017: 69)



Mark Rothko, Rothko Chapel, Houston, Texas, 1971

IV ПОСТУПАК, МЕТОДЕ ИСТРАЖИВАЊА И РЕАЛИЗАЦИЈЕ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Аналитичка метода је коришћена за истраживачки процес који обухвата анализу стручне литературе. Користила сам се читањем, белешкама, скицама и цртежима да бих повезала теоријски и практични део рада. Различити интерпретативни методи су коришћени током процеса, метода посматрање-учествовање као и феноменолошко истраживање.

Компаративна метода је коришћена приликом упоређивања колекција података на тему уметника као шамана, произилази из различитих референци и различитих дисциплина, укључујући поља психологије, археологије, антропологије, естетике, митологије, религије, теорије уметности и историје уметности.

Практично уметничко истраживање и херуистички приступ нуде значајна средства поновног анализирања и реинтерпретације представљених података као додатак теоријском делу. Разматрани су и одабрани примери радова других уметника и упоређени текстови из књига одабраних аутора. Истражује се важност стварања уметничких радова као дела процеса развитка и артикулације идеја, откривања веза и повећавања транспарентности у истраживачком раду из перспективе професионалног уметника. Због полазишта које је пре свега уметнички пројекат, примењена је индуктивна метода, и на тај начин могу бити посматрана и остала сазнања.

Тешко је разграничити методологију и приступ истраживања од уметничког процеса рада, јер се они изнова преплићу. У досадашњем приступу раду и у реализацији докторског уметничког пројекта, увек су се провлачила ликовна истраживања у цртежу, фотографији, видеу, просторној инсталацији. Видео и фотографија су ми користили као део процеса експеримента, а затим и као предлошци за цртеже. На фотографијама и у видеу сам изводила различите шаманистичке ритуале, костимирајући се, а затим бих изводила мале цртеже који су коришћени да се пренесу на зидове галерије. Цртежи су бирани и комбиновани током поставке, јер у простору се сагледава целина на потпуно нов начин него што је претходно планирано. Имала сам оквирни план и избор цртежа који ће бити коришћени, али из искуства претходних радова знам да је свака нова поставка и креирање новог рада. Галерија је подељена полустубовима на два дела, а луком је одвојен трећи део галерије у скоро засебну просторију. Приликом уласка у галерију, поглед најприродније скреће на најближи леви зид и ја сам желела да искористим да тај први део галерије буде нека врста увода у цео ликовни наратив. Појављују се наизменично фигуре у натприродној величини, изведене линеарно угљеном, које представљају аутопортрете. Између фигура се налазе мањи цртежи у боји, на којима можемо видети делове ритуала и симболе. Композиција целог зида добија у динамици одабиром фигура, њиховом различитом величином, као и уношењем боје ритмично, али ипак постоји јединствена целина композиције која их све повезује због сличности које се међусобно појављују и сагледавају се као део просторне инсталације.

Црвени јелен - Антрополошке одлике нове визуелности - објекти у простору

Докторски уметнички пројекат под називом "Црвени јелен - Антрополошке одлике нове визуелности - објекти у простору" развијао се у периоду од 2012. до 2018. године када је реализована изложба под истим називом. Изложба Црвени јелен укључује зидне цртеже и асамблажну инсталацију објеката на зидовима и у простору користећи "магијске ритуалне објекте". Објекти коришћени за

инсталацију су из личне архиве, ready made у комбинацији са скулптурама и маскама направљених од различитих материјала као папир маше, бакарна жица, људска коса, перје, мачје длаке... Сам процес рада је подразумевао неколико изложби и у међувремену поставку инсталације и цртежа на зиду у атељеу. Ово ми је омогућило да разрађујем идеју и сагледам радове на нови начин. У процесу рада важан елемент представља игра и спонтаност приликом одабира објеката, њиховог комбиновања, прављења скулптура, маски, али и приликом поставке инсталације. Галеријски простор увек посматрам као могућност за стварање новог рада и у том смислу радови нису само пренесени у простор, већ истражујем нове односе композиције и поставке креирајући нови рад. Сам простор бива трансформисан, мења се перцепција и доживљај простора. Намера ми је да се оствари комуникација са публиком на различитим нивоима и да се покрену питања преиспитивања односа према самом доживљају простора као места измештања од свакодневног, али и да се преиспитају концепти спиритуалности и њихово место у савременој уметности.

Садржај цртежа и инсталације укључује приликом стварања постојеће представе различитих митова и легенди, као и шаманистичких симбола, архетипских представа. Приступ раду је непосредан и интуитиван, нарочито приликом интерпретације и коришћења визуелних предлогака. Субјективно виђење света је представљено симболичним језиком и изражава лични, вредносни, референтни оквир, користећи се еkleктичним мешањем древних, али и савремених и личних представа.

Ова изложба приказује многе слојеве шаманизма, спољне и унутрашње делове омотача структуре и интуитивне природе шаманистичких акција које су испричане овим објектима и цртежима. Избор тема које бирам се увек окреће културним традицијама и спиритуалности. Истражујући древне, као симболичке трагове различитих древних цивилизација, намера ми је да их преточим у савремени контекст и самом изведбом рада преиспитујем концепте и начине њиховог сагледавања. Разрађујем идеју, али укључујем и естетске елементе. Посетиоци су

позвани да се шетају по галерији и откривају радове који се састоје од цртежа, инсталације објеката на зидовима и инсталације маске у простору, који им говоре своје приче учествујући у имагинацији посматрача. Користећи традиционалне цртачке материјале и комбинујући их са мноштвом материјала, често рециклираних, као и ready made објектима из личне архиве, стварам нови контекст ових објеката у амбијенталној инсталацији.

Културно-митолошки мотиви различитих народа и цивилизација, као и садржаји провлаче се годинама у мојим радовима, због тога што су ме одувек фасцинирале древне културе, њихове митологије и њихов однос према естетском. Фигурице, скулптуре и цртежи који су пронађени у древним гробницама, као и предмети који су служили за свакодневни живот, будили су асоцијације које су ме покретале у жељи да направим нешто магично што ће представљати портал у неки други свет.

Мотиви су снолики, али нису дословне представе снова. Такође изгледају као ритуали, али нису буквалне представе ритуала. Доживљај претходи стварању, не анализа. Постоји веза са детињством и сећањима у односу према чину цртања. Користила сам женске фигуре, најчешће аутопортрете, као главне актере на цртежима и тај мотив ми је изнова интересантан већ годинама. На тај начин постајем део рада будући нове асоцијације за следеће радове.

Реализација зидног цртежа и примери рада

У односу на композицију, крећем прво од малих цртежа који су рађени на папиру и најчешће су линеарни и намерно не укључују простор ни позадину, већ белина наговештава потенцијално бескрајни простор и непостојање граница. Ови цртежи одлично служе као предлошак за зидне цртеже где се уклапају у наративне композиције без потребе да се одреди граница између цртежа или граница простора зида. Директност цртежа и непосредност израза привлачила ме је још од студија и увек сам полазила од цртежа у радовима. Предлошци за зидне цртеже су цртежи малог формата који ми омогућава непосредност приступа као и интимност представе. Приликом одабира цртежа који ће бити пренесени на зидове галерије,

водила сам рачуна о композицији фигура у оквиру малог цртежа тако да се цртежи повезују у целину на зиду и да постоји ритам фигура у композицији на зиду.

У приступу раду инспирацију сам пронашла и у таоистичкој филозофији и појму Wu-wei, који означава тип парадокса да се заузима став да се нема став. Ова идеја ми помаже да се ослободим предубеђења о креативности и очекивања од себе, отварајући пут спонтанијем изразу. Прихватање себе и датог тренутка пружа шансу цртежима да се развијају кроз могућност сагледавања шта цртеж јесте уместо претпоставке шта треба да буде. Некада ми се не допада испрва сваки цртеж, међутим, искуством сам научила да је корисно оставити цртеж какав јесте и да је неопходно преиспитивати личне критеријуме и ослушкивати наговештаје нових креативних процеса. Веома сличан процес се одвија у нама приликом прихватања делова личности који нису довољно освешћени и због тога ми је важно да изнова преиспитујем вредносни оквир и лична уверења.

Избор површине је важан због тога што приликом преношења цртежа на зид значајно утиче текстура зида на коначни изглед цртежа, а сама текстура одређује и избор материјала. Пресовани угљен као материјал изабран је због интензивнијег трага који оставља у односу на оловку, али и због дебљине угљена који оставља сразмерни траг без могућности да буде веома зашиљен и прецизан. Ово дефинише количину детаља које је могуће представити и одређује изборе у вези са стилизацијом и свођењем цртежа. Траг угљена није сразмерно увећан, односно подебљан у односу на величину зида, већ је уобичајене дебљине што доприноси суптилности линије и цртежа. Није могуће постићи потпуну обојеност површине због текстуре зида која задржава боју на испупченим деловима док удубљења остају бела, што даје утисак растера али никада потпуну засићеност површине. Ово такође утиче на одлуку да цртеж буде линеаран, а за површине које желим да буду обојене бирам акварел који омогућава бољу покривност, нарочито због намере да текстура зида не утиче на обојеност. Зид упија воду и боју веома брзо приликом наношења, што омогућава посебан ефекат неравномерног распоређивања боје и видљивост потеза и доприноси специфичној динамици у оквиру обојене

површине.

Важну улогу представља позиција цртежа. Цртежи великих фигура су постављени благо изнад нивоа очију, што даје фигурама на монументалности и истиче њихову наративност. Мањи цртежи који се налазе између великих фигура, највише доприносе наративности композиције правећи асиметрични баланс и повезују је у целину водећи посматрачеву пажњу. Боја такође доприноси овој динамици и вуче посматрачев поглед да се креће преко целе композиције, правећи ритам између бојених површина малих цртежа и лица великих фигура на које се стално враћа. На левом зиду прва фигура је окренута од угла према остатку композиције наговештавајући улазак у композицију. Исто се понавља и на десном зиду галерије. Композицију левог зида затвара група малих цртежа на које поглед усмерава фигура у покрету која рукама прави дијагоналу упућујући на последње мале цртеже у низу. На десном зиду композиција је мање динамична, са фокусом на велику централну фигуру која доминира чинећи тежиште композиције, док је динамика постигнута мањим цртежима у боји који је окружују само у горњем делу са леве стране и само у доњем делу са десне. Завршава се групом младих срна и јелена који изгледају као да лебде, али и извирују из шуме коју симболички може представљати полустуб. Полустуб представља добар прелаз, јер одваја део композиције зидних цртежа од другог дела инсталације са објектима на зиду.

Линеарни цртеж се састоји од чистих и прецизних линија спрам беле позадине, без градације сенки и представља женске фигуре у натприродној величини које се смењују у ритму са цртежима мањих формата. Тврде танке линије угљена су супротстављене и у контрасту разливеним меким површинама бојеним акварелом. Најчешће су у радовима заступљене основне боје, које су чисте, а црвена међу њима доминира. Црвена боја, према којој имам посебан однос још од детињства, појављује се у многим радовима као водећа. У целој инсталацији постоје црвени акценти који одређују ритам целе композиције, провлаче се у цртежима, али и у делу инсталације са објектима на зиду и маскама. Симболика црвене боје је занимљива, она је за многе народе прва боја и повезују је са ватром и крвљу као

принципом живота. Представља душу, либидо, срце, али и езотеричко сазнање. Амбивалентност тамноцрвене крви огледа се у томе што представља услов живота док је скривена, али када је проливена, представља смрт. На Далеком истоку је боја живота и бесмртности, боја богатства и сједињења. (Chevalier & Gheerbrant, 1983: 80) Идоли паганских народа су били бојени црвеном бојом. (Biderman, 2004: 54) Василиј Кандински пише о улози боја и форми приликом стварања композиције слике, али и о духовном и синестетском утицају боја. Он сматра да постоје две врсте утицаја боје, а то су физичка и психичка дејства. Физичка нису трајна, и по престанку гледања њихово дејство слаби или се губи. Психички утицај боје изазива душевно треперење. (Kandinsky, 2006: 69, 71) Однос према црвеној сам увек управо на овај начин доживљавала и одређене нијансе црвене боје ми изазивају физичку реакцију сличну укусу у устима која ме наводи да бирам конкретну нијансу.

