

Универзитет уметности у Београду

Факултет ликовних уметности

Докторске уметничке студије

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

НЕПОДНОШЉИВО ЛИЦЕ ИНТИМЕ

ЕСТЕТИКА АБЈЕКТНОГ У САВРЕМЕНИМ УМЕТНИЧКИМ ПРАКСАМА

аутор:

Ранко Травањ

ментор:

проф. Биљана Ђурђевић

Београд

САДРЖАЈ:

<i>Увод</i>	3
<i>Нека лепљива блискост: Das Unheimliche и појам абјектног</i>	4
<i>Клиничка светла и некро-реализам: неколико претпоставки о уметничком поступку</i>	10
<i>О другачијем заводнику: извођење идентитета и самопосматрање кроз абјектну телесност</i>	18
<i>Трауматски простор и тело у деловима: приступ објекту и амбијенту</i>	22
<i>Neurological drawings</i>	27
<i>Портрет отпадника у младости: уметник као анти-херој</i>	33
<i>Maldoror, Des Esseintes, Strauch: концептуални и уметнички извори</i>	37
<i>Нео-готика и естетика абјектног у савременим уметничким праксама</i>	45
<i>Sue de Beer: teen angst и сумрак невиности</i>	48
<i>Thomas Zipp: психонаут поништених простора</i>	54
<i>Victor Man: Confessions of Mr. Quiet</i>	63
<i>Закључак</i>	72
<i>Литература</i>	73
<i>Списак илустрација</i>	77

Увод

Уметнички пројекат *Неподношљиво лице интима* истражује манифестације отпадничке, зазорне субјективности, кроз медијум амбијента и сликарства. Пројекат је реализован као комплексна амбијентална инсталација која укључује сценографију, скупове експерименталних објеката и слике. Визуелно и атмосферичко дејство овог амбијента замишљено је као метафора пећине или *унутрашњости главе*. Исто тако може се читати као соба/ћелија заборављеног авангардног уметника- херојског дилетанта и трагикомичног романтичарског преступника. Ова фигура је метафора за потиснуте аспекте западног човека и уметника. Савремена уметност и култура изгубиле су везу са својим интуитивним, предсвесним аспектом и потиснуле их као непотребне, регресивне, *ретардиране* (што можда и јесу, али то их чини још интересантнијим). Постоји претпоставка да се ти потиснути, трауматски импулси враћају у виду зазорног вишка, који измиче језику и категоризацијама. Рад тежи томе да доведе посматрача/посетиоца у поновни додир са сопственим абјектним лицем- оним што отклањамо да би смо живели или испунили критеријуме социјалне прихватљивости. Пројекат *Неподношљиво лице интима*, заснива се на претпоставци да утопијска мисија авангарде још увек није завршена. Ипак, постоји и свест о наивности и фарсичности авангардистичких покушаја. Сврха овог рада је довођење посматрача у додир са системом херметичних личних знакова аутора и нека врста ревитализације митских претпоставки о немогућој, трансгресивној фигури уметника. Таква стратегија не може бити успостављена без знатне дозе цинизма и аутоироније- у питању је иронијски, манијакални симулационизам. Рад је углавном заснован на интроспекцији, и сагледавању уметничких пракси и поступака са сличним полазиштима.

Теоријски појмови на којима је текст заснован су: *Das Unheimliche*, зазорно(абјектно), интроспекција, ауторефлексција, перверзија, трансгресија, сублимно, анхронизам, анимизам, интимност, паразитизам, трансавангарда, ретроавангарда, деконструкција,

anti-form, травестија, мимикрија, цинизам, отпадништво, нихилизам, ентропија, шизофренија, ескапизам, нео- готика

Нека лепљива блискост: Das Unheimliche и појам абјектног

Појам *Uncanny*(*Das Unheimliche*)¹ је концепт који је развио Сигмунд Фројд (Sigmund Freud)² и који је примењен у психоанализи, књижевности, уметности и култури. Пре Фројда, овим концептом бавили су се Шилер (Johann Christoph Friedrich von Schiller) и Јенч (Ernst Anton Jentsch)³, углавном као естетском категоријом. Теолог Рудолф Ото (Rudolf Otto) дефинише овај појам као божански ужас- *mysterium tremendum*, страхопоштовање пред божанским и сублимним. У нашем језику не постоји одговарајући превод овог термина, приближно би се могло превести као *не-блиско, настрано, зачудно, узнемиравајуће, непознато, неодомаћено*. Према Фројду, приближан превод *Das Unheimliche* на латинском би био *locus suspectus* за место⁴, и *intempesta nocte*, за време⁵. Тренутак када посматрамо епилептични напад, осећај да је епилептичара обузела нека страна сила, могао би бити један од примера *uncanny* сензације. Јенч формулише *Das Unheimliche* као нешто ново/страно/непријатељско, наспрам старог/познатог/блиског. Фројд га дефинише као нешто што сакривамо не само од других, него и од самих себе, или као потиснути садржај који је испливао на површину; место повратка отуђених инфантилних комплекса. Исто тако, *Das Unheimliche* се везује и за опсесивне репетиције, интелектуалну несигурност у односима живо/неживо, хумано/аутоматско, проблем двојника(*doppelganger*), анимизам, итд. Није у питању неприродност или одсуство природног- већ криза природног.

Фројд је у појму *Das Unheimliche* објединио мноштво психоаналитичких концепција; опсесивно понављање, репресија, нагон смрти, анксиозност, двојник, итд. Своју анализу овог појма углавном заснива на литератури- Е. Т. А. Хофмановој (Ernst Theodor Amadeus

¹На немачком *Das Unheimliche*- супротно од *Das Heimliche* (фамилијарно, блиско)

²Freud, Sigmund, *The Uncanny* (1919), (translated by James Strachey), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XVII, The Hogarth Press and the Institute of Psycho- Analysis, London, 1955, p. 219-252.

³ Jentsch, Ernst, *On the psychology of the uncanny* (1906), (translated by Roy Sellars), *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, Volume2, Issue1, Routledge, UK, 1997, p. 7-15

⁴An uncanny place

⁵At an uncanny time of night

Hoffman) приповетци *Пешчани човек* (*Sandman*, 1816)⁶. Пешчани човек је биће којим су мајке плашиле своју децу, да би отишла на време у кревет. Ово биће, Пешчани човек (*Пескар*), долази код деце која нису заспала на време, баца им песак у очи које од тога искрваре и испадну, затим их узима и односи да би нахранио своју децу. Главни јунак приповетке Натанијел (Nathaniel)⁷, једне вечери остаје будан да би видео Пешчаног човека, и у њему препозна породичног пријатеља, адвоката Копелијуса⁸ (Coppelius), који са његовим оцем врши алхемијске експерименте. Дечак их прислушкује, чује како Копелијус виче: „Дај очи! Дај очи!”, бива откривен и Копелијус му баца угљевље у очи, жели да их узме, али га Натанијелов отац спречава да то учини. Копелијус нестаје, али се поново појављује после годину дана, када се приликом експеримента дешава експлозија, и дечаков отац умире. Након тога опет ишчезава. Натанијел одраста, и препознаје Копелијуса поново, у лику путујућег оптичара, Ђузепеа Кополе (Giuseppe Copola), који му продаје дурбин. Гледајући Кополиним дурбином, Натанијел открива тајанствену лепотицу Олимпију (Olimpia)⁹, ћерку професора Спаланцанија (Spalanzani)¹⁰, у коју се заљубљује и коју жели да ожени. У једном тренутку из свађе Копелијуса и Спаланцанија, Натанијел схвата да је Олимпија аутомат, који су они заједно направили и чије очи је набавио Копола. Пада у делиријум, и после дугог периода, коначно се опоравља. Током шетње, Натанијел и његова вереница Клара¹¹ пењу се на градски звоник, и Натанијел поново гледа кроз Кополин дурбин. Поново доживљава делиријум и покушава да баца Клару са звоника, али га њен брат спречава у томе. У гомили која се окупила, види Копелијуса који каже „Ха, ха, не брините се, он ће и сам сићи”, после чега Натанијел скаче преко ограде звоника, и умире.

За разлику од Јенча који се бави интелектуалном несигурношћу у односима људско биће/аутоматон (Олимпија), у својој анализи ове приче Фројд ставља акценат на везу концепта *DasUnheimliche* и страха од кастрације (Копелијус). Губитак, крађу очију и

⁶ E. T. A. Hoffman, *Der Sandmann*, http://germanstories.vcu.edu/hoffmann/sand_e.html, прегледано 23.10.2015.

⁷ Nathaniel је грчка форма хебрејског נְתַנְאֵל (*Netan'el*), што значи „бог је дао” или „богом дан”

⁸ Према Оту Ранку (Otto Rank, 1884- 1939) ово име као и име Копола (Coppola) које се касније појављује, вуку корен из италијанских израза *copro* (италијански синоним за очну дупљу) и *copella* (означава посуду за топљење или лабораторијску реторту)

⁹ Грчко женско име, приближно значење је „из куће богова”

¹⁰ Име Спаланцани је могућа референца на италијанског биолога Лазара Спаланцанија (Lazzaro Spallanzani, 1729-1799) првог научника који је успео да изведе вештачку оплодњу

¹¹ Clara или Klara је женско име које потиче од латинског иаза *Clarus* (брзо, светло, ведро угледно)

страх од слепила, он види као субституте за кастрациони комплекс. Проблем двојника одражава се у мотиву подељености оца. Копелијус је фигура двојника, округлог, кастрирајућег оца, која је у причи постављена наспрам фигуре Натанијеловог *нормалног*, симболичког оца, који на почетку приче умире. У причи, кастрирајући отац се увек појављује у ситуацијама када је Натанијел близу сексуалног самоостварења, када налази своју другу половину, и постаје *цело*. Копелијус се појављује као рушитељ љубави (*Störer der Liebe*).

Фигура двојника доживела је свој процват у романтичарској литератури. Овај мотив појављује се у готском роману, код Хофмана, Андерсена (Hans Christian Andersen), Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe), Мопасана (Guy de Maupassant), Оскара Вајлда (Oscar Wilde), Едгара Алана Поа (Edgar Allan Poe) и Достојевског. Постоје неки основни обрасци који структуришу овакве приче. Двојника може видети само његов субјекат (*оригинал*), двојник се појављује у најнепримеренијим ситуацијама, ради све да потпуно уништи живот субјекта и чини ствари које субјекат никада не би учинио, а чије последице после мора да сноси. Коначно, ситуација постаје неподношљива, толико да долази до крајње конфронтације у којој субјекат убија свог двојника, али самим ти и себе. Чак се и клинички случајеви аутоскопије (*autoscopy*) најчешће завршавају трагичним исходом¹². Према Младену Долару (Mladen Dolar)¹³, до удвајања долази у Лакановом стадијуму огледала. У тренутку када препознамо себе у огледалу, формира се субјект, али ми себе прекасно препознајемо, и долази до удвајања- не могу препознати себе и у исто време бити једно са собом.¹⁴

Фројд говори о појму *DasUnheimliche* као о универзалном феномену, али примери које даје потичу из доба просветитељства. Према Младену Долару, *DasUnheimliche* и јесте нешто што је могло да се развије само у том периоду. У времену пре просветитељства, *DasUnheimliche* је имао своје скривено место у простору сакралног и недодиривог.

¹²Долар, Младен, *I Shall Be with You on Your Wedding-Night: Lacan and the Uncanny*, October 58, 1991, стр. 11, (цит. Blumel, Eric, *L' hallucination du double, Analytica* 22 (1980), стр. 35-53.)

¹³*Ibid.*, стр. 12-14.

¹⁴Цветић, Маријела, *О Фројдовом појму Das Unheimliche у уметности, Фасцинације теоријом или Ка новој теорији визуелних уметности и културе* (уред. Драгица Вуковић), Продајна галерија "Београд", Београд, 2008, стр.30.

Тријумфом просветитељства, то место је нестало, и потиснути *Das Unheimliche* мотиви су почели да се појављују у готском роману, у време француске револуције.

Жак Лакан (Jacques Lacan) је за концепт *Das Unheimliche* увео сопствени појам, неологизам екстимно (*extimité*)- нешто што је истовремено и споља и изнутра- присуство спољашњег у унутрашњем и обратно. Несвесно није само унутар нас, оно је интерсубјективна структура, оно је и изван субјекта. Екстимно је по Младену Долару тачка где се најинтимнија унутрашњост подудара са спољашњошћу и постаје застрашујућа, изазива страх и анксиозност¹⁵. Према Долару, западна просветитељска и модернистичка мисао се заснива на дуалистичким поделама; тело/ум, субјекат/објекат, дух/материја, итд.- док појам *extimité* замагљује ове дуализме. Пројекат *Неподношљиво лице интима* није у потпуности базиран на појму *Das Unheimliche*, већ иде даље од њега, у сфери изван Фројдовских концепција, и у неким тачкама додирује стања чистог ужаса, за које је неопходно и разумевање појма абјектног.

Појам зазорног, абјектног је дефинисала француска психоаналитичарка и филозофиња Јулија Кристева (Julia Kristeva). По Кристевеј, зазорно је нечисто, одбојно, прљаво, безформно и вишак који измиче симболизацији, који отпада од знака и којег је немогуће асимиловати у језик. Зазорно није ни субјекат ни објекат, оно је нешто између, нешто што нарушава сваку формалну логику и прети субјекту раслојавањем и сламањем смисла. Исто тако, зазорно формира субјекат: „*Ја нисам, већ раздвајам, одбацујем, зазирем*”¹⁶- субјективност се заснива на изузимању: „Абјектовати значи *одбацити, одвојити*, и основа је одржања субјекта и друштва; *бити абјектован* значи бити одбојан, нагрђен, и корозивно је за оба.”¹⁷ Зазорно је оно чега се морам ослободити да бих био/била ја¹⁸. На неки начин, путем ужаса који производи, зазорно одржава систем граница и подела које конституишу субјективност. Према Хал Фостеру (Hal Foster), зазорно трансгресивним путем производи *лом* унутар датог симболичког поретка, и отвара му нове путеве(у уметности). Зазорно се појављује на границама тела, местима *изван идентитета*: прљавштина, храна, телесне излучевине, лешеве (*cadavre*), женске гениталије (потврђују

¹⁵Младен Долар, *I Shall Be with You on Your Wedding-Night: Lacan and the Uncanny*, October 58, 1991, str.23

¹⁶Кристева, Јулија, *Моћи ужаса –Оглед о зазорности* (прев. Марион Дивина), Напријед, Загреб, 1989, стр. 20.

¹⁷Фостер, Хал, *Повратак Реалног* (прев. Маргарита Петровић), Орион арт, Београд, 2012, стр. 158.

¹⁸Петровић, Маргарита, *Абјектно као симптом авангарде*, Орион арт, Београд, 2012, стр. 9.

реалност кастрације), инцест и смрт. Друштво и култура се заснивају на логици забране, изузимања абјектног. Ова логика потиче из паганских друштава у којима је заступљена превласт наслеђивања по мајчиној линији. Жорж Батај (Georges Bataille) везује зазорно за слабост друштва да у потпуности спроведе тај императивни чин симболичког изузимања.¹⁹ Забрана постоји да би била ритуално прекршена у привилегованим просторима сакралног.

Пројекат *Неподношљиво лице интима* конституисан је на тренутку када субјекат (аутора) открива да је сам абјектан. Формира се пукотина у симболичком поретку, у којој рад почиње да функционише. Тренутак зазорног настаје када спољашња структура не може да издржи трансгресивну навалу бесформних неиздиференцираних унутрашњих садржаја. Сама материјална структура пројекта замишљена је као влажна, хтонска, вагинална пећина (тунел), метафора негативног женског принципа. Зазорно нас истовремено ужасава, али и привлачи и изазива мешавину гађења и страхопоштовања. Стратегија којом ово не-место²⁰ увлачи посматрача у своју лепљиву блискост, у суштини је заводничка. Завођење почива и на прећутном споразуму, претпоставци да у овим радовима постоји скривено значење. Ова реторика мистификације ипак више показује него што сакрива прозирност своје лажи, али то чини управо да би покренула машинерије за производњу значења. Слике и објекти су на самој граници језика, увек са собом носе амбивалентни вишак смисла. То су *уљези* који долазе из сфере ван симболичког поретка, или поретка који не можемо да препознамо и класификујемо. Зазорно се појављује када нестане заштита коју пружа језик. Присутна је конфузија, успостављен је хибридни спој између позитивистичког, рационалног и ирационалног, хтоничког принципа; мистичка слика стварности осветљена је хладним клиничким светлом, и обратно. Позицију коју заступа овај рад, можда би идеално описала изјава браће Чепмен: „Ми повезујемо психозу, посебно Фројдову меланхолично-клиничку патолошку верзију, са Кантовом естетском сублимношћу.”²¹

¹⁹Кристева, Јулија, *Моћи ужаса –Оглед о зазорности* (прев. Марион Дивина), Напријед, Загреб, 1989, стр.77.

²⁰*Не-место(non-site)* је термин који је развио амерички land-art уметник Роберт Смитсон (*Robert Smithson*), и могло би се дефинисати као артифицијелно, *измештено*, синтетичко и конструисано место

²¹Maia Damianovic, „Dionis & Jake Chapman” (интервју), <http://www.jca-online.com/chapman.html>.

Зазорна је могућност постојања оног *неког*, анонимног субјекта који је *сабласт*; који нам је помало близак, познат- али долази из простора фантазма, простора који је заборављен, избрисан и потиснут. Оно од чега зазиремо су архаичност сабласти и истовремена блискост коју осећамо према њој: она нас привлачи. Абјектно се манифестује кроз анахронистички *задах смрти*, експлоатацију мртвих језика²² и њихов паразитски суживот са стварношћу. Ипак, постоји низ радова који се везују за једну телесну, висцералну форму зазорности, која се базира на односу према храни, гађењу, аморфном и паразитском телу. Ако је концепт сабласти подређен крутој аполонској спољашњости ужасавајућег Закона и истрошених знакова, ови радови се крећу у правцу интернализоване, телесне трансгресије Закона. Унутрашњост тела је болно место труљења и раслојавања у свим правцима.

²²Експлоатација мртвих је назив циклуса радова хрватског пост-концептуалног уметника Младена Стилиновића(1947) у којима деконструише сликарске поетике супрематизма, конструктивизма и соц-реализма. У овом раду, термин је проширен, и није схваћен дословно

Клиничка светла и некро-реализам: неколико претпоставки о уметничком поступку

Уметнички поступак који је примењен у овом пројекту, углавном се ослања на неку врсту сликарске деконструкције. Према Жак Дерида (Jacques Derrida), деконструкција је упитаност „над свим што је нешто више од упитаности”²³. Овакав поступак у случају пројекта *Неподношљиво лице интима*, великим делом подразумева интервенцију на већ постојећим представама, пронађеним сликама, фотографијама и објектима. Интервенције често иду у смеру *скрнављења, прљања, растављања* нечега што је произведено или пронађено као затворена, довршена целина. Директан однос са природом је поништени, декадентна лепота настаје систематским и злоћудним исправљањем стварности²⁴. Форма мишљења по којој настају овакви радови је колажна, и инсистира на дисконтинуитету. Може се рећи да постоји нека врста одбојности, страха, чак и абјекције у односу према монолитној целини и визуелном гешталту (*gestalt*). Из овога долази потреба за његовим нарушавањем, инфантилним скрнављењем које оставља простор нејасноћама и случајностима. Грешка је од почетка урачуната у процес настанка радова и веома је битан елемент за њихово функционисање. Она чини да рад увек буде отворени *флуks* у којем је процес видљив и никада потпуно окончан. Постоји тежња ка непрекидним међустањима и потупку који би се могао дефинисати као нека врста *кварења језика*. Од почетка је свесно ослобођен простор за рад предсвесног, произвољног и интуитивног. Сликар преузима улогу негативне дијалектичке машине, која празни појмове до потпуне нечитљивости. Уметнички поступак се заснива на бесомучној и опсенарској експлоатацији мртвих језика уметности, у ствари коришћењу свих расположивих стилских средстава и стварању стилске какофоније. Постоје додирне тачке са транс-авангардом²⁵, пре свега у еклектичности, али у овом случају, постмодерна лакоћа и хумор изостају.

²³Дерида, Жак, *Шта је деконструкција, Златна греда*- лист за књижевност, уметност, културу и мишљење, бр.37, година IV, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2004, стр.52

²⁴Бонито Олива, Акиле, *Идеологија издајника- уметност манир, маниризам*(прев. Мирјана Јовановић), Братство- јединство, Нови Сад, 1989, стр. 14

²⁵Трансавангарда је постмодернистички правац у сликарству и вајарству који је формулисао теоретичар Акиле Бонито Олива, напрелазу из 70-тих 80-те године

Однос са појмовима *Das Unheimliche* и абјектног је успостављен путем мотива слика, али и повезивањем слика са интимним, *лепљиво* хладно/топлим амбијентом у којем су постављене. Ови концепти нису само предмет теоријског разматрања, него су и одраз односа уметника према проблемима формирања сопствене субјективности као уметничког говора у првом лицу. Сликаство је простор рада са трауматским садржајима, самопосматрањима и у најређим случајевима успостављања идеалног фантазматског света: пре-наталне мајчинске пећине.

Слике су доминантан део овог рада, али њихова функција је истовремено и сценографска. Оне нису аутономни уметнички радови (мада то могу да буду), већ нека врста заступника: фалсификованих реликвија прошлости (која се никада није догодила). Присутна је тежња за стварањем специфичне музејске патине и естетизацијом прљавштине. Ипак, ови радови поседују и савремени хибридни аспект- тешко је одредити време из којег потичу; трагови традиционалног сликарства помешани су са наивном псеудо-метафизиком, пост-надреализмом и стилизацијом која потиче из поп-арта. Идеје за ове слике настале су из дугогодишњег сакупљања слика са интернета, њиховим спајањем и реконтекстуализовањем. У коначном резултату, почетни извори постају потпуно непознатљиви. Овакво сликарство заснива се на низу ауто-коментара, и понекад дословном рециклирању самог себе. Приступ сликарству је анахрон, али и ироничан када опонаша *учено* сликарство. Постоји тежња да се фомира мета- сликарство, сликарство које говори о сопственом језику. Стил сликања се ослања на фламански примитивизам, магични реализам, нову објективност²⁶, али истовремено истражује форме лошег сликарства²⁷ и неке врсте деконструисаног, *прљавог* поп-арта. Постоји тежња ка подражавању инфериорних видова сликарског изражавања, која би требала да субвертира класично схватање слике. Јефтина сентименталност кича је спојена са крутом беживотношћу²⁸ и стереотипијама позајмљеним из уметности психотичних болесника. Примитивна, брутална и недовршена форма постављена је у однос са високо-естетизованом формом која се понекад граничи са кичем: *уметност среће* овде прождири саму себе. Апстрактни мотиви спајају се са фигуративним, у неиздиференцирану

²⁶Нова објективност или Нова стварност (нем:*Neue Sachlichkeit*) је пост-експресионистички уметнички правац настао у Немачкој око 1922.