Цртежи немају обележја простора, већ се простор само наслућује у односу на положај фигура. У известном смислу цртеж је наративан, представљен је тренуатак који омогућава да се наслућује шта се догодило пре и после момента који се види. Фигуративни наратив цртежа је представљен цртежима различитих дименизија, чиме се добија динамика композиције али и наратива. "Нарација у постмодерној није циљ уметничког стварања, већ у метафоричном смислу материја грађења уметничког дела и средство разграђивања логоцентричне приповести јаког субјекта." (Šuvaković, 1999: 201) У постмодерној уметности путем фрагментарности и симулације нарације приказани су само наговештаји приче и фрагменти личних прича, говор уметника у првом лицу, цитати, монтажа књижевних, филмских или ликовних представа из историје уметности или масовне културе. Произвољно се повезују неспојиви контексти. Приповедачки аспекти реализације су пренаглашени и због тога се јасно види да се не ради о приповедању о реалним догађајима. Компонују се ликовни и визуелни аспекти тако да указују на различите контексте и еклектично се повезују различити облици ликовног приповедања. (Šuvaković, 1999: 202)

Мотиви у цртежима су често измаштани или је инспирација проналажена у

митовима, легендама, и древним веровањима различитих народа, као и из личне праксе ритуала. Могу бити истовремено сирови и нежни, мапирајући ритуале, снове и размишљања. Ликовност ми је веома важан део рада и само истраживање медија и експериментисање су неизоставни део процеса. Често ме привуче идеја о начину на који бих желела да изведем одређени рад, проводим доста времена у експериментима и бирању приступа, док је само извођење релативно брз и често интуитиван поступак. Можемо приметити одређене делове цртежа као изразито наративне, приказујући делове ритуала, издвајајући елементе као акценте који имају сврху да подрже целину и истакну значење. Символи који указују на летење попут крила, птице, перја или чак и мердевина које указују на успење, произашли су из различитих култура и шаманистичких иницијација. Можемо направити везу са Елијадеовим навођењем да небеско успење игра битну улогу и уз обред успења уз дрво, стуб, мердевине, као и митове о магијском успењу или лету, екстатичка искуства лебдења у вазуху, летење, мистичка путовања на небо, итд. играју важну улогу која указује на идеју о миту и добу када је постојала лакша комуникација између Неба и Земље. (Eliade, 1972: 484)

Зидни цртежи су линеарни и изводе се угљеном са детаљима и одређеним површинама које су у боји. Цртежи су различитих дименизија, од огромних преко целог зида, до веома малих, изведени су по зонама, представљене као зоне наратива у црквама или египатским храмовима. На цртежима су костимиране фигуре које изводе ритуале неошаманистичког карактера. Мотиви су настали по фотографијама на којима сам лично изводила ритуале, који су забележени фотографијама и у видео-перформансима, које сам решила да разрађујем као посебан пројекат, а у овом случају су били полазна тачка за цртеже. Костиме сам такође направила за ову сврху, а неки од костима, попут изложених маски, су део инсталације. Људска фигура је доминантна и увећана или умањена у односу на природну. Цртежи у боји који се појављују између фигура су симболичне представе ритуала и ритуалних елемената. Елементи су подређени композицији а не стварности. Одређени су логиком слике, не постоји перспектива, већ приказивање идејног центра догађаја

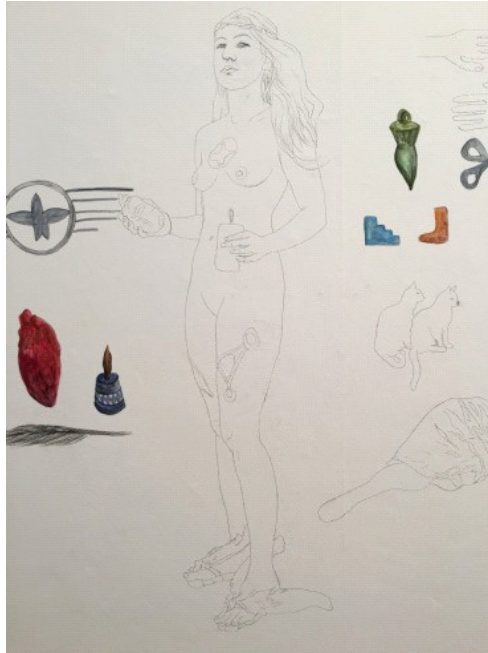
композиционо са пратећим наративним елементима око њега који су истакнути бојом. Одлучила сам да само ти детаљи буду у боји како бих задржала прозраност и неодређеност простора који нема дубину у позадини фигуре са намером да се добије утисак бескрајног простора и нематеријалности. Бела позадина, коју сам често користила са истом намером и у малим цртежима, где белина представљала бесконачни простор, асоцирајући као да не постоји граница папира, сада добија још већи значај, белина зидова може се упоредити са идејом дематеријализације простора у црквеној архитектури. Намера је да се створи однос према простору који није уобичајен и самим тим доводи до иступања из уобичајене стварности. Више речи о односу према простору наводим у следећем поглављу да бих представила идеју да је потребно сагледати простор као целину.

На левом зиду галерије на који нам прво скреће поглед приликом уласка у галерију, налази се прво костимирана женска фигура, сечена у америчком кадру, погнутом главом указује и наглашава плетени вунени костим који обавија тело попут облака. Овај аутопортрет знатно је увећан у односу на природну величину. Фигура је окренута тако да улази у композицију, од прозора леђима према остатку композиције. Следи група мањих цртежа рађених аквrelом и угљеном. Доминира црвено људско срце, које окружује група предмета: маказе, перо, декоративно звоно, и симбол птице у кругу са зрацима.



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

Следећа велика стајаћа цела фигура је линеарни цртеж угљеном женског акта са људским срцем у руци који се може повезати са архетипом богиње плодности али и рата као сто је Иштар.



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

Иштар, богиња плодности и рата, академијски је назив сумерске богиње Инана и семитске богиње Астарте, три имена која се односе на исто божанство у различитим културним контекстима. За ову богињу било је два сукобљена аспекта: она је била божанство плодности и љубави, али и љубоморна богиња која би могла донети освету против појединаца, ићи у рат, уништити поља. На споменицима и цилиндрима Иштар се често појављује као ратник са луком и стрелом или другим ратним обележјима.

У неким другим случајевима она је приказана једноставно обучена у дугим хаљинама са круном на глави и разним животињама - биковима, лавовима, совама, змијама и слично које су њени симболи. Као богиња љубави и плодности, Иштар је била чувар светих харлота и описана је као света свештеница - проститутка. Статуете наге богиње су пронађене у великом броју. (New World Encyclopedia contributors, 2018)

Следи група мањих цртежа, који приказују ритуале, попут ритуала кидања веза, у коме се маказама симболично сече црвени конац који представља одређену везу или везаност, а затим се тај конац спаљује. На цртежу се виде руке, линеарно и симболично представљене, док су црвени конац, маказе и свећа у боји. Поред се налазе још три предмета у боји који су полуапстрактни и немају експлицитно значење, већ само буде асоцијације на цртеже из египатских храмова. Испод се налази линеарни цртеж три мачке које су непосредно изнад костимиране фигуре у лежећем положају са маском зеца на глави. Сви цртежи који окружују ову фигуру могу деловати као представе снова ове фигуре која може наративно да доминира, иако је у дну композиције и није велика.



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

Следи линеарни цртеж гаврана, изнад кога се налази златна киша у боји и испод још један апстрактни симбол у боји. Још једна велика стајаћа костимирана фигура изведена линеарно угљеном. Ова фигура је у покрету са једном руком подигнутом поред главе а другом дијагонално испруженом, усмеравајући поглед ка последњој

групи цртежа. Фигура представља аутопортрет у костиму гаврана. Маска гаврана је управо она која је изложена у трећем делу галерије и о њој ће бити још речи када будем говорила више о том делу инсталације.

Последња група се такође формира у односу на централни цртеж, на који је поглед логично упућен руком претходне фигуре. Овај мотив је из сна у коме сам реанимирала малу птицу, а који је оставио веома снажан утисак, па сам га по буђењу нацртала. Изнад се налази схематски приказ средњевковног упутства за прављење четкице од пера и стопала обојена у црвено поред мердевина које лебде, указујући на успење на небо. У различитим културним традицијама од старог Египта, шаманизма, митраизма, ислама, јудаизма, хришћанства итд. мердевине се појављују са истим или сличним значењем и указују на везу између неба и земље. У митрејској иницијацији су симбол ступњева мистичког успења, исти симболизам налазимо и у шаманистичкој традицији. Уралско-алтајски шаман се успиње прелазећи различите планетарне сфере. Елијаде сматра да "симболизам успона означава трансценденцију људског позива и продор у више космичке нивое". Мердевине такође служе да би божанство са неба могло да сиђе на земљу као код веровања америчких индијанаца. (Chevalier & Gheerbrant, 1983: 365) Испод се налазе три мале наге женске фигуре у покрету. Покрет се може посматрати као сукцесиван и указује на ритуални плес.



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

На десном зиду доминира велика централна фигура која чини тежиште композиције док је динамика постигнута мањим цртежима у боји који је окружују. Са леве стране се налази група симбола који асоцирају на крила и изведени су сивоплавим акварелом. Са десне стране ове централне фигуре налазе се две групе мањих цртежа, у горњем делу су представљене две птице једна изнад друге. Сцена се може читати двојачко, као пад, или борба између две птице, али може представљати и игру. Испод се налази група цртежа у боји рађених акварелом. Доминантан је симбол црвеног људског срца у шасти, затим стопала у сандалама од перја, које су део инсталације, а о њиховој симболици ћу још говорити.



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

Неки од симбола су инспирисани симболима из различитих култура. Стилизоване шаке са апстрактним шарама које подсећају на птице, повезују овај део композиције са цртежом у углу. Шаке указују на ритуал и директно се везују на ритуалну радњу кађења²⁰ коју изводи женска фигура. Симболизам руке или шаке се најчешће дефинише као моћ и доминација, као краљевски или божански симбол. Може се посматрати и као синтеза мушког и женског, пасивна је у односу на оно што садржи, а активна у односу на оно што држи. Разликује човека од животиња, служи оруђу и оружју. У мексичкој уметности отворена рука испружених прстију указује на број пет и симбол је бога петог дана, који је хтонско божанство. Приликом жртвовања свештеник Ксипе Тотек навлачио је кожу одеране жртве, али није могао да навуче и шаке, тако да су његове шаке извиривале из овог костима, постајући симбол жртвовања. (Chevalier & Gheerbrant, 1983: 569) Женска фигура која врши обред кађења, у једној руци држи перје а у другој кадионицу. Хаљина коју носи има

²⁰ "Дим који се пење ка небу тумачи се као симбол пута душе увис или молитве која се успиње..."