²⁷*Bad painting* (лоше сликарство) је термин који је формулисала теоретичарка Марша Такер (Marcia Tucker) и који се односи на гестуално, примитивно, нео-експресионистичко сликарство у Америци 70-тих година

²⁸Димитријевић, Бранислав, *Ово никад није било*- Предраг Нешковић, Београд, 2014., стр. 59.

органиску целину тела/аутомата, ни субјекта ни објекта. У материјалном смислу, битна је крхкост, односно контраст између крхкости слика и објеката у односу на псеудо-музејски контекст у који су постављене.

Сликарски део пројекта *Неподношљиво лице интима*, бави се проблемима једног девијантног, асиметричног и херметичног света. Истовремено тежи ка пародијском приступу естетизацији Зла као одсуства и немогућности било каквог смисла (Добра, Правде, Разума)²⁹. Песник Вилијем Блејк (William Blake) види Зло као *активни принцип који рађа енергија*.³⁰ На зло се надовезује и тема вечне, полиморфне адолесценције, повратка у краљевство детињства, које је у суштини демонско, које је *немогуће* и смрт. Детињство је овде универзум лишен невиности и за разлику од начина на који га представља сликар Балтус (Balthasar Klossowski de Rola), детињасто је спојено са изопаченим и декадентним. Овом инфернализованом стварношћу лутају антропоморфне љуштуре, *аутоматони* и органи без тела, чија зазорност лежи у томе што нису ни живи ни мртви- они представљају нешто *не-мртво*.³¹ Према Лакану, то *не-мртво* је ексцес живота- неуништиви, недељиви и бесмртни либидо који опстаје без тела. У овом попису немогућих персоне/не-бића, можда и као обједињујући концепт, појављује се фигура *наказе*. *Наказа је дефинисана као нешто што крши закон самим својим животом- она је граница и тачка преокрета закона*.³² Батај види наказу као дијалектички опозит аполонској, геометријској правилности.³³ Сликарске деформације иду у смеру промишљања тела савременог субјекта и тела наказе као нечега што настаје на пољу опасних веза³⁴- онога што стоји *између*. Понекад је у тела на овим сликама уписано телесно искуство аутора, као одраз самопосматрања и деконструкције сопственог идентитета. Оваква самопосматрања и ауто коментари произилазе из базичне несигурности, психолошког отуђења и фрагментације идентитета аутора (*нисам оно што*

²⁹Крстева, Јулија, *Моћи ужаса –Оглед о зазорности*(прев. Марион Дивина), Напријед, Загреб, 1989, стр. 174-175

³⁰Батај, Жорж, *Књижевност и зло*(прев. Чоловић Иван), Бигз, Београд, 1997, стр.89-90.

³¹Жижек, Славој, *Како читати Лакана*(прев. Бојовић Горан), Карпос, Лозница, 2012, 85-86

³²Фуко, Мишел, *Ненормални, Предавања на Колеж де Франсу, година 1974–1975*(прев.Козић Милица), Светови, Нови Сад, 2002. стр. 75

³³Bataille, Georges, *Visions of Excess- selected writings, 1927- 1939*(edited nad translated by Allan Stoekl), University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004.

³⁴Грозданић, Драган, *Монструозности и опасне везе*, поводом предавања Бојане Кунст *Опасне везе и тијела савремених субјективитета*, Нет клуб Мама, Загреб, 2002.

сам замислио да јесам). Људско се преплиће са анималним у архаичном мотиву индивидуе изгубљене пред сублимном нељудском *накострешеном природом*. За Жил Делеза (Gilles Deleuze) и Феликс Гатарија (Félix Guattari), постајање животињом значи „пратити линију бекства, наћи свет чистих интензитета где се сви облици и сва значења, означитељи и означени, растачу у корист једне необликоване материје, детериторијализованог флукса, неозначајућих знакова.”³⁵

Не-фигуративне слике се базирају на органској апстракцији и представљају неку врсту пулсирајуће, живе унутрашњости машине/аутоматона. Ове слике су засноване на идеји *органа без тела*- трагова деконструисаног тела/машине. Настају путем асоцијативне, ризоматске (*rhizomatic*) акумулације форми, процеса који се граничи са аутоматским сликањем. Приступ слици је колажни и фотомонтажни и крајњи резултат инсистира на губљењу границе живо/неживо и органско/кибернетичко. У третману слике постоје додирне тачке са сликарским правцима магичног реализма и нове објективности (*Neue Sachlichkeit*). Сликање није у функцији дескриптивног, веристичког, миметичког приказивања предметне стварности, већ се користе готови синтетички модели (дефиниције) облика настале из претходног посматрања, и присутна је доминација стила над садржајем. Цртеж је оштро дефинисан, форма лазурно моделована, а простор слике је без ваздушне циркулације. Сваки део слике, па и најбаналнији, потпуно је исликан и не постоји подела на битно и небитно. Колорит је сведен на испране, пастелне сиво-зелене или окер нијансе, и светлост на сликама не поседује извор у натуралистичком смислу- извор светлости је *унутрашњи*. Илузија тродимензионалности је често нарушена; спајају се различите, противречне врсте моделације, осветљења и простора што доприноси колажном изгледу слике. Не постоје претензије ка стварању илузије простора и тродимензионалног света. Композиција је најчешће вертикална, и настаје интуитивним дељењем слике на изоштрене троуглове (попут разбијеног огледала), кракове, врхове- који долазе из формалног поља и реторике експресионизма³⁶. Ови *зупци, врхови,*

³⁵Делез, Жил, Гатари, Феликс, *Кафка* (прев. Милетић Славица), Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1998, стр. 22

³⁶Клер, Жан, *Одговорност уметника- Авангарде између терора и разума*(прев. Грубор, Александра), Градац, Чачак, 2006, 24-25.

бљескови, муње употребљени су као заступници испражњене, баналне и трагикомичне иконографије зла и нечисте савести историјских авангарди³⁷.

Идеја *слике као прозора у свет* је деконструисана, а мимезис первертиран. Овакво сликарство је на граници експресионизма, али се надовезује на пост- експресионистичке концепте, преузимајући неке од формула магичног реализма. Концепт магичног реализма је успоставио немачки теоретичар Франц Рох (Frantz Roh)³⁸, у књизи *After expressionism: Magical Realism: Problems of the newest European painting*³⁹, а често се повезује и са латино- америчком литературом Габријел Гарсија Маркес (*Сто година самоће*), и Изабеле Аљенде (Isabel Allende). На крају, термин магичног реализма бива потпуно одбачен, да би га заменио термин нове објективности (*Neue Sachlichkeit*).

Рох избегава религијско и метафизичко значање речи „магично” и фокусира се на поновно, премештено сагледавање објективног света који нас окружује. Наводна метафизичка и магијска сила која утиче на материјални свет, никада није директно приказана, постоји недефинисана укоченост предмета која наговештава да нешто делује *испод*, а свакодневна реалност је приказана без екстернализовања своје мистичне позадине. Свет свакодневног и баналног бива доведен у могуће, али не и вероватне односе, за разлику од надреализма који се бави приказивањем потпуно нереалног и немогућег. Овом стилу сликања привукла ме је потпуна емотивна хладноћа у приказивању предметног света.

Мотиви често долазе из пронађених слика, али избачени из првобитног контекста накнадним интервенцијама које уносе вишак значења, или га потпуно трансформишу. Критеријум селекције слика је веома интуитиван, и заснива се на проналажењу индиферентних призора у које је могуће накнадно учитати субјективне садржаје. Понекад постоји већ замишљена *унутрашња слика*, која тек касније бива допуњена одговарајућом представом, неком врстом накнадне реакције на почетну. Значење је произведено биполарним сударом слика, који ипак претендује да оде даље од колажног спајања.

³⁷Ibid., (цит. Klemperer, Victor, *LTI, la langue du Troisième Reich. Carnets d'un philologue* (ЛТИ, језик Трећег рајха. Бележнице једног филолога), с немачког превео Е. Гијо, Paris, Albin Michel, 1996.) Клер се позива на Клемперера када каже да је нацистичка руна победе (*siegrune*), оштроугло S, преузета директно из експресионистичког сликарства, према Клемпереру: „Један облик који је суштински за сликарство и поетски језик експресионизма”

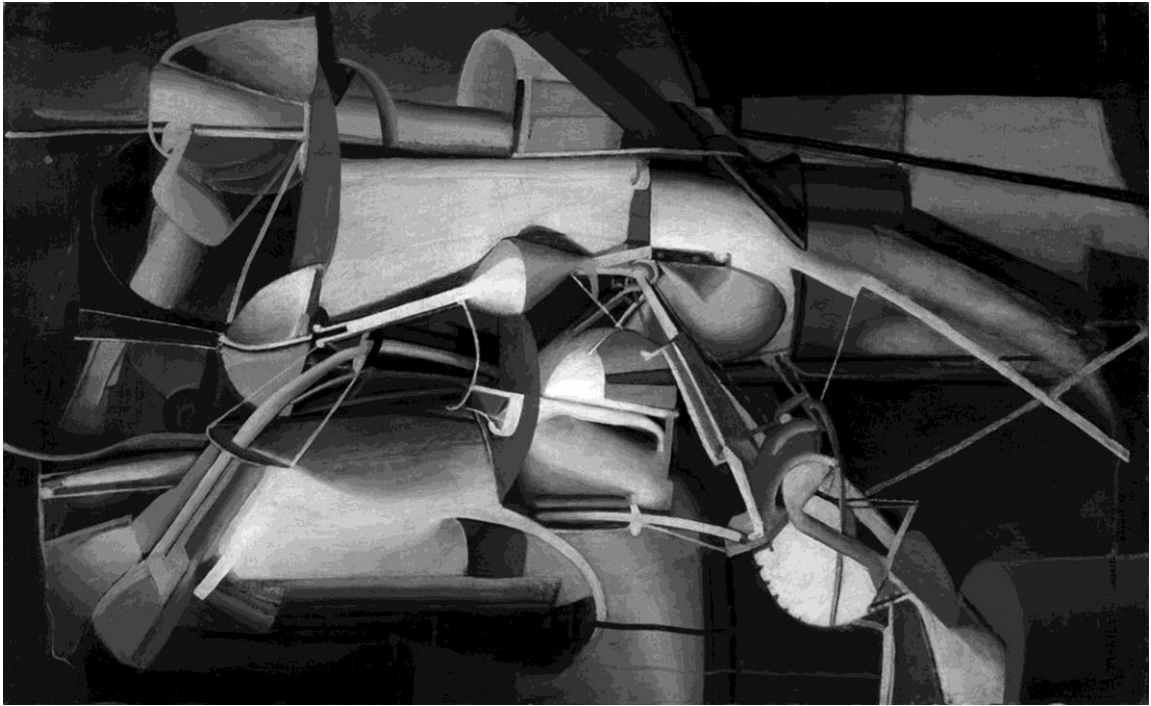
³⁸Frantz Roh (1890-1965), немачки историчаруметности, фотограф и критичар

³⁹*Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* (1925)

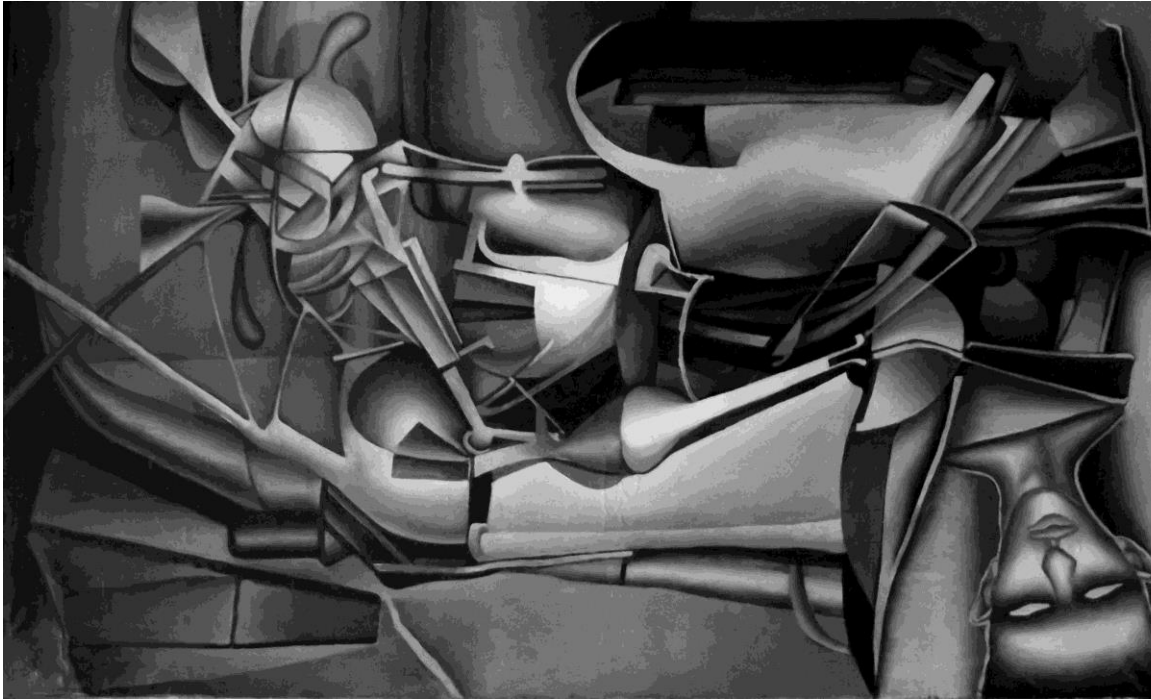
Овај метод је најочигледнији на слици *Младожења/Самачка машина* (2015) и у овом случају примењена је нека врста концептуалне апропријације. Копија Дишанове (Marcel Duchamp, (1887-1985) слике *Невеста* (1912) насликана је на великом формату (120x 170cm), да би у следећој фази сликање било настављено, али на слици окренутој наопако. Даљи поступак састојао се од одузимања делова који су се чинили сувишним, и не-логичним на Дишановом оригиналу, и у сликарској импровизацији у смеру формирања неке врсте *наставка* оригиналне слике. На дну слике се налази монохромни портрет (*мастурбатор, самац, первертит*) у положају срушене бисте- дословно *пали субјекат*, који сугерише слом, пад система механичко- сексуалне машине невесте/младожење.

Дишанова невеста је један од најранијих примера апстрактне уметности у двадесетом веку и стекла је иконички положај међу делима савремене уметности. После 1912. године, када је насликана, Дишан је престао да се бави сликањем. Идеја која је покренула настајање невесте је нека врста наивне, дечачке запитаности о томе шта се налази унутар женског тела. У литератури и жаргону тог времена, за полне органе и сексуалне односе, често су били коришћени термини машинског порекла, и овај спој највероватније потиче из таквих игара речима.

Подстицај за копирање *Невесте*, и интервенцију на њој је делимично ирационалан, и лежи у некој врсти опседнутости том сликом, и комплексним системом веза који приказује. Посебно су ме занимале ганглије, лабаво везивно ткиво, слузаве мембране између делова машине, које асоцирају на распадање неког органског, спољног омотача, љуштуре која је пукла. *Невеста* представља неиздиференцирано стање између телесног и машинског, и на слици је ове границе је потпуно немогуће одредити. Представа о машини из времена настанка *Невесте*, у садашњем тренутку делује веома архаично, атмосфера интелектуалне несигурности у вези природе овог био-механоидног споја и утисак који производи њено поновно појављивање код савременог посматрача, може се окарактерисати као савршен пример *Das Unheimliche* сензације.



Marcel Duchamp, *Magiée (Невеста)*, уље на платну, 89,5 x 55,25 cm, 1912.



Младостжеџа/Самачка машина, уље на платну, 170 x 120 cm, 2015.



In Der Kammer (On Dissecting Table), уље на платну, 100 x 70cm, 2015.



Без назива, уље на платну, 50 x 50cm

О другачијем заводнику: извођење идентитета и самопосматрање кроз абјектну телесност

You can't get artistic results with normals.

Jack Smith

Портрети настају из експериментисања са сопственим идентитетом и појавношћу. Одроз су амбивалентног и ауто- ироничног самопосматрања и инфантилних идентификација са представама моћи. Ово је игра травестије и скривања у апсурдној потрази за идеалним алтер-егом уметника. Фигуре које се налазе на сликама више су андрогине, антропоморфне љуштуре него жива бића- оне су (де)конструисане персоне које не успевају да прикрију ауторову немогућност прихватања било каквог идентитета, његово одсуство. Марионетска телесност и тежња ка болесној грациозности фигура одраз су њихове апрагматичне функције у стварном свету, оне су декадентни објекти нарцисоидних идентификација уметника. Руке и прсти фигура на портретима су неприродно издужени: то су *сонде* које опипавају око себе у непрекидном стању упита. Боја коже је углавном загасита; опора боја труле, или нездраве коже, прозирне и натопљене отровима. Око вратова ових фигура се често се појављују огромне крагне, дубоки оковратници, који наглашавају гушење, клаустрофобију. Кожа има улогу *опне*, транспарентне, танке и пропустљиве границе са спољашњошћу. Та опна изгледа као да је на самој граници пуцања- израз лица је кататонично празан, али примални, дивљачки крик долази изнутра. На овим портретима стварно постоји ефекат *лоше прерушености*- тренутка када се маска меша са оним што би требало да сакрије, и формира еротизовани, зазорни међупростор. Естетика ових фигура се не ослања на естетику *ружноће зарад ружноће*- њихова привлачност (или одбојност) лежи у крајњој тачки, где се андрогина, *queer* лепота граничи са телесном деформацијом, заосталошћу и пропадањем.

Поглед је често замагљен и стакласт, а понекад га уопште нема, очи су приказане као рупе, *црна сунца*, или празне беоњаче. Брисање очију, њихова потпуна празнина, производи ефекат посматрања из којег год угла да приђемо сликама. Само на једном од аутопортрета очи су насликане класичним академским поступком, опет, ове очи су

црвене, надражене, инфициране и замагљене. Оне сугеришу унутрашњи притисак, *затегнутост до пуцања*, тренутак напетости који претходи потпуном слому. Овакав однос према очима може бити повезан и са Лакановим концептом о злоћудном погледу, *урокљивом оку*, оку које има моћ да ослепи и кастрира- да би се зло чини зауставиле, оку треба одузети поглед. Лакан примећује да уопште не постоји нешто што би било *добро око*: „Око са собом носи смртну функцију, по себи је обдарено сепаративном моћи.”⁴⁰ Према Лакану, *invidia* (завист) долази од *videre* (видети), и од кључног је значаја за конституисање *злог ока*: „Свако зна да је завист изазвана поседовањем добара, која ономе који завиди не би било ни од какве користи и чију стварну природу он чак и не слути. Таква је стварна завист. Она чини да субјект проблиједи, пред чим?- пред сликом (*image*) потпуности која се затвара, и пред тим да мало *a, a* одвојено за које се он заквачи, може бити за другог посиједовање, које му пружа задовољство, *Befriedigung*.”⁴¹

Мотив узимања очију се појављује и у *Пескару* Е. Т. А. Хофмана, али више као претња кастрацијом која долази од злог, кастрирајућег очевог двојника. Према Јулији Кристивој, Едипово само-ослепљивање у Софокловом *Краљу Едипу* је приказ цепања, подизања зида између себе и зазорне, неподношљиве реалности.⁴² Одсуство очију на портретима је можда најближе тој метафори о подизању застора, зида пред спољашњим светом.

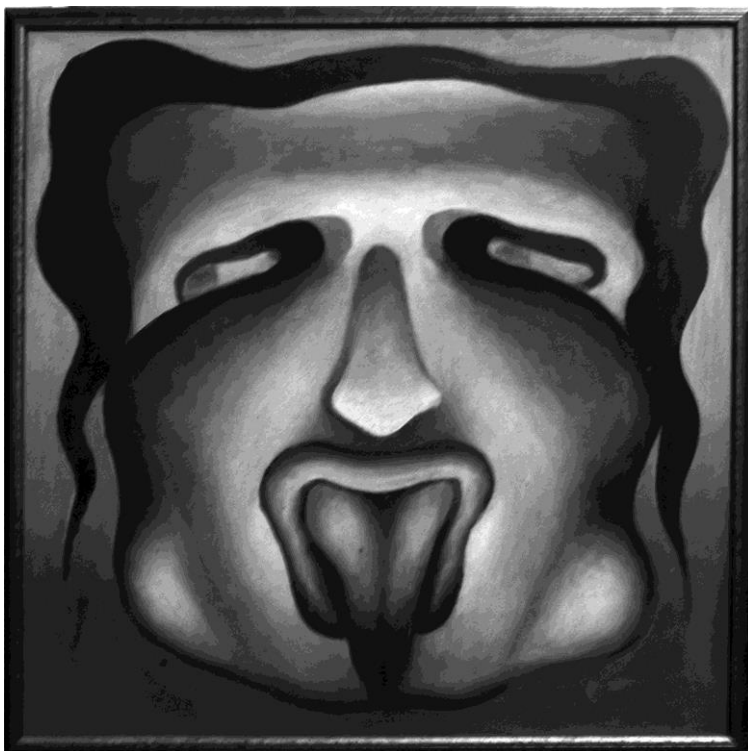
⁴⁰Лакан, Жак, *Четири темељна појма психоанализе* (прев. Вујанић-Ледници, Мирјана), Напријед, Загреб, 1986, стр. 126.

⁴¹*Ibid.*, 126.