Кађење се користи у разним културним традицијама од Индије, старог Египта и Грчке и Рима, Вавилона, Персије, Маја у Јужној Америци, Јевреја и Хришћанства. (Videman, 2004: 394)

пуно детаља на рукавима, држећи фокус и поглед у горњем делу фигуре и стављајући акценат на радњу. На глави фигура носи маску испреpletаних крила која је део инсталације и о њој ћу више говорити у следећем поглављу. На супротном крају композиције цртеж кошута и младих јелена, који стоје збијени и немо посматрају, налази се композиционо благо издвојен и поред полустуба који у извесном смислу асоцира на стабло, односно шуму из које су они изашли.



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

Полустуб представља згодан физички прелаз одвајајући део композиције зидних цртежа од другог дела инсталације са објектима на зиду. Јелен се због рогова који се обнављају повезује са симболом плодности, раста и поновног рођења. Често се упоређује са стаблом живота, и код америчких индијанаца и њихових космогонија, али и код хришћана где се сматра посредником између неба и земље, божанским весником и налазимо га у ланцу симбола са стаблом живота, роговима и крстом. У Кини али и код Келта представља обиље и дуговечност. (Chevalier & Gheerbrant, 1983: 227) Келтски бог Цернунос приказује се са јеленским роговима на глави. У шинтоизму у Јапану јелен је животиња коју јашу богови и често се представља на сликама и свицима. (Biderman, 2004: 136) Кошута је симбол женске природе животиња и, иако делује као питомо биће, може имати и демонски карактер. Сматра се прамајком племена са Алтаја, Хуна и Мађара. У староевропским бајкама девојке и младе жене се претварају у кошуте. (Biderman, 2004: 169) У келтској митологији лов на кошуту представља симбол тражења мудрости која се налази само под јабуком, стаблом спознаје. (Chevalier & Gheerbrant, 1983: 288) Животиње као мотиви се појављују често као мотив и њихова симболика која се појављује у различитим културама старог света представљала ми је велику инспирацију. Као архетип животиње представљају дубоке слојеве несвесног и нагона и симболи су космичких, материјалних и духовних принципа. (Chevalier & Gheerbrant, 1983: 825) У Грчкој митологији Зевс се често прерушава у лабуда, бика или орла када жели приступити девици коју жели. У германској митологији мачка је посвећена богињи Фреји, вепар, гавран и коњ Вотану. У хришћанству тројица евангелиста су представљени као животиње бик, лав и орао, а чак и сам Христ се симболички представља као јагње, риба, лав, једнорог. Животињски симболизам у религији и уметности показује важност укључивања тог симбола, односно нагона у свој психички живот. Животиња није сама по себи ни добра ни зла, она је само део природе, покорава се својим нагонима, међутим, у човеку његова нагонска психа уколико се не укључи у живот, односно уколико је потиснута, може постати опасна. (Carl G. Jung, 1987: 238) Животиње које се појављују у сновима и уметности представљају делимично поистовећивање човека са одређеним аспектима његових

скривених порива. Свака је већ укључени одређени део бића или оно које тек треба укључити. (Chevalier & Gheerbrant, 1983: 826)

Амбијентална инсталација и сагледавања рада као целине

Идеја целе инсталације је да простор буде сагледан као целина и амбијент који производи доживљај другачијег простора од свакодневног. Ова врста онеобичавања простора ствара неку врсту храма који представља портал у магични свет. Циљ оваквог приступа и поставке је да се радови и простор представе као амбијент у коме посетилац жели да проведе време контмплирајући. Користећи се једном од стратегија апропријације а то је проксимитет²¹ који означава да се објекти који стоје као следећи или најближи у простору или времену, сагледавају као целина. Односи се на нешто што је близу или веома близу, што је претходно или следеће у серији.

Направићу паралелу са кинеским вртovima, вези којих Пајин наводи "Кинески врт не може се никад... потпуно осмотирити из једне тачке. Он се састоји из мање или више изолованих делова, који се ... морају... открити постепено како посматрач наставља своју шетњу..." (Siren, 1949; 4), и у вези са овим он каже да обично постоји претпоставка да уметничко дело треба да се посматра са одређене тачке или из одређеног угла унутар одређених граница. (Paјin, Dušan, 1998: 109) Амбијенталне инсталације као и вртови морају се откривати. Пајин даље наводи да је још једна карактеристика вртова да се посматрају у низу сцена, које су направљене тако да се настављају једна за другом и у том смислу спадају у темпоралне уметности. (Paјin, Dušan, 1998: 109)

Простор је за мене нешто са чим се спајамо, а не нешто што се посматра са дистанце. У том смислу инсталација подразумева и сам простор и веома је важан део рада. Сваки пут када се поставља изложба у другом простору, то је други рад. Као дете нисам имала своју собу већ мали ходник пун ормана и ствари који је био преграђен завесом, намена му је првенствено била да сакрије складиштене ствари,

21 Проксимитет од француске речи *proximite* / латински: *proximitas*

али за мене је то било место за игру, односно место где бих имала приватност и могућност да време проводим сама, организујући и прилагођавајући тај простор себи. Тај простор је уједно пружао осећај сигурности и осећање припадања. И касније сам увек имала потребу да рекреирам сличне просторе и да се окружујем својим стварима, условно речено "играчкама", које би сачињавале "мој свет" и пружале ми осећај који би се могао повезивати са стварањем личне сигурности као једне од базичних људских потреба. На изванредан начин бих спонтано производила "свој простор" у најразличитијим ситуацијама и местима и због тога бих се веома брзо осећала било где као код куће.

Овај лични однос према простору повезујем и са универзалном потребом сваког човека да тражи уточиште. Рајин наводи како човек тражи скровиште да би се "у њега враћао да - залечи ране, да зацели душу и тело" (Рајин, Душан, 1998: 137), те наставља: "Баслар је највећи део своје "Поетике простора" (1969) која се бави стваралачком имагинацијом, посветио управо топофилији, везаности за одређено место и сликама срећног простора како су оне обрађене у западној књижевности. Он се најпре бави метафором куће као топографијом нашег интимног бића. Затим говори о метафорама скровишта, као што су чауре, гнезда, шкољке, о кутку и потреби човека да се склони, шћућури." (Рајин, Душан, 1998:138) Оно што га чини специфичним јесте да је његова скровитост естетичка - заснована на естетичком амбијенту и искуству. (Рајин, Душан, 1998: 140) Једна од идеја приликом поставке је била да направим кућицу у галерији у коју би посетилац могао да уђе и која би била извесна врста олтара или скровитог места које је предвиђено за контемплацију. Међутим, због организације сматрала сам да би се нарушило јединство простора и то је допринело да се ипак одлучим за поставку која ће нагласити обједињавање сва три дела инсталације. Инсталација композиције у простору даје акценат простору у целини, а не сваком појединачном објекту. Ритам композиције и самог простора има овај елемент који поставља посматрача у позицију искуства, некога ко учествује у простору и инсталацији изнутра, скоро као део тог простора. Ово искуство има везе са доживљајем светих простора, попут храмова или гробница. Желим да нагласим

да моји радови нису концептуални у смислу да нису тачно извођени по стриктном плану. Најчешће је полазна идеја само оквирна, а у процесу рада и праћењу интуитивне нити одређује се правац како се рад развија и како ће изгледати на крају.

Инсталација - асамблажна целина ready made предмета и скулптура малог формата и примери рада

У средишњем делу галерије на зидовима се налази композиција која се састоји од предмета “магијског карактера” који су распоређени на зиду галерије и чине асамблажну целину. Предмети су из личне архиве сакупљане дуги низ година. Део предмета је *ready made*, измешани су са скулптурама малог формата направљених од различитих материјала попут папир маше-а, бакарне жице, људске косе, мачијих длака...

У вези са предметом који сачињавају инсталацију у сврху бољег описа сматрам да би било адекватно да искористим термин који се користи у будизму. *Wabi sabi* је термин који се односи на другачији однос према стварима које су неправилне и некомплетне. Представља интуитивно осећање, одбацујући научене идеје о лепоти као и неговање неинтелектуалних осећања. Оно је у вези са идејом о сталној промени свега па и наших живота. Предмети који су називани *wabi sabi* изражавају осећај 'присуства' својом рустичном лепотом. Материјали од којих су направљени су, колико год је то могуће, најближи свом природном облику. Ови објекти су невероватно тактилни и никада не изгледају хладно и стерилно. Обично су веома мали да би подстакли осећање интимности као и жеље да их држимо, додирујемо и остваримо контакт са њима. Ивице су им често недефинисане, што је још један подсетник да је све у стању промене. Ови објекти су физички еквивалент хаику поезије. Они нису објекти конвенционалне лепоте и захтевају отворени ум да бисмо их ценили. (Kogen, 2008: 17, 31, 33, 50, 51, 54)

На који начин објекти постају вредни за нас? Многи поседују исте објекте, али како они стичу већу вредност за некога? Које изборе правимо и како бирамо објекте које чувамо? Сматрам да је уметност коју правимо великим делом одраз услова у којима

живимо, да ли имамо студио или не, простор за складиштење и сл. Избори које правимо и који су у вези са тим ће се одразити на изборе уметности и нашег рада. Сматрам да је веома тешко видети више, односно правити уметност која превазилази контекст и већа је од начина на који живимо. Ја имам проблем да размишљам о великим инсталацијама и скулптурама, па чак и сликама великог формата, због услова у којима живим, неизвесне економске ситуације која не обезбеђује довољно услова за такве радове, као и због стално присутне потребе да се преселим у другу земљу, па самим тим не бих била у могућности да чувам и преносим велики број ствари. Ту настаје парадокс који ме наводи да у стварима почињем да увиђам нову врсту вредности која није нужно реална. Не ради се само о сентименту или успоменама већ о много ширем спектру емоција које наводе на повезаност и идентификацију са одређеним предметима који добијају у вредности некада и само зато што их поседујем. Феномен је познат под називом "endowment effect". Овај термин би се могао превести као дорпинос или задужбина, али у нашем језику значење добија други контекст, зато остављам термин у оригиналу на енглеском језику. У психологији је овај ефекат познат као феномен који показује да људи више вреднују предмет који поседују, само зато што га поседују. (Roewecklein, 2006: 147) Постоји хипотеза у социјалној психологији да људи приписују већу вредност стварима које поседују, него идентичним стварима које не поседују. Кад једном особа поседује неку ствар, њено одузимање јој ствара осећај губитка. Теорија везивања сугерише да власништво над стварима ствара непреносиву повезаност између нас и ствари. Ствар је уграђена у концепт "себе" или власника, постајући део његовог идентитета и изједначавањем са атрибутима везаним за његов концепт себе. Самоасоцијација може имати облик емоционалног везивања за ствари. Када се формира везаност, потенцијални губитак ствари се доживљава као претња концепту 'себе'. (Morewedge & Giblin, 2015: 339-348)

Издвајам карактеристичне предмете и наводим њихову симболику. Због мноштва предмета правим одабир којим ћу представити само неке који су веома карактеристични и њихова симболика има карактер који се такође везује за поезију

рада.

Контакт са спиритуалним може се сагледати и у материјалним објектима у којима препознајем важне духовне елементе и видим у њима живот. Потребна ми је материјална пројекција личних визија које фокусирају и балансирају енергију у уметничкој пракси. Магијски однос према предметима се може огледати у односу на одабир материјала и њихову симболику. Објекти направљени од одређених природних материјала проводе, задржавају и емитују енергију. Неки материјали се користе од древних времена због ових својстава.



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

У средишњем делу галерије на левом зиду се налазило седамдесет пет предмета распоређених на зиду у ритмичком низу у висини очију. Предмети јарких боја се појављују акцентовано, на пример ултрамарин плава на самом почетку композиције, затим црвено крзно у доњем делу, преко розе хималајске соли у камену и зелене *Pi Xiu* фигуре на њему, наранџастог филца у облику полумесеца, силиконског црвеног људског срца, тиркизне уфилчане људске косе, палмине коре

боје оксида гвожђа, и на самом крају малом стилизованом црвеном скулптуром јелена од папир машеа. Остали предмети су неутралних боја, али се разликују по текстури и материјалима. На неколико места се појављује камење сакупљено са различитих локација и остављено или без интервенција или са малим интервенцијама, попут камена са рупама у које је додат црвени конач који асоцира на органско и потенцијални живот у камену. Људи стварају симболе несвесно претварајући објекте и облике у симболе и тиме им придају велику психолошку важност, а потом их изражавају у уметности и у религији. У древним друштвима се и неисклесаном камењу придавало симболичко значење веровањем да у њему обитавају духови и богови и из тог разлога је употребљавано за надгробне споменике или као религијски предмет. Примере можемо видети у Стоунхенџу, или у зен вртovima. (Carl G. Jung, 1987: 232)



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

Предмети од бакра се налазе на неколико места у оквиру композиције. Бакарна жица је уплитана у дебели сноп и коришћена као део мале скулптуре сачињене и од уфилцане људске косе и дрвета и папир машеа. Једна минијатурна скулптура од бакра која представља лопту са роговима, направљена је од специјалног материјала који се зове бакарна глина. Крајњи производ је чист бакар, међутим, процес израде фигуре је другачији од класичног изливања. Бакарни прах је повезан везивом које се састоји од једне врсте шећера, сличне фондану, и воде и тако повезани

формирају врсту глине која се може обликовати као и било која друга глина. Након сушења користи се брeнер за спаљивање везива и том приликом се бакар топи и везује не губећи облик. Доживљај непосредног контакта и искуство рада са топљеним металом је невероватно инспиративан и асоцира на алхемијске процесе. Бакар је материјал који се користи у свакодневној употреби због добре проводљивости електричне енергије као и због антибактеријских својстава, а користи се у разним културама и због својих магијских особина. Сличност између ствари и културних симбола можда није очигледна, али принципи магије се укључују у контролисање природних сила кроз природне везе симболичких пројекција моћи. Људи утичу на силе манипулацијом симбола на различите начине према контексту, и то можемо видети на примеру амулета који укључују напоре да се повећа ефикасност природних сила у пољопривреди или љубави. Међу Туарег народом, који су полуномадски муслимански народ у Нигеру, у Африци, постоје исламски учењаци који имају шаманско медијумске моћи лечења. Они манипулишу симболима Курана као и другим симболима које користе за амајлије према традиционалном, али и према контексту друштвене промене. Једна таква амајлија се састоји од металне коверте испуњене папирима са стиховима из Курана, спољашњост је направљена од специјалних метала за које се верује да имају посебне моћи које произилазе из преисламског веровања, Сребро симболише срећу, а бакар врши заштиту као штит и помаже коагулацију крви и у лечењу рана. (Walter & Fridman, 2004: 162, 167)



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

Многи предмети у инсталацији су сачињени од перја и крила. Перје у тегли и лепезе налик крилима служе у обреду усмеравања дима приликом кађења простора. Такође се појављују симболична крила направљена од папир машеа, као и делови костима који садрже елементе који указују на крила и птице. Перо се симболички у шаманизму везује за обреде уздицања у небо, односно оне усмерене прорицању и видовитости. Крила симболишу лет, дематеријализацију, ослобођење духа. У традицијама шаманизма, као и традицијама |Далеког истока, као и јудаистичкој и муслиманској традицији представљају ослобођење од телесне тежине. (Chevalier & Gheerbrant, 1983: 496, 838)

Коса као материјал ме је увек фасцинирала из неколико разлога. То је материјал који је веома лични, али је и увек доступан. У свакодневном ритуалу чешљања косе увек остане нешто косе у чешљу и њу можемо по навици бацити, али уколико се сачува, током времена не мења својства а свакодневно се стварају нова количине. Фасцинирала ме је идеја да могу да произведем материјал који ћу користити за стварање скулптуре. Сваких неколико година сам мењала боју косе, а како сам увек остављала своју косу као материјал, сакупила сам занимљиву колекцију различитих боја од плаве, преко црвене и смеђе до тамне. Свака боја је облежила различите важне фазе живота и имала готово магијски карактер у личној психо-физичкој трансформацији. Један од разлога да је користим у инсталацији је наведени и личан, а други разлози се могу пронаћи у различитим културним традицијама кроз историјске примере где је коса коришћена као и у симболици косе. Сматра се да коса исто као и нокти остају у вези са човеком чак и након раздвајања и симболишу његова својства. У духовном смислу сабира човекове врлине и одатле потиче култ светачких реликвија, нарочито култ прамена косе. У овоме се огледа жеља за учествовањем у њиховим врлинама. Изједначавање косе са врлином, моћи, снагом видимо у примеру библијског мита о Самсону, али и код Келта, у Јапану, Кини. Код бројних народа се сматра средиштем душе и деци се не сече коса до одређеног узраста. (Chevalier & Gheerbrant, 1983: 283) Браун (Browne) наводи интересантне примере употребе косе у 19. веку када се појављује накит од косе, као значајан

предмет за ожалошћене или као сентиментална форма. Коси се може дивити пошто није била део срамног тела. Постоји веровање да је интересовање за косу у суштини генитално интересовање, које је само премештено, односно усмерено према горе у друштвено прихватљиву зону. Одсецање косе симболизовало је у многим културама одбацивање сексуалности. Снага, дух, сексуалност или комбинација свега наведеног, може направити асоцијације комеморације смрти и љубави и то је један од разлога да је накит косе био толико популаран у 19. веку. Накит од косе је категорија комеморативног накита и сентименталног накита, и заправо је мemento мори, предмет који се користи за подсећање посматрача о сопственој смртности. (Browne, 1982: 101)



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

У инсталацији се налази више скулптура направљених од косе, на левом зиду се појављује као сукњица на глиненој фигури, затим коса уфилцана и обојена у плаво, обликована и сечена у овални облик са рупом, у облику јајета са рупицама по ивици, на централном зиду као мала лопта постављена између других лоптица од филца, уфилцаних мачјих длака, један прамен косе повезан црвеном вуницом, на десном зиду у облику две шупље форме које формирају полулопте са врхом којим су спојене, и као део скулптуре од бакра, дрвета и папир машеа.

Восак се појављује у форми ролне са саћем и стоји на десном зиду у средини композиције у доњем реду. Користила сам пчелињи восак у инсталацији због његових лековитих својстава у различитим културама. Један занимљив пример се наводи у књизи "Земља душе" где ауторка, која је психијатар, почиње да користи древне методе у својој пракси и добија позитивне резултате. Она наводи да хилозоистичко веровање означава да све што постоји има свој дух и да је живо и због тога се са њим може комуницирати. Одатле произилази веровање народа са Алтаја да пчелињи восак има својство да упије негативну енергију, и коришћен је тако што би видар ходао око оболеле особе са посудом врућег воска, изговарајући бајалице и позивајући болест да изађе. Затим би изливајући восак у хладну воду, позвао пацијента да посматра како восак ствара необичне облике док би пацијент на свој нацхн тумачио природу болести која је уклоњена. (Kharitidi, 1996: 219-220)

Рудолф Штајнер (Rudolf Steiner) говори о пчелама и воску:

"Када су људи у старим временима правили свеће од пчелињег воска и палили их, у њима су стварно видели једну сасвим чудновату свету радњу: овај восак, који ту гори, добавили смо из кошнице. Ту је он очврсноу. Када ватра отопи овај восак, а овај восак потом испари, онда восак долази у исто оно стање у којем је он у нашем властитом телу. А у запаљеном воску свеће људи су рано наслућивали нешто што узлеће ка Небу, што је у њиховом властитом телу. Људима је то било нешто што их је привољевало на нарочиту молитву, и што их је опет доводило до тога да на пчелу гледају као на нарочито свету животињу, јер она припрема нешто што човек, уистину, мора једнако да сам у себи припрема." (Steiner, 1923: 12)

Делови различитих биљака који су део инсталације су из различитих земаља у којима сам била и које су оставиле снажан утицај на мој рад. Мрежасте лист осушеног кактуса са Гозоа, Малта, кора палминог дрвета из Казабланке, лишће и гранчице из шуме у Гетебургу, шишарка из Барселоне, мале шишарке са Калемегдана, борова грана са Галенике, поред зграде где сам одрасла итд. Свака биљка има своју симболику, биљке симболишу сунчеву енергију која је нагомилана и објављења и везује се за мушки принцип и као манифестација живота

нераздвојиво су повезане са водом и сунцем. Представљају симбол кружења живота, од рођења, преко сазревања, смрти и преображаја. У свим светским културама постоје обреди и светковине биља које за време летњег солстиција славе космичке силе. (Chevalier & Gheerbrant, 1983: 46) Елијаде сматра да лековите траве имају вредност која потиче од небеског архетипа који је израз космичког стабла, које представља средиште. Своја лековита својства поседују јер су их први открили богови и у том смислу је свако излечење божански поклон, као и све што се тиче живота. (Chevalier & Gheerbrant, 1983: 365)

Шкољка се појављује на више места у инсталацији, било као делови сломљених шкољки или пужеве кућице, и све шкољке су донесене из различитих земаља, Шведске, Шпаније, Грчке, Турске... Симболизам шкољке се везује за воду и плодност. У Кини је симбол среће и напретка. Код Астека представља материцу жене и значи рођење и оплодњу и везује се за бога месеца Tecciztecatl. Код Маја је симбол подземног света и царства мртвих.



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

Филц је природна вуна која је третирана иглом или сапуном и врућом водом да би се постигао ефекат чврстине материјала који се може трансформисати у различите облике. Налази се у оквиру инсталације на левом зиду у облику наранџастог полумесеца, а на десном као апстрактни облик плаве боје. На десном се такође налази сапун обмотан разнобојним филцом. Највећи предмет направљен техником сувог филца је маска зеца изложена у последњем делу галерије, и о њој ће бити више речи у следећем поглављу. Бојс је користио филц и мед као објекте дубоке личне вредности, гледајући на кошницу као на симбол тоpline и преживљавања, а филц је сматрао супстанцом која има својство да спасава животе. (Bishop, 2005: 41)

Оловке у провидној пластичној кутији које се налазе на левом зиду, имају веома лично значење. Ове сасвим потрошене оловке су коришћене за цртање у периоду припреме за пријемни испит на Факултету ликовних уметности и представљају не само време проведено у раду, период неизвесности и интуитивне жеље, већ симболично целу идеју шта значи бити уметник.



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

Три мале скулптуре мачака повезане црвеним концем направљене су од мачјих длака коришћењем технике филцања иглом. Длаке су сакупљене четкањем три различите мачке и количина прикупљеног материјала је последица колико одређена мачка жели да буде четкана. Из тог разлога су и скулптуре различите величине. Друга скулптура за коју сам користила мачје бркове забодене у основу од овалног воска. Бркови су сакупљани такође од три мачке и могу се разликовати по боји и дебљини брка. Симболика мачке је разнолика и у неком културама представља добро, док се на пример у Јапану сматра за злослутну животињу.