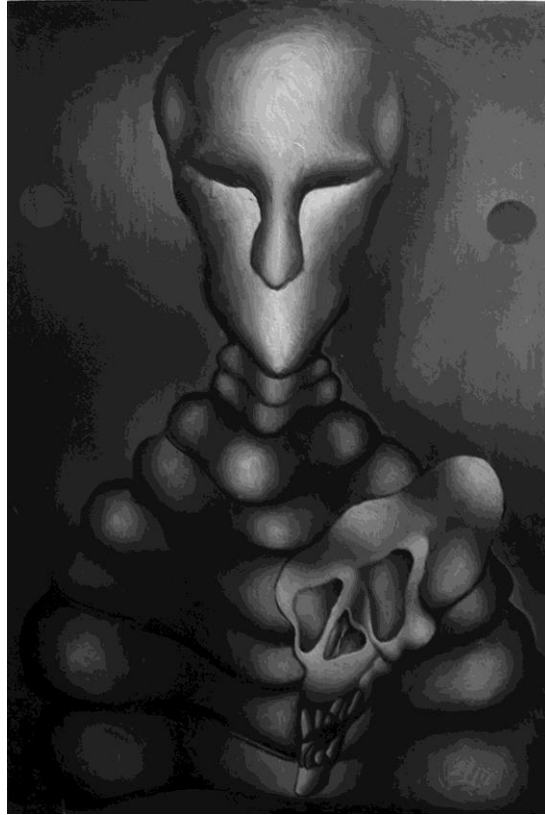
⁴²Кристива, Јулија, *Моћи ужаса –Оглед о зазорности*(прев. Марион Дивина), Напријед, Загреб, 1989, стр. 99.



Drag, акрилик на папиру, 2012.



Drag II, уље на платну, 50 x 50cm, 2014.



Conspirator, уље на картону, 100 x 70cm, 2013.



AUTOKRATA, уље на картону, 70x 50cm, 2013.

Трауматски простор и тело у деловима: приступ објекту и амбијенту

У овом поглављу биће објашњени однос према простору, објектима и трансформативна улога коју ови елементи имају у пројекту *Неподношљиво лице интима*. Експерименталне скулптуре у овом раду надовезују се на пост- дадаистички и *anti-form* приступ објекту. Ови објекти су више тродимензионални колажи него скулптуре и постављени су као медијум између слика и простора. Настали су grubим, технички невештим спајањем предмета пронађених на ђубриштима, пијацама, итд. Неки од објеката су једноставно остављени у *ready-made* форми. Однос према објектима има нешто од симулације имбецилног, инфантилног, аутистичног- ове фигуре су фетиши/предмети дечијих страхова и жеља, прљави, одбачени *прелазни објекти (transitional objects)*. За дете, прелазни објекти су субститут за мајку, али и екстензије дечијег тела. Објекти су постављени у тотемском модусу⁴³, који наглашава тај фетишистички однос према предмету жеље. Лутке (*manichino*) су увек позивале на обредно уништавање, служиле су да буду уништене, или раскомадане у колективним ритуалима насиља. У савременом свету имају сличну функцију- служе за тестирање аутомобила (*crash test dummies*), за симболичко уништавање омражених политичара, нуклеарне тестове, итд. Оно што чини узнемиравајућим њихова постварена тела, поред сумњиве безизражајности, је и боја која би требало да подражава боју људске коже. Кроз манекене као да зрачи неки рудиментарни облик живота- када се случајно сусретнемо са овим луткама постоји кратак, ужасавајући тренутак несигурности у то да су у питању жива бића.

Израда објеката заснива се на спајању лутака као празних љуштура са људским ликом и бесформних, не-уметничких, јефтиних материјала као што су кучина, селотејп, битумен, картон, пур-пена, сасушене биљке, итд. Ови материјали постављају објекте на границу између скатолошког и сакралног. Бесформно (*informe*) се у овим објектима може схватити и као неиздиференцирана, неконтролисана алхемијска *prima materia*. Према Доналд

⁴³Тотемски модус- облик вертикално постављене фигуралне композиције која реконструише ритуалне фигуре примитивних цивилизација, често употребљаван у високо-модернистичкој скулптури

Каспиту (Donald Kuspit) „ алхемијско схватање уметности је паралелно експресионистичком схватању уметности. Уметност је средство директне трансформације бића, под утицајем сусрета са материјом као таквом.”⁴⁴ Објекти потичу из сфера архаичног искуства и блиски су нам на један зазоран начин. Њихова производња подразумева одређени степен психолошке регресије на магијски, анимистички⁴⁵ начин мишљења. Према Леви-Стросу (Claude Lévi-Strauss):

Данас је *bricoleur* (кућни мајстор) особа која се бави ручним радом користећи средства, заобилазна у односу на средства којима се служи човек од заната [...] Домаћи мајстор је способан да обави велики број различитих послова; али, за разлику од инжењера, њему за извршење тих задатака нису неопходне сировине и одговарајуће, у складу са његовим пројектом набављене алатке: свет његових инструмената је затворен, а правило његове игре је да се увек мора снаћи са приручним средствима, то јест уз помоћ у сваком тренутку ограничене скупине алатки и материјала, који су уз то још и хетероклитни, јер састав те скупине нема никакве везе са његовим тренутним пројектом, нити, уосталом са било каквим посебним пројектом, већ представља случајан резултат свих прилика које су се указале за обнављање и богаћење залихе делова [...] Ти делови имају дакле само упола одређену намену [...] Сваки део представља скуп у исти мах конкретних и могућих односа; делови су оператори, а могу се употребити ради обављања било какве радње у оквиру једног типа [...] На исти начин елементи митског мишљења увек се налазе на пола пута између опажаја и појмова [...] Делови које домаћи мајстор сакупља и употребљава пренапрегнути су као и саставни делови мита, чије су могуће комбинације ограничене због тога што су они узети из језика у коме већ имају један смисао који ограничава слободу руковања њима.⁴⁶

Овакав начин рада подразумева постизање стања у којем критичко мишљење бива искључено, ослабљено, или долази накнадно. Повезивање комада је великим делом препуштено случају и импровизацији. Потребно је пројектовати унутрашње садржаје у пронађени објекат и приписати му анимистичку, магијску функцију. Оно што остаје су реликти ових псеудо-ритуалних процеса. Постоји тежња да се постигне ефекат

⁴⁴Kuspit, Donald, *Beuys: mast, pust i alkemija, Dossier Beuys* (ured. Denegri, Ješa), DAF, Zagreb, 2003, str. 130.

⁴⁵Анимизам представља веровање да и неживе ствари поседују менталне процесе сличне људским. Израз је настао крајем 19. века у оквиру антрополошких проучавања примитивних племена.

⁴⁶Леви-Строс, Клод, *Дивља мисао*(прев.Јелић, Јелена и Бранко), Нолит, Београд, 1978., стр. 57-59.

опсесивно- компулсивног, сакупљачког гомилања тих објеката/фетиша. Према Фројдовским теоријама, опсесивне репетиције такође спадају у категорију *uncanny*, и сакупљачки импулс код фетишиста потиче од осећаја недостатка (фетиш је симболичка замена за мајчин непостојећи фалус). Надокнада овог трауматског мањка мора се непрекидно понављати- тако настају колекције. Опсесивна- компулсивност сакупљања је у овом раду донекле симулирана, и постизање интензитета и густине сакупљених предмета захтева уношење у улогу опсесивног сакупљача.

Ћубриште, као основно место сакупљања и потраге за објектима, такође има и улогу закулисног места потенцијалних могућности, места које функционише изван стандардних принципа робне размене- места на којем су ови закони изврнути и *помахнитали*. Ипак овај материјални аспект је мање битан од симболичке функције коју ђубриште врши у овом раду: то је улога простора за пројекцију и асоцијативно повезивање делова, крхотина, отпадака приватног микро и макрокосмоса. Стварање ових, најчешће бинарних спојева, није засновано на театралном, надреалистичком поступку шокирања (мада у почетку делује тако), већ на успостављању објеката, асамблажа као шизоаналитичких *желећих машина*- машина за које је круцијално да раде искључиво када су *покварене*. Објекти нису мишљени као уметничка дела, направљена да би била изложена пред публиком- они су катализатори и отпатци процеса, који увек могу бити поново расформирани, спојени, трансформисани или враћени у првобитни облик. Истовремено су и стални део уметничког окружења и простора за рад, *нешто са чиме се живи*, нека врста интимне сценографије. Њихова интегрисаност у животни и радни простор, и вечито стање између отпатка и уметничког дела, ствара неку врсту концептуалне и материјалне дезорганизације у којој се одвија уметничко деловање. Ово је место брисања границе између живота и уметности. Хаос и опсесивно гомилање (*clutter*) имају структуралну и психолошку функцију у настајању пластичких радова. Нагомилавање отпада и наизглед бесмислених предмета потиче из потребе за формирањем механизма одбране: скривањем, заштитом, замотавањем/барикадирањем у сопственом лавиринту- фантазматском месту апсолутне контроле и поседовања. Постоји потреба за свесном инфузираношћу одређеним врстама представа или атмосфере. У процесуалном смислу, изложеност хаосу чини да механизми свесне селекције бивају ослабљени, или барем замагљени, тако да је у рад увек могуће укључити елементе случајности.

Амбијент овог рада је замишљен као изломљени, фрагментирани, лавиринтски простор-соба унутар собе. Стерилни концепт *white cube*-а замењен је фантазматским, немогућим, трансформативним простором *менталне јазбине*. Атмосфера евоцира неку врсту загушљиве, клаустрофобичне дечије собе/музејског депоа/тунела или сабласних демонтираних позоришних кулиса- напуштеног места на којем се одавно одиграо трансгресивни чин. У питању је ментални простор у који се субјекат мимикријски уписује, који га деперсонализује, асимилује и брише његове границе. Роже Кајоа (Roger Caillois)⁴⁷ разликује три врсте мимикрије: прерушавање (*travesti*), прикривање (*camouflage*) и застрашивање (*intimidation*). Кајоа пише о моменту *инсектоидне психозе*, када животиња/инсекат више није у стању да разликује себе од позадине коју подражава. Овај феномен пореди са шизофреничним болесницима који осећају да их је простор *усисао* у себе, прогутао, као да *постају простор*.⁴⁸ Сличну сензацију можемо осетити и када се налазимо у потпуном мраку, када губимо границу између сопственог тела и простора. Стратегија онеобичавања простора лежи у изломљености и прекомерности, опсесивно-компулсивној затрпаности предметима/траговима фантомске присутности субјекта. Пренатрпаност, гомилање и хаос, одраз су менталних процеса који им претходе и чији су део- поглед у унутрашњост организма или несвесног.

⁴⁷Roger Caillois(1913-1978), француски социолог, филозоф, књижевни критичар

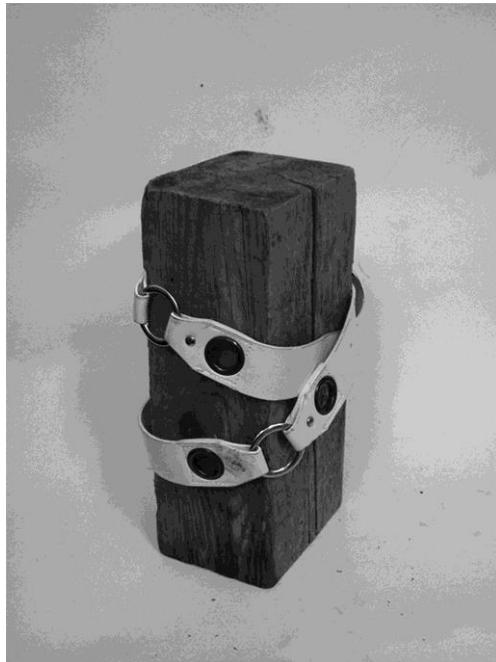
⁴⁸Caillois, Roger, *Mimicry and Legendary Psychasthenia*(translated by John Shepley), *October* vol.31, Editions Gallimard, 1984, стр. 16-32



Без назива (Инхалатор), лутка, сасушена тиква, 2014.