У Камбоџи се користи при ритуалима за призивање кише, поливајући мачку њено мјаукање изазива узбуђење Индре који дарује пљусак. У Кабали и будизму мачка као и змија означавају грех. У старом Египту је сматрана добротвором и заштитником људи као богиња Бастет. У муслиманској традицији мачка је сматрана позитивном, осим црне која има магичне моћи. Света је животиња код северноамеричких Пауне индијанаца, и симбол је окрентости, размишљања и оштроумности. (Chevalier & Gheerbrant, 1983: 375)



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

Објекти у простору - маске и примери рада

Елијаде наводи да одећа шамана представља посебан микрокосмос који је квалитативно различит од профаног простора и чини потпун симболички систем као и да је она посвећењем прожета спиритуалним силама и духовима. Тиме што облачи ту одећу и што рукује тим предметима, шаман трансцендира профани простор и на тај начин врши припрему да ступи у контакт са духовним светом. Одећа се облачи након многих припремних радњи и непосредно пре шаманског трансa. (Eliade, 1972: 125) Шаманска одећа има улогу да додели шаману ново тело у облику животиње. Три главна типа су птица, јелен и медвед. Птица се издваја као веома значајна и среће се у скоро свим описима шаманске одеће. Код Манџура украси за главу су или направљени од перја или подражавају птицу, док монголски шаман има крила на раменима, алтајски шамани настоје да им одећа личи на сову, а чизма тунгуског шамана подражава птичију ногу. Оваква оринотолошка одећа има

за циљ да се шаман осети преображеним у птицу и на тај начин обезбеди летење у други свет. Улога маске која покрива очи служи да би шаман ушао у свет духова помоћу сопствене унутрашње светлости. Маска свуда, чак и изван шаманизма, истиче оваплоћење неког митског бића, било претка или митске животиње. (Eliade, 1972: 131) Јунг сматра да поглавица прерушен у животињу у иницијацијским обредима, заправо јесте животиња, и представља претка клана, односно "тотемску животињу", и у том смислу самог бога. Временом су људи почели да праве маске за ову сврху и њихова симболичка функција је иста. "Потискује се појединачни људски израз а уместо њега носилац маске поприма достојанство и лепоту животињског демона. Психолошки речено, маска преображава свог носиоца у архетипски лик." (Carl G. Jung, 1987: 236) Елијаде говори о шамановом запоседању од стране духова помоћника када ставља маску, односно добија нови идентитет и постаје животиња-дух. Сматра се од давних времена да животиње симболизују везу са оним светом и оне су водичи који прате душе на онај свет или представљају нови облик преминулог. Животња заштитник је шаману алтер его и омогућава му преображај. (Eliade, 1972: 146) Он такође наводи да духовни, физички или животњски ентитет може постати извор моћи или чувар, али не само шамана, већ и било ког појединца. Ова чињеница је важна јер указује да порекло шаманских моћи не проистиче из њихових извора нити из животиња чувара, јер ове моћи су исте и за све друге магијско религијске моћи, а сваки појединац може стећи свог духа чувара ако је спреман на изврстан напор воље и концентрације. У том смислу потрага за шаманским моћима уклапа се у ширу потрагу за магијско религиозним моћима и шамани се не разликују од других чланова заједнице по свом трагању за светим, јер је то трагање универзално понашање свих људи, већ се разликују по снази екстатичког искуства. Ови духови чувари су само оруђа за шаманско искуство које он добија након своје иницијације да би се боље сналазио у доступном новом универзуму. (Eliade, 1972: 106)

У последњем делу галерије налази се део инсталације са маскама које сам направила за извођење ритуала, фотографије и видео перформансе. Само они

делови костима који су намењени да се носе на глави као маске, део су инсталације и изложени су да "лебде" у простору у висини очију тако да се посматрач сусреће с њима као са бићима која имају независан живот. Цела просторија изгледа као соба у којој се чувају маске шамана. Одаје утисак да је испуњена необичним бићима која стоје у простору, чак се повремено и крећу услед струјања ваздуха које доприноси њиховом окретању и доживљају да су живи. Четири маске је распоређено да виси закачено најлоном за пецање, који је везан на две сајле које су рапете у х на висини од око два метра и причвршћене на зид, а пета и шеста су окачене на зид. Једна од маски је централно постављена, а остале су око ње на правилним размацама.

Централно постављена је маска зеца, направљена од белог филца као велика капа која може да се навуче преко целе главе, са ушима који стоје усправно и садрже танку жицу да би по потреби могли да се обликују у различите положаје. Дебљина филца је у просеку 1 цм, али на лицу се налази рељеф у пределу чеоне кости и обрва, као и у пределу њушке која је најистуренија.



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

На ушима се појављује у средишњем делу розе филц, као и на самој њушци. Очи су формиране од филца у боји тако да приказују око на што реалистичнији начин и у рељефу и у боји, подражавајући рожњачу и зеницу ока. Испод очију, гледано фронтално, постоји мали прорез који није лако уочљив због природе материјала који има тенденцију да се благо везује на местима где се додирује, међутим, када се маска стави на главу, ови отвори су довољни да онај ко носи маску може да види што му омогућава да се лакше креће. Зец је лунарни симбол, јер дању спава а ноћу је активан због плодности. Зец се често поистовећује са месецом или се флеке на месецу сматрају да имају везе са зечевима, као код Астека, али и у Европи, Азији, Африци. Код Маја богињу Месец спасава јунак Зец и тиме спасава и прицип цикличног обнављања живота. У таоизму зец "попут месеца, умире да би се поново родио" и постаје онај који спрема напатак бесмртности. Египатска митологија изводи закључак да се аспекти зеца приписују Озирису који је раскомадан и бачен у Нил да би осигурао обнову. (Chevalier & Gheerbrant, 1983: 782)

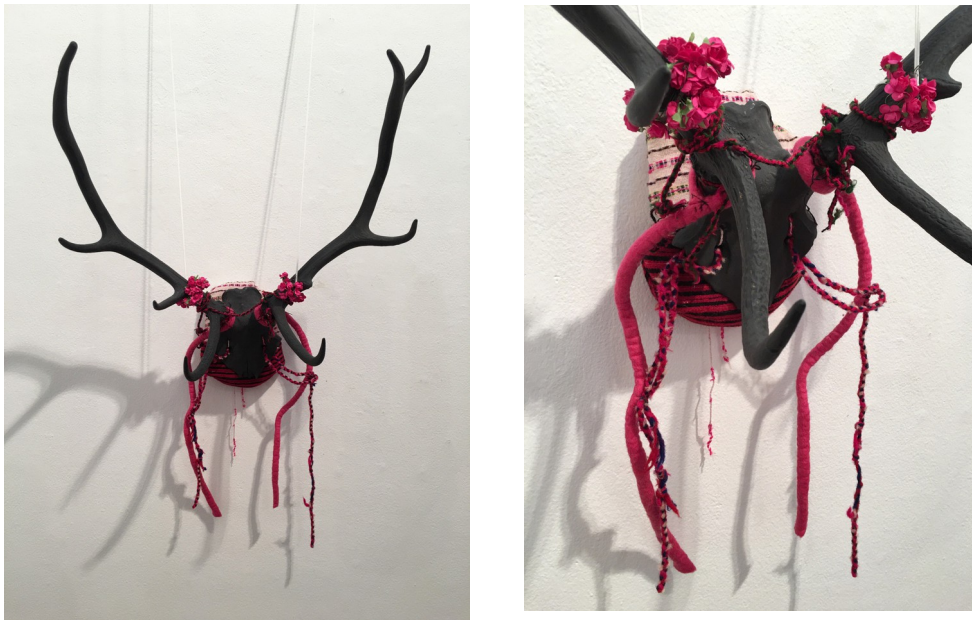


Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

На левој страни су се налазиле још две маске, у првом плану је била маска "круна"

од вештачког цвећа које је постављено у круг око главе, али се у предњем делу простире увис као заобљени зид од цвећа, док позади остаје отворена. Инспирација и симболика се везује за украјинске круне од цвећа које се зову 'винок' и претпоставља се да имају корене у словенској прехришћанској традицији. На дан Ивана Купале младе жене су стављале своје круне од цвећа у воду са запаљеном свећом да би предсказале по правцу у ком плови за кога ће се удати или, ако остане у месту, онда се неће удати. Уколико венац потоне, то би предсказивало смрт, ако се само свећа угаси, то би означавало несрећу. Младићи би скакали у воду да ухвате венац девојке коју воле. Сматрало се да венац штити девојку од злих духова. (Tracz, 1999)

Иза ње, постављена тако да се ослања на зид, првенствено због тежине, а затим и због динамике поставке, налазила се маска која се састоји од јеленских рогова обојених у црно мат акрилом, обмотаних у корену рога шареним вуницама и вештачким папирним розе цвећем, као и две розе округле дебље траке од филца које падају са стране и служе да се маска веже испод браде када се стави на главу. У подлози рогова је везано шареном вуницом мало јастуче од вунене таписерије на беле и бордо-црне пруге. Улога јастучета је да пружа бољи ослонац.



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

Маске које садрже елементе рогова, било као симболе или стварне рогове, означавају везу са духом јелена који шаману помаже да се брзо креће кроз 'доњи свет' (Lommel 1967: 108) или се поистовећује са представама које омогућавају добар лов. (Walter & Fridman, 2004: 59) Код племена Голди и Бурјат, такође се појављује маска са јеленским роговима (Potarov 1935: 147). На предњем делу маске би се налазили орнаменти са стилизованим роговима, минијатурном сабљом, чак и медвеђим канцама. Они представљају оружја за битку са злим силама (Prokofyeva, 1963: 40-141; Anuchin, 1914: 82-83). Симболизам костима рефлектује комплексност митологије која се налази у позадини. Код народа Јенисеј Кет јелен представља брзину, веровало се да је некада имао и крила попут лабуда (Anuchin, 1914: 82) (Walter & Fridman, 2004: 548. У древној Кини, у шаманистичкој традицији Чу (Chu) народа, Мајор наводи да су најчешћи мотиви и симболи птице, змије и јелена у комбинацији са квазиљудским фигурама. Јелен се најчешће предствала само роговима. (Мајор, 1999: 138) Елијаде наводи да костим шамана може бити направљен од животињске коже и крзна, птичијег перја, разнобојних тканина итд. (Eliade, 1974: 74). Најчешће су костими укључивали украсе за главу као рогове или капе са животињским симболима. (Lindgren, 2010: 19, 63)

Са десне стране у првом плану налази се маска направљена од папир машеа и представља "капу" која је такве дубине да, када се стави на главу, покрива очи, док се на врху налазе крила која се простиру у различитим правцима. Крила симболизују лет у различитим облицима у смислу духовне лакоће и успињања на небо. Овакво тумачење је блиско шаманистичком. Уопштено говорећи крила представљају успињање ка узвишеном. (Chevalier & Gheerbrant, 1983: 305) Док су у хришћанству обележја анђела, у разним културама старог света су обележја и генија и демонских бића, вила и ваздушних духова. Симболички не треба да представља лик који ће физички моћи да лети, већ да телесном подигне вредност захваљујући способности да се сам издиже како би савладао земљину тежу." (Biderman, 2004: 175)



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

Такође са десне стране, али у другом реду, налазила се маска гаврана, направљена од папир машеа која се састоји од "капе" за главу и у облику ваљка две скулптуре које се могу навући на руке, које су висиле у простору тако да и саме асоцирају на руке. Папир маше је обојен црним мат акрилом. Ова маска, односно костим, направљен је коришћењем картона од амбалаже за јаја који је цепан руком тако да су ивице искрзане и неправилне што му даје посебну динамику и асоцира на органску материју. Такви скоро троугласти картони величине у просеку пет са три центиметра су бојени у црно и лепљени један уз други преко форме налик на кацигу, и на два пластична ваљка која су предвиђена да се стављају око подлактица руку. Овај начин лепљења асоцира на перје гаврана, иако делује помало грубо и тврдо, истовремено одаје утисак накомештености и органског. Одећа од перја у

културама старог Египта и Мексика симболички дарује способност за летење. (Biderman, 2004: 300) Капа има у предњем делу форму која представља велики црни кљун, а којом се покрива цело лице када се стави на главу. Гавран има различиту симболику у разним културама. Негативну конотацију представља у античким митовима где је сматран за брбљивца, па су га Атина и Аполон казнили и одбацили, али у митовима северноамеричких индијанских племена представља стваралачке натприродне силе. У алхемијској симболици представља првобитну материју која је поцрнела на путу ка камену мудрости. (Biderman, 2004: 94) Гавранови су били и Митрини атрибути, а сматрало се да могу одагнати уроке. У келтским легендама имају пророчку улогу, док у скандинавској митологији представљају принцип стварања, два гаврана седе уз бога Одина на његовом престолу. Код Маја гавран је весник бога грома и муње. Сматра се симболом својевољног осамљивања, али и атрибутом наде. (Chevalier & Gheerbrant, 1983: 160)



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

На зиду иза се налазила маска лавице, направљена од папир машеа, позлаћена шлаг метал листићима, а инспирисана је египатском скулптуром главе лавице од дрвета, такође позлаћеном, 664 - 332 пре нове ере из музеја Лувр. Лавица је представљала појавни облик богиње Секмет. Египћани су користили симболичке представе животиња на различите начине и оне су биле бескрајни извор инспирације за уметничка дела. Они нису обожавали животиње, већ су претварали животињске форме компарацијом или асимилиацијом у манифестације божанске суштине на начин који је приступачан људима. (Саџа форум, 2015: 5)



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

Поред ње се налазило мало звоно и још неколико звона су била распоређена на неколико места, различитих величина, од малих златних округлих звончића до већих металних. У многим културама старог света звона нису била само музички инструменти, већ су служила и за позивање натприродних бића. (Biderman, 2004: 463) Звоно својим положајем клатна евоцира положај свега што виси између неба и земље и самим тим између њих успоставља везу. Оно поседује моћ да ступи у везу

са подземним светом. Символизам звона је у вези са перцепцијом звука и у Индији је одраз првобитне вибрације, док је у Кини у вези са грмљавином и повезује се са звуком бубња. Звук звона или звончића има моћ егзорцизма и очишћења, отклањајући лоше утицаје или упозоравајући на њихво приближавање. (Chevalier & Gheerbrant, 1983: 817)

Бубањ који се налазио у крајњем левом углу галерије је мали керамички бубањ из Марока. То је први бубањ који сам купила, и из тог разлога има лични значај, поред употребног. Бубњање се повезује са првобитним звуком и ритмом космоса у Индији и Шивом, у будизму са Дхармом. Повезује се и са грмљавином у древној Кини, Лаосу, код Маја али и боговима рата Индром, Марсом, Аресом. Алтајски шамани употребљавали су бубњеве за увођење у екстазу и у вези је са симболима посредништва између неба и земље. У Африци је повезан са свим дешавањима у животу, он је звучна јека живота. (Chevalier & Gheerbrant, 1983: 65)

На зиду са леве стране су такође биле изложене три маске и папуче од кедровог дрвета, повезаног канапом и кучином, са црним перјем. Везује их симболика са грчким богом Хермесом који је добио сандале са крилима да би могао да лети као птица, а дао их је Персеју када је ишао у поход да убије Горгону Медузу. Кедрово дрво је поштовано због спиритуалног значаја хиљадама година. Ово дрво се користило за врата светих храмова и спаљивано је на церемонијама за прочишћавања. Сматра се да ће ово дрво бити "кућа" за важне богове као и да ће бити улаз у више сфере. Кедар је као и сви четинари симбол бесмртности. Египћани, Грци и Римљани и Келти су га користили за прављење светих предмета попут скулптура и слика богова. Сматра се светим дрветом због својих својстава да не труне, симбол је снаге, трајности и узвишености. (Chevalier & Gheerbrant, 1983: 72) Крилате сандале су један од атрибута бога Хермеса. Оне представљају снагу уздицања и способност да се брзо мења место.



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

На истом зиду су се налазиле још три маске, једна је од дрвених штапића обојених у сребрно и траке која, када се стави око главе, штапићи прекривају очи и лице у густом низу. Венац од црвеног вештачког цвећа је такође део костима за главу и бакарна круна са листићима од алуминијума. Између се налазила једна од перјаница за кађење, а поред је огрлица направљена од плавих куглица филца и са малом фигуром сивог зеца. Са десне стране се налазила минијатура птице направљене филцањем и везом у мини оквиру за вез, а непосредно се налазила скулптурица од полимерске глине, по узору на каћина фигуре или хопи каћина фигуре, познате и под називом Каћина (Katchina) лутке. Ове фигуре Хопи народ резбаре обично од корена дрвета памука како би дали упутства младим девојкама и новим невестама о каћинама, бесмртним бићима која доносе кишу и друге аспекте природног света и друштва и делују као гласници између људи и духовног света. Каћина је духовно биће у религиозном схватању народа Пуебло, културе југозападне Америке. У култури Пуебла ритуали каћине практикују Хопи, Зуни, Хопи-Тева и одређена племена Кересан. Каћина концепт има три различита аспекта: натприродно биће, каћина плесачице (маскирани чланови заједнице који представљају каћине на верским церемонијама) и каћина лутке, мале лутке које се дају као поклони деци. Централна тема Каћина религије је присуство живота у свим објектима који попуњавају универзум. Све има суштину или животну силу, и људи морају да комуницирају с њима или неће преживети. (Pecina & Pecina, 2013: 34-35, 124-138)



Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

V ЗАКЉУЧАК И РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА

Уметници као медијатори пружају увиде у друге светове и покрећу питања у вези са односом према спиритуалном и потенцијално омогућавају трансформацију на личном и колективном нивоу. Уметност пружа могућности сагледавања личне и друштвене трансформације кроз нову призму спиритуалног напретка. Трансформација се може догодити новим читањем уметничког дела, које ангажује посматрача, уводећи га у нови свет и нудећи му нови доживљај спиритуалности. Укључивање посматрача се одиграва на симболичком нивоу где се преиспитују познати модели уметности, симбола и значења. Овај сусрет пружа могућност новог доживљаја и нових увида који постављају питања у односу на доживљај свакодневног у контрасту са дубљим питањима постојања. Постоји потенцијал да овим преиспитивањима посматрач покрене личну трансформацију која може утицати и на ширу друштвену промену свести. На овај начин уметност може утицати на друштво у смислу промене свести и излечења на емоционалном и духовном нивоу, задовољавајући неке од основних људских потреба. Промена се покреће изнутра и на индивидуалном плану и то је услов сваке друге промене. Уметник у овом смислу прво покреће личну трансформацију личним уметничким истраживањем и радом, а уводећи друге у свој свет, он може представљати новог шамана који интерпретира и ствара везу са другим световима за посматрача, односно за ширу заједницу. У том смислу важно је разликовати савремене шамане који обављају исте спиритуалне функције за савременог човека, и не ограничавати схватање шамана само у традиционалном контексту. Улога савременог уметника у друштву данас се може окарактерисати у ширем смислу као културно духовна која обавља функцију трансформације друштва и појединца, али и самоизлечења. У односу на контекст савремене уметности можемо закључити да постоји тенденција ка поновном проналажењу спиритуалности у различитим уметничким формама. Тачкара (Thackara) наводи да постоји заједничка црта која обједињује одређене уметнике, а то је интересовање за ритуалне и фолклорне праксе као алтернативне моде спиритуалности или измењених стања свести и веровања у могућност

трансформације човека. Ова нова уметничка струја показује жељу и веру да је могућ индивидуални спиритуални напредак као и културна трансформација. (Thackara, 2017)

У односу на лични контекст ово истраживање је веома важно за мој рад, продубило је и боље дефинисало већ постојећа интересовања и заокружило рад, обједињујући постојећа сазнања. Отворило је нова питања за будућа истраживања и пружило обиље материјала за даље радове и нове изложбе.

Литература:

- Adriani, G., Beuys, J., Konnertz, W., & Thomas, K. (1979). *Joseph Beuys, life and works*. Barron's Educational Series.
- Arya, R. (2016). Spirituality and Contemporary Art. In *Oxford Research Encyclopedia of Religion* (Vol. 1, pp. 1–26). Oxford University Press.
- Benyshek, D. (2012). *AN ARCHIVAL EXPLORATION COMPARING CONTEMPORARY ARTISTS AND SHAMANS*. Faculty of Saybrook University.
- Biderman, H. (2004). *Rečnik simbola*. Plato.
- Bishop, C. (2005). *Installation art*. Tate Publishing.
- Bodrijar, Ž. (1994). *Prozirnost zla*. Biblioteka Svetovi, Novi Sad.
- Browne, R. B. (Ray B. (1982). *Objects of special devotion : fetishism in popular culture*. Bowling Green University Popular Press.
- Campbell, J. (1991). *The masks of God*. Arkana.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1983). *RJEČNIK SIMBOLA*. Matica hrvatska, Zagreb.
- Close, C., & Smith, K. (1994). Kiki Smith. *Bomb*, 49(Fall, 1994), 38–45.
- Commisso, M. A. (2012). *Shamanic journeying and jung's active imagination : a comparative investigation*. Proquest, Umi Dissertatio.
- Davidson, M. (2011). *Contemporary Drawing Key concepts and techniques*. Watson-Guptill Publications.
- Drury, N. (1999). *The Watkins Dictionary of Magic*. Watkins Publishing London.
- Eliade, M. (1972). *Shamanism : archaic techniques of ecstasy*. Princeton University Press.
- Endredy, J. (2009). *Shamanism for beginners : walking with the world's healers of earth and sky*. Llewellyn Publications.
- Hanegraaff, W. J. (1996). *New Age Religion and Western Culture. ... Mirror of Secular Thought*. E.J. Brill, Leiden.
- Harner, M. (1980). *The Way of the Shaman*. *Journal of Psychoactive Drugs*. Bantam Books Inc.