Баитован, посуда за заливање цвећа, црно-бели принт, кучина, 2015.



Eternal Bondage, појас, дрвена греда, 2015.

Neurological drawings

Неуролошки цртежи (*Neurological drawings*) су серија псеудо-аналитичких цртежа, настали у маниру аутоматског цртања. Цртежи су нека врста дневника, у којем су субјективна телесна искуства визуелизована и транспонована у комплексне, бинарне органско- машинске структуре. „Машина орган, прикључена је на машину извор, једна емитује флукс, друга га пресеца, нешто се производи: то су учинци машине, а не метафоре.”⁴⁹ На цртежима се појављују полу-апстрактне представе, визуелни еквиваленти хаптичких и телесних сензација: унутрашњих доживљаја топлоте, ширења, нагризања, притиска, контракције, бола, топљења, итд. Ови екстернализовани *органи без тела* налазе се на граници између сопствене спољашњости и унутрашњости (*extimité*), и могу се окарактерисати и као органи у покрету.

Дефинитивно су у питању органи нагона, његови инструменти које је Лакан описао у *Миту о ламели*⁵⁰. Према Лакану, ламела (*l'hommelette*- човечуљак омлет)⁵¹ је објекат бесмртног, неуништивог либида; незаустављивог, поједностављеног нагона за животом. Она је нељудски, пре-субјектни аспект сексуалности, Лакан је пореди са плацентом:

Ламела је нешто посве пљоснато, што се премјешта као амеба. А будући да је то -одмах ћу вам рећи- нешто што има везе с оним што сполно биће губи у сполности, то је, као што је амеба у односу на сполно биће, бесмртно. Зато што надживљује сваку подјелу, зато што опстоје у свакој раздиоби. Па, то није охрабрујуће. Замислите само, да вам то обавије лице док мирно спавате [...] Ова ламела, тај орган, чија је особина да не постоји, али који зато ништа мање није орган- могу вам детаљније изложити његов зоолошки положај- јесте либидо.⁵²

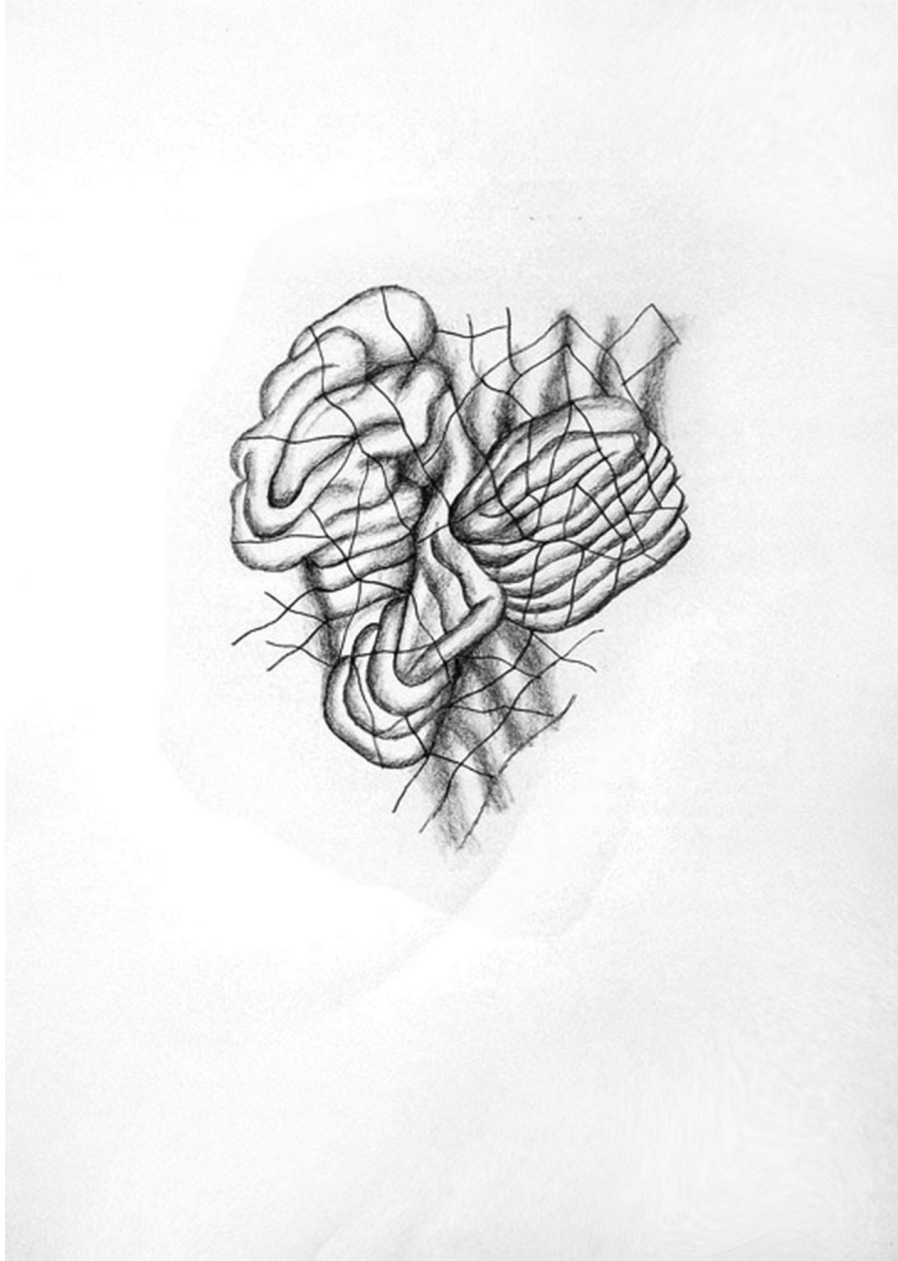
⁴⁹Делез Жил и Гатари, Феликс, *Анти-Един:Капитализам и шизофренија* (прев. Моралић Ана), Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1990,

⁵⁰Лакан, Жак, *Четири темељна појма психоанализе* (прев. Вујанић-Ледницики, Мирјана), Напријед, Загреб, 1986, стр.209-213.

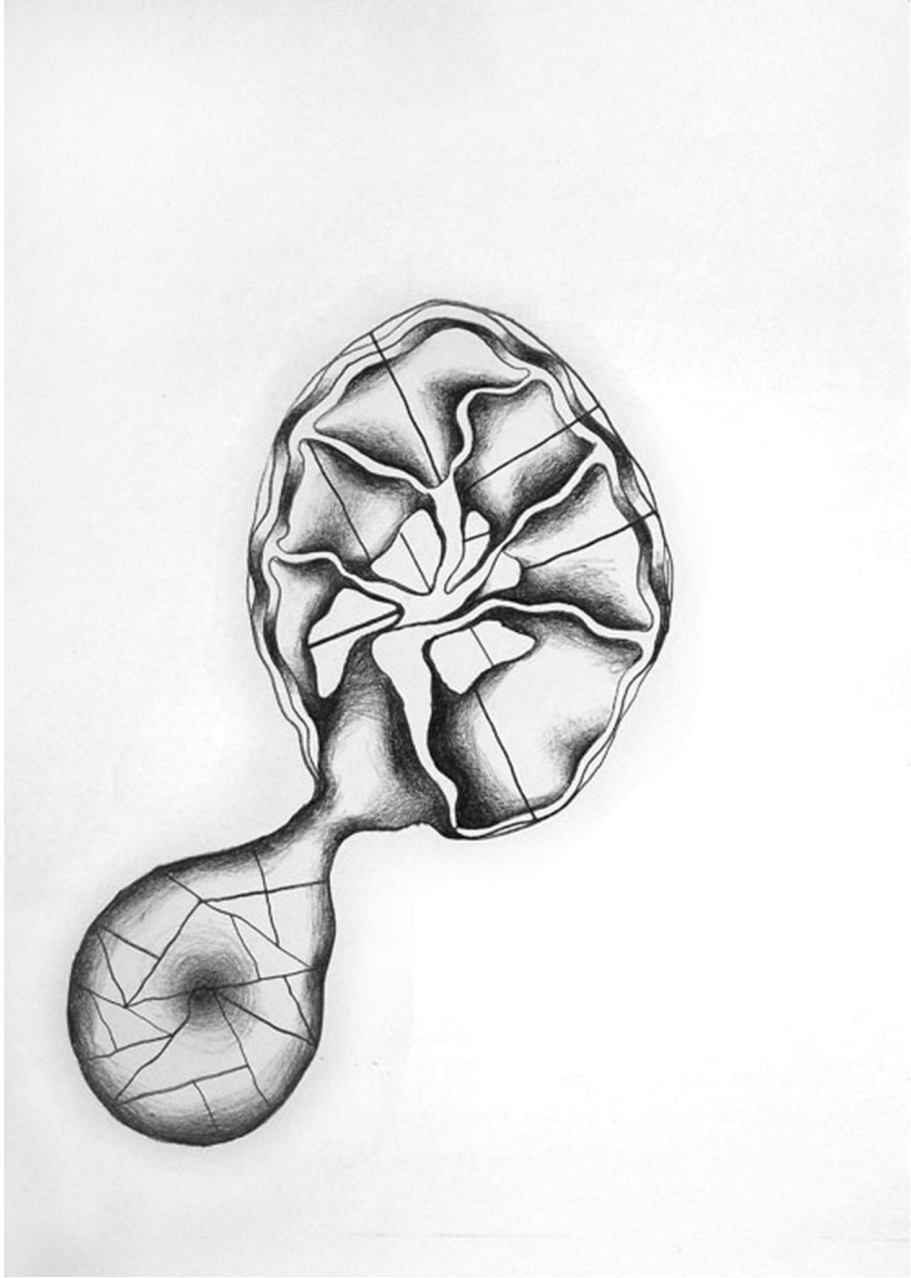
⁵¹Од речи човечуљак (*hommelette*) и омлет (*omelette*)

⁵²*Ibid*, стр.210.