- Haxthausen, C. W. (2014). Thinking About Wall Drawings: Four Notes on Sol LeWitt. *Australian and New Zealand Journal of Art*, 14(1), 42–57.
- Jung, C. G. (1987). Čovek i njegovi simboli. Mladost.
- Jung, C. G. (1989). *Memories, Dreams, Reflections*. (A. Jaffe, Ed.). Random House, Inc.
- Kandinsky, W. (2006). *Concerning The Spiritual In Art*. London: Tate.
- Kharitidi, O. (1996). *Entering the circle: Ancient secrets of Siberian wisdom discovered by a Russian psychiatrist*. Harper San Francisco.
- Khomushku, O. M. (2010). Shamanism as a Worldview Basis of Ethnocultural Traditions of the Peoples of the Sayan–Altai in Present-Day Society. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 1, 1(2009 3), 94–100.
- Koren, L. (2008). *Wabi-sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Imperfect Publishing.
- Laganà, L. (2010). The Artist-Shaman and Primitivism. In *The 5th International Conference on the Arts in Society University of Sydney Australia* (p. 9). Sidney.
- Levy, M. (1993). *Technicians of ecstasy : shamanism and the modern artist*. Bramble Books.
- Lindgren, L. A. (2010). *Shamanism and Chinese Goddesses: Xi wangmu and Nugua*. University of Oslo.
- Morewedge, C. K., & Giblin, C. E. (2015). Explanations of the endowment effect: an integrative review. *Trends in Cognitive Sciences*, 19(6), 339–348.
- Pajin Dušan. (1998). *Filozofija umetnosti Kine i Japana*. BMG.
- Pecina, R., & Pecina, B. (2013). *Hopi kachinas : history, legends, and art*. Schiffer Publishing, Ltd.
- Pešić, N. J. (2016). *OKULTURA U POETICI Marine Abramović*.
- Pinchbeck, D. (2002). *Breaking Open the Head*. Broadway books New York.
- Roeckelein, J. . (2006). *Elsevier's Dictionary of Psychological Theories*. Elsevier.
- Scuro, J., & Rodd, R. (2017). Encyclopedia of Latin American Religions. In *Encyclopedia of Latin American Religions* (pp. 1–6). Springer International Publishing Switzerland.
- Sheldrake, P. (2013). *Spirituality : a brief history*. John Wiley & Sons.

- Stajn, M. (2007). *Jungova mapa duše*. Laguna.
- Steiner, B. R. (1923). *Nine Lectures on Bees*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Šuvaković, M. (1999). *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. Srpska akademija nauka i umetnosti.
- Thaibourne, M. A., & Delin, P. S. (1999). Transliminality: Its Relation to Dream Life, Religiosity, and Mystical Experience. *The International Journal for the Psychology of Religion*, 9(1), 45–61.
- Tucker, M. (1992). *Dreaming with open eyes : the shamanic spirit in twentieth century art and culture*. Aquarian/HarperSanFrancisco.
- Villoldo, A. (2008). *Courageous dreaming : how shamans dream the world into being*. Hay House, Inc.
- Walling, P. T., & Hicks, K. N. (2003). Dimensions of Consciousness. *Baylor University Medical Center Proceedings*, 16:2, 162–166.
- Wallis, R. J. (2003). *Shamans/Neo-Shamans: Ecstasies, alternative archaeologies and contemporary pagans*. *Shamans/Neo-Shamans: Ecstasies, Alternative Archaeologies and Contemporary Pagans*. Routledge.
- Walter, M. N., & Fridman Neumann, E. J. (2004). *Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Cultures*. ABC-CLIO, Inc.
- Walters, V. (2006). The Artist as Shaman: The Work of Joseph Beuys and Marcus Coates. In *Between art and anthropology : contemporary ethnographic practice*. Berg Publishers.
- Williams, M., & Penman, D. (2011). *Mindfulness An Eight-Week Plan for Finding Peace in a Frantic World*. Rodale.
- Елијаде, М. (1994). *Мистична рођења- Есеј о неким типовима иницијације*. Библиотека “Радионица.”
- Елијаде, М. (2003). *Свето и профано*. Нови Сад: ИК Стојановића.
- Иветић, С. (2017). *На крилима паганског (изложба слика великог формата)*. Факултет ликовних уметности.
- Црнобрња Вукадиновић, М. (2016). *Клавир у црном Ликовна модулација зидним цртежима као нов доживљај музиком обележеног простора*. Факултет ликовних уметности.

Вебографија:

- 512 HOURS: VIDEO DIARIES AND PARTICIPANT CHRONICLES - Marina Abramovic Institute. (2017). Преузето 20. 6. 2018, ca <https://mai.art/content/512-hours-diaries>
- Artek - Paavo Halonen: I don't want to produce unnecessary objects into the world. (2018). Преузето 22. 6. 2018, ca <https://www.artek.fi/artekhelsinki/en/inspiration/paavo-halonen-en-halua-tuottaa-turhia-asioita-maailmaan>
- CaixaForum. (2015). Press release CaixaForum Madrid From 1 April to 23 August 2015. "la Caixa" Foundation Press Release, pp. 1–17. Преузето 25. 6. 2018. ca https://press.lacaixa.es/socialprojects/show_annex.html?id=44286
- Charlton, G. B. (2002). Alienation, Neo-shamanism and Recovered Animism. Преузето 11. 5. 2018, ca <https://www.hedweb.com/bgcharlton/animism.html>
- Damjanovic, P. (2015). Wall drawings. Преузето 31. 5. 2018, ca <http://visioluxdrawings.wixsite.com/wallart>
- Djordjev, B. (2009). BEZ NAZIVA Crtica o radovima Siniše Ilića. Преузето 29. 5. 2018, ca <http://sinisailic.blogspot.rs/2009/02/bez-naziva-crtice-o-radovima-sinise.html>
- Live Uncertainty - 32nd Bienal. (2016). Преузето 5. 6. 2018, ca <http://www.32bienal.org.br/en/exhibition/o/2618>
- Macel, C. (2017). Biennale Arte 2017 | Introduction by Christine Macel. Преузето 16. 6. 2018, ca <http://www.labiennale.org/en/art/2017/introduction-christine-macel>
- Marina Abramović: 512 Hours | Serpentine Galleries. (2018). Преузето 20. 6. 2018, ca <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/marina-abramovic-512-hours>
- Marina Abramović: Generator | Sean Kelly Gallery | Artsy. (2018). Преузето 20. 6. 2018, ca <https://www.artsy.net/show/sean-kelly-gallery-marina-abramovic-generator>
- Michael Linares - 32nd Bienal. (2016). Преузето 6. 6. 2018, ca <http://www.32bienal.org.br/en/participants/o/2666>
- Mircea Eliade. (2018). Преузето 2. 5. 2018, ca, https://en.wikiquote.org/wiki/Mircea_Eliade
- New World Encyclopedia contributors. (2018). Ishtar. Преузето 16. 6. 2018, ca <http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?>

[title=Ishtar&oldid=1009570%0A](#)

Tracz, O. P. (1999). THE THINGS WE DO...: Vinok, vinochok (08/01/99). Преузето 18. 6. 2018, ca <http://www.ukrweekly.com/old/archive/1999/319917.shtml>

University of Wisconsin Oshkosh. (2018). Introduction to nature writing. Преузето 25. 4. 2018, ca <http://www.uwosh.edu/facstaff/barnhill/ES-243/glossary>

Vujanović, A. (n.d.). IZVOĐENJE SLIKE o živom (live) slikanju Siniše Ilića 2001 - 2005. Преузето 25. 4. 2018, ca , from <http://sinisailic.blogspot.rs/2009/02/izvoenje-slike-o-zivom-live-slikaju.html?q=2005>

Списак репродукција:

1. Carl Gustav Jung, Systema mundi totius, The Red Book (Liber Novus), 1914 - 1930; преузето ca <https://www.heritage-images.com/preview/2627557#>

2. Wolfgang Laib, Pollen from Hazelnut, MoMA 2013; преузето ca <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1315>

3. Anish Kapoor, Future Systems, Finska, 2004; преузето ca <https://divisare.com/projects/333536-anish-kapoor-future-systems-red-solid>

4. "Shaman's Bundle", Гозо, Малта 3600–2500 пре нове ере; преузето ca <https://www.visitgozo.com/where-to-go-in-gozo/museums/museum-of-archaeology/>

5. "The Xaghra Twin Seated Figure" Гозо, Малта 3600–2500 пре нове ере; преузето ca http://artdaily.com/index.asp?int_sec=2&int_new=61527#.Wzw219gzbEY

6. Bené Fonteles, "Agora- OcaTaperaTerriero"; преузето ca <http://www.32bienal.org.br/en/participants/o/2625>

7. Pia Lindman, "Nose Ears Eyes", 2016; преузето ca <http://www.32bienal.org.br/en/participants/o/2676>

8. Franc Krajcberg, "Installation view", 2016; преузето ca <http://www.32bienal.org.br/en/participants/o/2642>

9. Sheila Hicks, "Escalade Beyond Chromatic Lands" 2016-17; преузето ca <https://www.apollo-magazine.com/how-did-viva-arte-viva-go-so-wrong/>

10. Edith Dekyndt, "One Thousand and One Nights" 2016; преузето ca <http://www.edithdekyndt.be/one-thousand-and-one-night>

11. Marina Abramovic, Inner Sky, 1991; преузето ca <http://www.rest-in-space.net/basis/abramovic.html>
12. Marina Abramovic, Red Dragon, 1989; преузето ca <http://theconversation.com/excavating-marina-abramovics-private-archaeology-review-43242>
13. Marina Abramovic, Black Dragon, 1995; преузето ca <http://www.tachikawa-chiikibunka.or.jp/faretart/art/570/>
14. Marina Abramovic, Crystal cinema, 1991; преузето ca <https://www.pinterest.com/pin/413134965803605933/?lp=true>
15. Marina Abramović, "Generator", Sean Kelly Gallery, 2014; преузето ca <https://mai.art/generator20142017/>
16. Marina Abramović, "512 Hours", Serpentine Gallery, London, 2014; преузето ca <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/marina-abramovic-512-hours>
17. Joseph Beuys, "I like America and America likes me", 1974; преузето ca <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-joseph-beuys-locked-room-live-coyote>
18. Tanja Thorjussen, "Reindeer and Tree", 2015, преузето ca <http://www.tanjathorjussen.com/reindeer-and-tree.html>
19. Tanja Thorjussen, "Tupilaq", 2015, преузето ca <http://www.tanjathorjussen.com/tupilaq.html>
20. Tanja Thorjussen, "Mythistoria", 2015, преузето ca <http://www.tanjathorjussen.com/metamorphosis-at-bryne-kunstforening.html>
21. Paavo Halonen, "Street child" 2013; преузето ca <http://www.paavohalonen.com/>
22. Paavo Halonen, "Rower of the dreams" 2012; преузето ca <http://www.paavohalonen.com/>
23. Paavo Halonen, "St. Sebastian", 2014; преузето ca <http://www.paavohalonen.com/>
24. Paavo Halonen, "Ararat", 2017; преузето ca <http://www.paavohalonen.com/>
25. Marcus Coates, "Plover's wing" 2009; преузето ca <https://www.workplacegallery.co.uk/artists/9-marcus-coates/works/3070/>
- 26 "Journey to a lower world" 2004; преузето ca <https://www.pinterest.com/pin/703756162893471/?lp=true>

27. Marcus Coates, "Vision quest" 2009; preuzeto
ca <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/apr/08/marcus-coates-artist-elephant-castle>
28. Gordana Žikić, Nevena Popović, Nataša Kokić, Vanløse Kulturhus 2009
29. Gordana Žikić, Shamanic, UK Palilula 2014, instalacija i crteži
30. Gordana Žikić, Shamanic, UK Palilula 2014, instalacija i crteži
31. Gordana Žikić, Shamanic, UK Palilula 2014, instalacija i crteži
32. Gordana Žikić, Shamanic, UK Palilula 2014, instalacija i crteži
33. Gordana Žikić, Shamanic, Love hurts, UK Palilula 2014
34. Gordana Žikić, "Black Box", Remont, 2015.
35. Gordana Žikić, "Black Box", Remont, 2015.
36. Gordana Žikić, "Black Box", Remont, 2015
37. Gordana Žikić, "Black Box", Remont, 2015
38. Gordana Žikić, "Black Box", Remont, 2015
39. Gordana Žikić, "Black Box", Remont, 2015
40. Gordana Žikić, "Black Box", Remont, 2015
41. Gordana Žikić, "Black Box", Remont, 2015
42. Predrag Damjanović, "Black Box", Remont, 2015
43. Predrag Damjanović, "Black Box", Remont, 2015
44. Predrag Damjanović, "Black Box", Remont, 2015
45. Predrag Damjanović, "Black Box", Remont, 2015
46. Predrag Damjanović, "Black Box", Remont, 2015
47. Gordana Žikić, Black Box, KC Grad, 2015
48. Gordana Žikić, Black Box, KC Grad, 2015
49. Gordana Žikić, Black Box, KC Grad, 2015
50. Gordana Žikić, Black Box, KC Grad, 2015
51. Gordana Žikić, Black Box, KC Grad, 2015

52. Gordana Žikić, Black Box, KC Grad, 2015
53. Gordana Žikić, Black Box, KC Grad, 2015
54. Gordana Žikić, Black Box, KC Grad, 2015
55. Predrag Damjanović, "Black Box", KC Grad, 2015
56. Predrag Damjanović, "Black Box", KC Grad, 2015
57. Kiki Smith, "Two deer", 1996, (Davidson, 2011: 41)
58. Kiki Smith, "Cat with flowers", 1996, (Davidson, 2011: 41)
59. Sol LeWitt, Wall Drawing #462, 1986; preuzeto ca <https://www.artsy.net/show/mass-moca-sol-lewitt-a-wall-drawing-retrospective>
60. Sol LeWitt, Wall Drawing #793 B, 1996; preuzeto ca <https://www.artsy.net/show/mass-moca-sol-lewitt-a-wall-drawing-retrospective>
61. Predrag Damjanović, Pandora`s Box Was Blue, Dom Omladine, 201; preuzeto ca <http://visioluxdrawings.wixsite.com/wallart>
62. Predrag Damjanović, Pandora`s Box Was Blue, Dom Omladine, 201; preuzeto ca <http://visioluxdrawings.wixsite.com/wallart>
63. Predrag Damjanović, Pandora`s Box Was Blue, Dom Omladine, 2011; preuzeto ca <http://visioluxdrawings.wixsite.com/wallart>
64. Siniša Ilić, "Situated Self", MSU, Beograd, 2005; preuzeto ca <http://sinisailic.blogspot.com/>
65. Siniša Ilić, "Upraznjeno mesto", Galerija ULUS, 2005; preuzeto ca <http://sinisailic.blogspot.com/>
66. Siniša Ilić, "Situated Self", MSU, Beograd, 2005; preuzeto ca <http://sinisailic.blogspot.com/>
67. Ilya Kabakov, "The Man Who Flew into Space from His Apartment", 1988; (Bishop, 2005: 17)
68. Ilya Kabakov, "10 characters- The man who never threw anything away" 1988, (Bishop, 2005: 17)
69. Ilya Kabakov, "Utopia and reality" 1988, (Bishop, 2005: 17)
70. Cildo Meireles, "Red Shift I-Impregnation"(detalj), 1967–84; preuzeto ca <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/cildo-meireles/cildo-meireles->

explore-exhibition/cildo-meireles-2

71. Cildo Meireles, "Missao/Missoes (how To Build Cathedrals)" 1987; преузето ca <https://curiator.com/art/cildo-meireles/missao-missoes-how-to-build-cathedrals>

72. Ann Hamilton, "Tropos", 1993 , преузето ca <https://www.diaart.org/program/exhibitions-projects/ann-hamilton-tropos-exhibition>

73. Ann Hamilton, "Myein-table", 1999; преузето ca <https://i.pinimg.com/originals/b0/44/35/b044354bf9c8b426cdd6afa1521b6092.jpg>

74. Ann Hamilton, Scripted, 1997.; преузето ca <http://www.annhamiltonstudio.com/objects/scripted.html>

75. Ann Hamilton, Scripted, 1997; преузето ca <http://www.annhamiltonstudio.com/objects/scripted.html>

76. Michael Linares , "Museu do Pau", "The Museum of the Stick", detalj, 2013–16; преузето ca <http://www.32bienal.org.br/en/participants/o/2666>

77. Jean Cocteau, Chapelle Notre Dame de Jérusalem 1961/65; преузето ca www.theculturium.com/jean-cocteau-chapelle-saint-pierre-de-villefranche-sur-mer/

78. Jean Cocteau, Chapelle Notre Dame de Jérusalem 1961/65; преузето ca www.theculturium.com/jean-cocteau-chapelle-saint-pierre-de-villefranche-sur-mer/

79. Jean Cocteau, Chapelle Notre Dame de Jérusalem 1961/65; преузето ca www.theculturium.com/jean-cocteau-chapelle-saint-pierre-de-villefranche-sur-mer/

80. Henry Matisse, Chapelle du Rosaire de Vence, 1951; преузето ca <https://www.theculturium.com/henri-matisse-chapelle-du-rosaire-de-vence/>

81. Henry Matisse, Chapelle du Rosaire de Vence, 1951; преузето ca <https://www.theculturium.com/henri-matisse-chapelle-du-rosaire-de-vence/>

82. Mark Rothko, Rothko Chapel, Houston, Texas, 1971; преузето ca <http://www.markrothko.org/rothko-chapel/>

83. Mark Rothko, Rothko Chapel, Houston, Texas, 1971; преузето ca <http://www.markrothko.org/rothko-chapel/>

84. - 117. Gordana Žikić, Crveni Jelen - Antropološke studije nove vizuelnosti, FLU, 2018

Биографија кандидата:

ГОРДАНА ЖИКИЋ

Рођена у Београду 1976. године. Дипломирала 2005. године и магистрирала 2009. године на Факултету ликовних уметности у Београду, одсек сликарство, у класи проф. Анђелке Бојовић. Члан УЛУС-а од 2008. године, секција проширени медији, у статусу самосталног уметника.

Самосталне изложбе:

2018. Докторски уметнички пројекат - „Црвени јелен - Антрополошке студије нове визуелности - објекти у простору”, Галерија ФЛУ, Београд

2015. ”Black box”, КЦ Град, Београд

2015. ”Black box”, Ремонт, Београд

2014. ”Shamanic”, УК Палилула, Београд

2014. Фотографије Барселона, Casa Eslava, Барселона, Шпанија

2011. Изложба слика, ”Only Sky is The Limit”, Галерија савремене уметности Панчево

2010. Изложба слика, "Blow up glow", Магацин, Београд

2009. Магистарска изложба, "Fragments of reality", Галерија ФЛУ, Београд

2009. Изложба цртежа, Christianshavns Veboerhus, Копенхаген, Данска

2006. Изложба слика “Inner red” Клуб ваздухопловства, Галерија Икар, Земун

Колективне изложбе:

2017. “Back to now” U10 галерија, Београд

2017. “Pop-up exhibition” Галерија Штаб, Београд

2016. “Drawings – five answers”- Женевјев Ливолд, Наташа Кокић, Марија Бјекић, Предраг Дамјановић и Гордана Жикић, Центар 424, Београд

2015. "Rewriting history" – перформанс, део изложбе "It is what it is, what it was and what it'll be" КЦ Град, Београд, у сарадњи са Тереза Паива и Бошко Беговић
2014. "Цртежи" УК Палилула, Београд
2013. "There will be no miracles here" Luis Leu, Карлсруе, Немачка
2011. "Home", две изложбе: Vanløse Kulturhus, kulturni centar, Копенхаген, Данска; и КЦ Град, Београд
2011. "Mientras quepa en la maleta", "No automático", Монтереу, Нуево Леон, Мексико
2010. "Млади 2010", Ниш арт фондација, изложбе: Ниш, Нови Сад, Београд
2009. "Ny Serbsk Kunst", Vanløse Kulturhus, kulturni centar, Копенхаген, Данска
2009. Мурал изведен у Vanløse Kulturhus, kulturni centar, Копенхаген, Данска
2008. "Римејк", Галерија савремене уметности Смедерево, Смедерево
2008. Нови чланови УЛУС-а, Цвијета Зузорић, Београд
2007. Mixed worlds, Галерија културног центра Тампере, Тампере, Финска
2007. 10. Интернационално бијенале у Истанбулу, Пројекат "Nightcomers", Турска
2007. 12. Интернационално медија бијенале WRO 07, Wroclaw, Poljska
2007. "Римејк стварног, римејк симулираног", Контекст галерија, Београд
2006. Видеомедеја, Интернационални видео фестивал, музеј Војводине, Нови Сад
2006. Изложба цртежа, "Трагом рода- смисао ангажовања", КЦ Деве, галерија Озон, Београд
2006. Априлски сусрети, АС06, "Видео Модуси", СКЦ, Београд
2006. Фестивал Слободне културе, Дом омладине, Београд
2005. Изложба "Цртачи", Галерија ФЛУ, Београд
2005. Изложба аутопортрета "Нико као ја", Дом културе Студентски град, Нови Београд
2004. Фестивал кратке електронске форме КЕФ у Рексу, Београд
2004. Изложба "Перспективе", Југословенска галерија уметничких дела, Београд
2004. Изложба радова награђених студената, галерија ФЛУ, Београд

Колекције:

2009. Мурал - Vanløse Kulturhus, културни центар, Копенхаген, Данска

Предавања:

2015. Гостујући предавач- Радионица зидног цртежа у Dômen Konstskola, Гетебург, Шведска

2017. Гостујући предавач- Радионица зидног цртежа у Dômen Konstskola, Гетебург, Шведска

Резиденције:

2017. Резиденцијални програм Konstrepidemin, Гетебург, Шведска

Награде:

2004. награда Љубица Сокић, ФЛУ

2004. награда “Перспективе”, Југословенска галерија уметничких дела

Контакт:

Телефон: +38165/3357-783

Email: dragon277@gmail.com

Website: gordanazikic.wordpress.com

Комисија за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта „Црвени јелен - Антрополошке студије нове визуелности - објекти у простору” на Факултету ликовних уметности Универзитета у Београду.

мр Радомир Кнежевић, редовни професор ФЛУ

мр Даниела Фулгоси, редовни професор ФПУ

др ум. Зоран Димовски, ванредни професор ФЛУ

др Никола Шуица, редовни професор ФЛУ

др ум. Симонида Рајчевић, ванредни професор ФЛУ (ментор)

Изјава о ауторству

Потписани-а Гордана Жикић

број индекса 4319/12

Изјављујем,

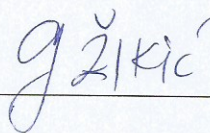
да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

„Црвени јелен - Антрополошке студије нове визуелности - објекти у простору”

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

Потпис докторанда

У Београду, 04. јул 2018. године



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

Име и презиме аутора Гордана Жикић

Број индекса 4319/12

Докторски студијски програм Докторске уметничке студије

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

„Црвени јелен - Антрополошке студије нове визуелности - објекти у простору”

Ментор др ум. Симонида Рајчевић, ванредни професор ФЛУ

Потписани (име и презиме аутора) Гордана Жикић

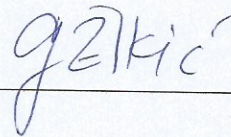
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 04. јул 2018. године



Изјава о коришћењу

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

”Црвени јелен - Антрополошке студије нове визуелности - објекти у простору”

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 04. јул 2018. године

Потпис докторанда