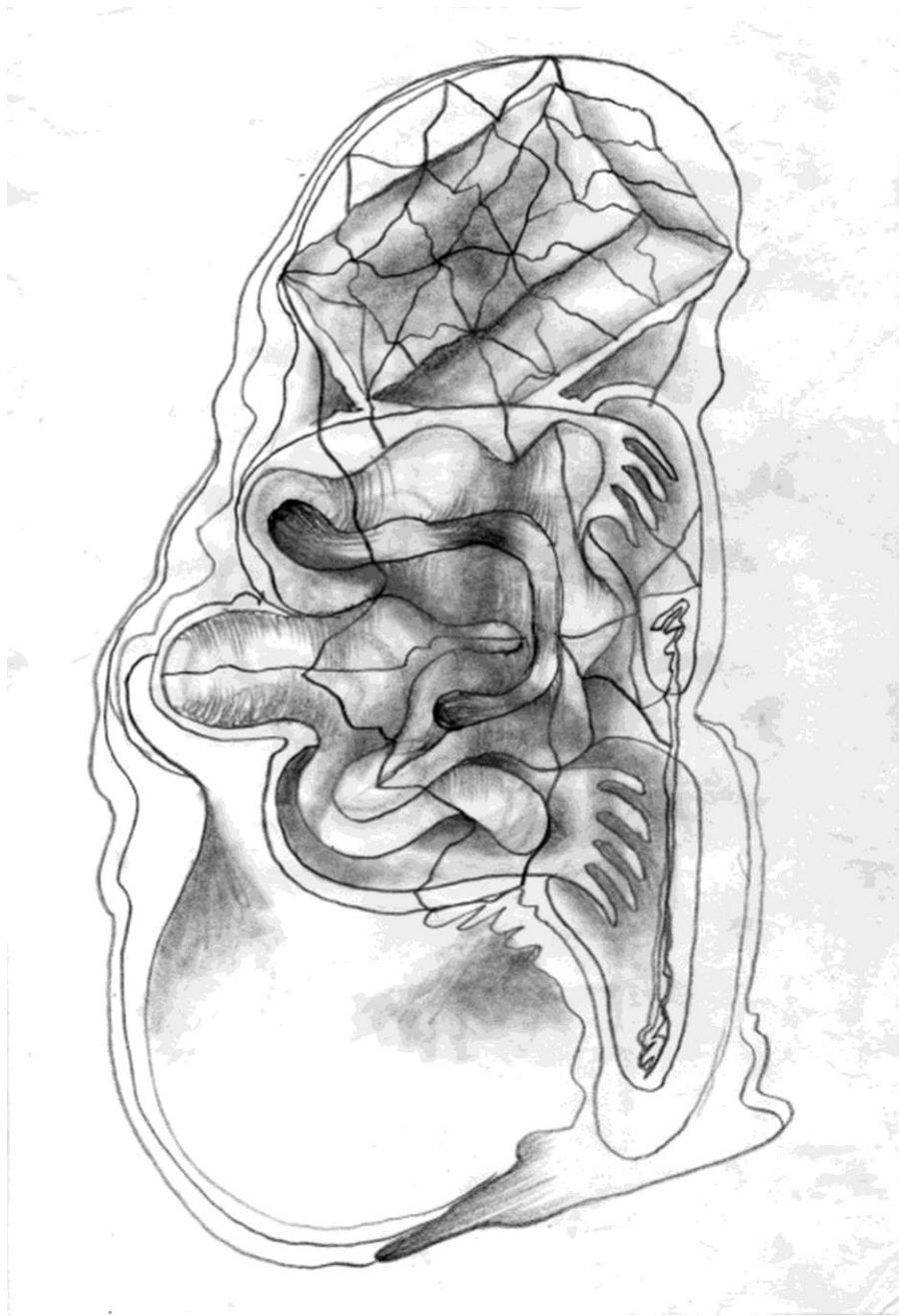
Морфологија ових цртежа потиче из посматрања фотографија кожних болести, и разних врста аномалија из медицинских приручника. Ови радови су одраз паразитског, хибридног и шизоидног односа према дискурсу медицинског знања. Мистификација и детериторијализовање овог дискурса чине да он постане *DasUnheimliche* категорија. Структура неуролошких цртежа је ризоматска, а облик је одраз непрекидног постајања, трансформације и метастазирања. Почетни импулс, подстицај за цртање, имао је карактеристике опсесивно- компулсивног моторичког пражњења, али су фотокопирање и разноврсне накнадне интервенције довеле до хладног, дидактичког изгледа коначног резултата. Начин на који су одштампани, на старим пропалим папирима, даје им изглед хибридних, фалсификованих медицинских докумената за које је немогуће утврдити из којег времена потичу и која је врста знања коју заступају.



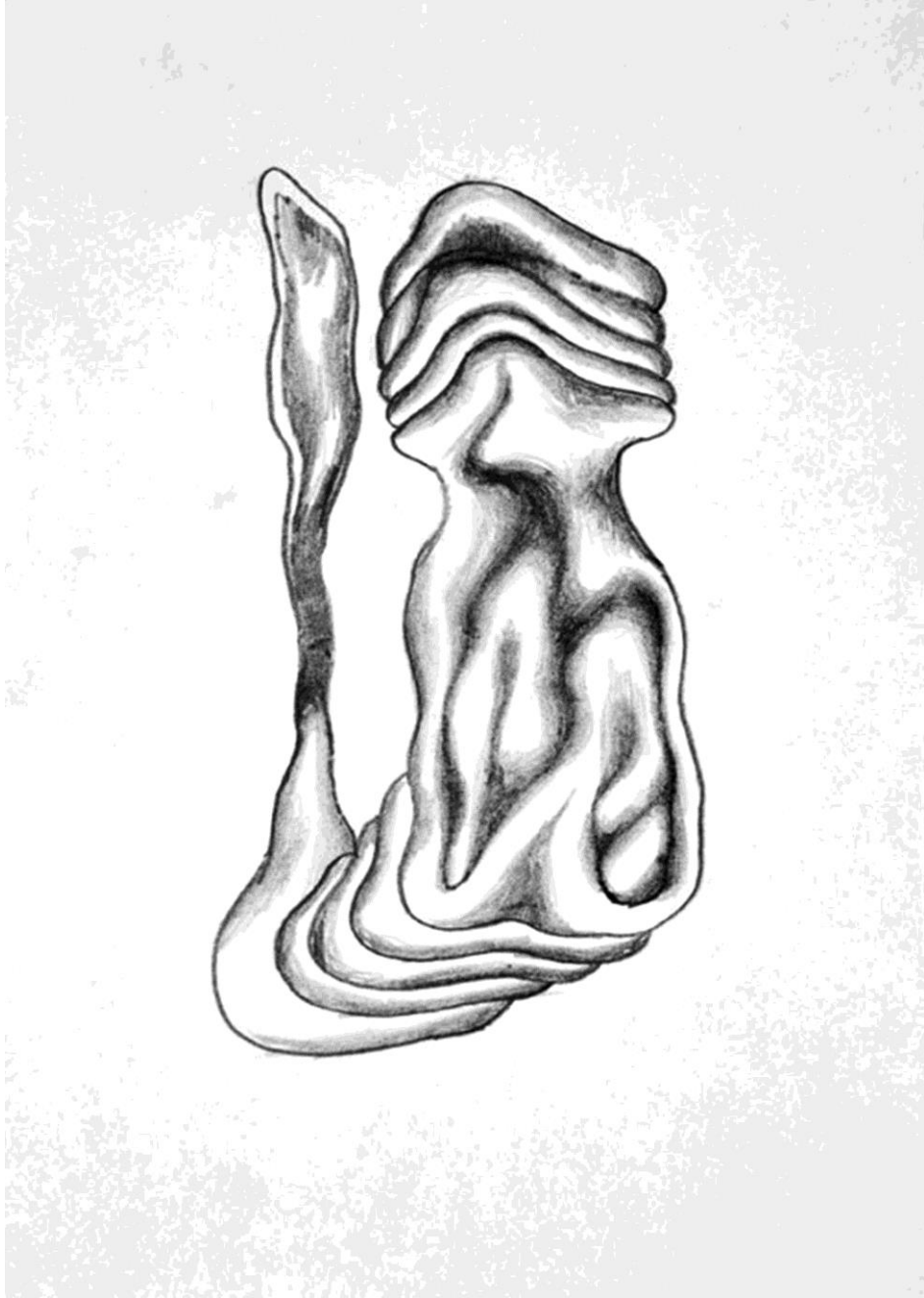
Neurological drawing I, 42x29,7 cm, 2013.



Neurological drawing II, 42x29,7 cm, 2013.



Neurological drawing III, 21 x 29,7cm, 2013.



Neurological drawing IV, 21 x 29,7cm, 2013.

Портрет отпадника у младости: уметник као анти-херој

Пројекат *Неподношљиво лице интима* конституише свесно одступање од тренутног, локалног уметничког мејнстрима (mainstream). Уметник заузима позицију *говора у првом лицу*. Однос према субјективности у пројекту *Неподношљиво лице интима* највећим делом се заснива на концепту индивидуалних митологија. Формирана је издајничка, аутсајдерска фигура уметника као одраз отуђене, клаустрофобичне средине у којој ствара. Према Хауард С. Бекеру⁵³, аутсајдерски уметник је неко ко је својевремено био део уметничке сцене и институционалног света уметности, али због неприхватања конвенција тог света, бива препуштен самом себи. Веза аутсајдера са светом уметности никада није потпуно прекинута, она само постаје спољашња и лабава. Иако уметничку праксу аутсајдера карактерише грубо кршење правила, временом је могуће асимиловати такву праксу у историјски корпус стандардних уметничких дела. Често је тешко одредити разлику између аутсајдера и интегрисаног уметника, зато што постоји доста прелазних случајева. Пост- концептуална уметност, њен прагматизам и окренутост ка спољашњем, нису могли дати одговор на потребе из којих ови радови настају. Мој став према уметности је интроспективан и ауто-рефлексиван. Дискурс од којег полази овај рад није критичко- аналитички усмерен на дату стварност, већ је постављен тако да заступа говор једне паралелне стварности. Уметничко дело функционише као специфична *самачка машина*, о којој пишу Делез и Гатари у својој књизи о Кафки. Према Делезу и Гатарију, жеља самца је интензивнија од инцестуозне или хомосексуалне жеље; „Он има само зубе за сопствено месо, и месо само за сопствене зубе.”⁵⁴ Путовање које врши овај детериторијализовани, самачки субјекат, није путовање грађанина бродом по мору, већ линија бекства, бекство у месту, ментално шизо-путовање; „на неколико комадића дрвета

⁵³Бекер, Хауард С., *Свјетови умјетности*, Наклада Јесенски и Турк, Загреб, 2009, 251.

⁵⁴Делез. Жил и Гатари, Феликс, *Кафка* (прев. Милетић Славица), Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1998., стр. 125.

„који се још узајамно ударају и гурају једни друге у дубину [...] Само га је бекство могло одржати на врховима ногу, а само су га врхови ногу могли одржати у свету.”⁵⁵

Неуспешни покушаји интервентне, активистичке промене стварности замењени су резигнираним, ескапистичким окретањем леђа тој стварности. Уметник који не жели или не може да испуни дужности и улоге које му се намећу препушта се некој врсти малаксале ексцентричности и одваја се од живота који не дозвољава да се његови сукоби разреше⁵⁶.

Истовремено створила се потреба за *мењањем себе* кроз уметничку праксу. Брисање граница између уметности и живота показало се као изгубљена утопија, трауматично искуство после кога је једино остала потреба за повлачењем, повратком у контемплативни свет сопствених интимних опсесија. Губитак центра одражава се у еkleктичном, фрагментарном приступу раду, који укључује непрекидно само- поништавање и пражњење појмова. Уметник није схваћен као аутономна, самостална фигура- унапред је дефинисан контекстом и референцама које га сачињавају. „Простор који закупа одбаченог, изопштеног никада није *један*, ни *хомоген*, ни *обухватљив*, него битно делив, савитљив и катастрофичан.”⁵⁷ Оваква уметничка позиција циничка, нихилистичка и негативистичка, и долази услед кризе критичког промишљања уметничког дела и друштвене стварности. „Циник зна да су његова уверења погрешна или идеолошка, али их се свеједно држи, у самоодбрани, као начина да испреговара контрадикторне захтеве који су пред њега постављени. Циник игнорише, што га чини непропустљивим за идеолошку критику.”⁵⁸ Инфантилистичка поза (мимезис регресије) формира се из пружања отпора очинском закону. Постоји читав спектар аватара, абјектних фигура уметника, чије је извођење заступљено у оваквом уметничком дискурсу; трагични, авангардни *уклети уметник*, анархично дете/болесно дете, аутистични субјекат, психотични пацијент/циркусант, ленштина- губитник, свргнути патријарх, первертит, итд.

⁵⁵Ibid., str.126.

⁵⁶Бонито-Олива, Акиле, *Идеологија издајника-Уметност, манир, маниризам* (прев. Јовановић Мирјана), Братство јединство, Нови Сад, 1989, str.12

⁵⁷Кристева, Јулија, *Моћи ужаса –Оглед о зазорности* (прев. Марион Дивина), Напријед, Загреб, 1989, str. 15

⁵⁸Фостер, Хал, *Повратак Реалног* (прев. Маргарита Петровић), Орион арт, Београд, 2012, str. 124

Идеја о уклетом уметнику има своја историјска полазишта у економској реалности зачетка либералног капитализма, крајем 19. века. Уметничко дело престаје да буде катализатор колективне свести, и своди се на робу, фетишистички предмет поседовања. Према Лазару Трифуновићу, фетишизам робе доводи до реификације (*постваривања*) слике, и потпуне алијенације и раздвајања уменика од дела. Уметник је изгубио друштвену функцију, али му се отворио простор лишен било какве одговорности, простор потпуне личне слободе у односу на свој рад- тако је настала идеја о аутономији уметничког дела. Са том променом историјског контекста, као симптом, појављује се и нова фигура, нови мит о уметнику- *уклети уметник*.

У структури новог модела биографије опажају се квалитативно друкчији елементи:

а) проклетство уместо божанског порекла; б) сумња и разочарење уместо чудесне обдарености; и в) осећање пораза и промашености уместо друштвеног успона.

Нова формула је дијаметрално супротна структури биографије из периода мануфактуре: уметник у детињству не показује изузетну надареност, његова младост протиче у сукобу с околином (најпре са родитељима), затим долази изненадно откриће талента у себи и на крају неразумевање друштва и околине, разочарење и, обично, трагична смрт. У новом моделу изражена је нова ментална ситуација која није изазвана афирмацијом већ потискивањем, или, да се изразим Фројдовим терминима, у којој није доминирао его, него ид.⁵⁹

Фигура уклетог уметника, митски обрасци за које се везује, и приступ уметничком делу као аутономној целини одавно нису релевантни у свом изворном облику, осим ако се ова фигура/сабласт употреби у контексту пародијског, хипертрофираног само-извођења-такозваног манијакалног симулационизма. Уопште, то само- извођење, изигравање сопственог живота, произилази из немогућности живљења истог. У питању је процес сталног постајања, *добивања себе* кроз живљење фантазматских персона.

Један од приказа абјектне фигуре уметника даје и Хал Фостер, када дефинише Келијеве (Mike Kelley)⁶⁰ *lumpen* личности као: „Дисфункционалне особе које у подрумима или

⁵⁹Трифуновић, Лазар, *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд, 1982., стр.140.

⁶⁰Mike Kelley (1954-2012), амерички уметник који се бавио проблемима инфантилног, абјектног и бесформног

задњим двориштима израђују чудачке направе које се наручују преко опскурних каталога”⁶¹ Оваква персона потиче из америчке *whitetrash* и *grunge* културе 90-тих, а може се пронаћи и у филмовима Хармони Корина (Harmony Korine).⁶² Однос према извођењу оваквих фигура уметника није чисто имитаторски и миметички, симулационистички, и често се заснива на механизму *претеране идентификације*. Лакановски первертит је онај који предпоставља или се понаша као да зна шта жели Други, и потпуно се идентификује са жељом Другог. Претерана идентификација је у овом случају деконструктивни механизам. Он не може да оствари жељу Другог (фантазам не би био фантазам када би могао да се оствари), тако да остаје само празна љуштура, хипертрофирани гест поистовећивања, који самог себе доводи у питање.

Анахронизам у пројекту *Неподношљиво лице интима*, ослања се на тезу Михаил Епштејна (Mikhail Epstein), према коме пост-модернизам припада историји, али ми и даље живимо у подтмодерном добу⁶³. Овај међупростор Епштејн обухвата префиксом *прото*⁶⁴. Термин *прото* означава нешто што је *већ могло бити*, ембрионалност и почетност као модус мишљења-окренутост ка будућности, без утопистичких идеја. Целокупни пројекат *Неподношљиво лице интима*, суштински се заснива на зачетцима авангардних идеја и покрета, као и уметничким појавама које су избегле доминантне наративе остајући на њиховим маргинама. Егзотични надреалистички аматеризми и куриозитети, истрошени појмови и уморни гестови су рециклирани без сентименталности, а цитат у овом случају постаје *цитат из себе*⁶⁵.

⁶¹Фостер, Хал, *Повратак Реалног* (прев. Маргарита Петровић), Орион арт, Београд, 2012, стр. 163

⁶²Harmony Korine, амерички режисер познат по филмовима *Kids* (1995), *Gummo*(1997), *Julien- donkey boy*(1999) и *Trash Humpers*(2009)

⁶³Епштејн, Михаил, *Постмодернизам* (прев. Радмила Мечанин), Zepter Book World, Београд, 1998., стр. 147.

⁶⁴Ibid., стр. 126.

⁶⁵Ibid., стр. 131.

Maldoror, Des Esseintes, Strauch: концептуални и уметнички извори

Пројекат *Неподношљиво лице интима* базиран је на тежњи ка комплексном, шизофреном, и еклектичном спајању амбијента, сликарства и објекта; аутсајдерске, патолошке и високо естетизоване уметности, сублимног и инфантилног, девијантног и лепог, пародијског и трагичног, гротескног и дидактичког, итд. Али ови бинарни *судари* не произилазе из некаквог пост-дадаистичког дискурса који се ослања на саблажњавање малограђанина, већ имају тежњу да произведу епматогени простор за само-препознавање и пре свега само-трансформацију учесника/посетиоца. У овом поглављу биће дефинисани уметнички извори и утицаји који су допринели формирању ауторског дискурса у пројекту *Неподношљиво лице интима*. Једна од почетних тачака мапирања ових утицаја је уметност Хијеронимуса Боша (Hieronymus Bosch)⁶⁶ и његова екстатична, мистичка визија апокалипсе, дегенерације и опсценог уживања. Не постоји претензија за дешифровањем и тумачењем Бошовог симболичког система, већ је акценат стављен на извесне површинске елементе, који су битни за сликарски и атмосферички део пројекта *Неподношљиво лице интима*. Начин на који Бош представља човека је марионетски, хладан и потпуно отуђен: човек је *бачен* у свет. Његове фигуре су антропоморфне лутке риболиких израза лица- каква год врста агоније или уживања да их је снашла, њихов израз остаје равнодушан и апатичан. Тела су сведена на контурне арабеске које се спајају у инсектоидне скупове. Аутопортрети и портрети у пројекту *Неподношљиво лице интима* ослањају се на сличан (али привидан) губитак субјективности. Деперсонализација је средство путем којег долазе до изражаја нагонске, нељудске и архаичне силе које управљају субјектом. Још један елемент који се појављује на аутопортретима, и који је ушао у инвентар сликарских знакова за даље истраживање је Бошова напукла љуска од јајета. Симбол јајета се везује зачеће, прапочетак и алхемијску трансформацију нижих елемената у више (алхемијска реторта), док разбијено јаје може представљати инволуцију, губитак шансе, морални пад или рађање *наказе*. Свет Хијеронимуса Боша је

⁶⁶Jheronimus van Aken(1450-1516)

свет створен да се у њему залута⁶⁷. Слична тежња, ка формирању оваквог затвореног света постоји и у пројекту *Неподношљиво лице интима*, с тим што овај пројекат није заснован на метафизичким претпоставкама.

Књижевни извори који су утицали на успостављање ауторског дискурса у пројекту *Неподношљиво лице интима*, могли би почети од Лотреамона (Comte de Lautréamont)⁶⁸ и *Малдорорових певања* (*Les Chants de Maldoror*). Пре свега, то је Лотреамонов уметнички дискурс, који подразумева крајњи, радикални револт према сваком поретку и тотално отпадништво од свега људског. У тој адолесцентској побуни постоји сродност са Рембоом (Arthur Rimbaud), али *Малдоророва певања* су потпуно лишена Рембоове наивности, жеље за променом света и окренутости животу. Јулија Кристева дефинише адолесцента као отворену, полиморфну психичку структуру. Личност адолесцента интегрише црте које се могу испољити у перверзним структурама, али не морају бити перверзне саме по себи. По Кристевой, адолесцентска структура је отворена према потиснутом: „Писање омогућава да се несвесни садржаји реално уписују у говор адолесцента и пружају му утисак да најзад, по први пут у животу користи живи дискурс, који није празан.”⁶⁹ Лотреамон настаје и нестаје у тексту, писање му замењује немогући живот- он је одметник иза четири зида.⁷⁰ Лотреамон успоставља једну гностичку визију света и прихвата зло као активни принцип.⁷¹ Ипак, у Лотреамоновом делу постоји и пародијски аспект, и његов неоготски, адолесцентски сатанизам, подношљив је само уз велику дозу хумора.⁷² *Малдоророва певања* је тешко препричати, зато што не постоји линеарна нарација у класичном смислу. Текст је флуидан, асоцијације слободно теку, у неку врсту кинетичких слика, које се нижу једна за другом, у шест певања. Малдорор је мизантропско, аморално, дијаболично, ипак људско биће (што ствара додатну конфузију)

⁶⁷Де Серто, Мишел, Мистичка фабула у XVI и XVII веку (прев. Манчић, Александра), Службени ГЛАСНИК, Београд, 2009.

⁶⁸Псеудоним Исидор-Лисјен Дикаса (Isidore-Lucien Ducasse, 1846-1870), француски песник који је својим делом *Малдоророва певања* (1868-1869) утицао на надреалистички покрет и ситуационизам. Позната је Лотреамонина реченица лепоти спајања кишобрана и машине за шивење на хируршком столу, коју су надреалисти касније често цитирали, као једно од својих полазишта

⁶⁹Кристева, Јулија, *Нове душевне болести* (прев. Мартиновић, Жарко), ОКТОИХ, Подгорица, 1997, стр. 189-190

⁷⁰Лотреамон, *Сабрана дела: Малдоророва певања*, Поезије, Писма (прев. Киш, Данило и Миочиновић Мирјана), НОЛИТ, Београд, 1964., предговор Сретена Марића, стр.15-16.

⁷¹Максић, Ивана, *Линија отпадништва у француској (пост)модерни*, Поља: Часопис за књижевност и теорију (ур. Бешић, Ален), Културни центар Новог Сада, година LV, br. 465, 2010, стр.114-125

⁷²Лотреамон, *Сабрана дела: Малдоророва певања*, предговор Сретена Марића, стр.17

које у непрекидној трансформацији лута једним недефинисаним (менталним) простором, у којем чини зло, доживљава разне бизарне сусрете, заводи децу и тера их на злочин, и препушта се бескрајним реминисценцијама и контемплацијама над мноштвом појава. Лотреамон пева о хермафродиту, вашкама, и сопственом телу које се распада. У певањима је могуће пронаћи мноштво врста животиња и инсеката, о којима Малдорор говори са дивљењем. На Лотреамонову естетику зла, естетику *крви и црног*, касније се надовезују Антонен Арто (Antonin Artaud) и Жорж Батај (Georges Bataille), аутори који су стварали у времену надреализма, али су због радикалности своје визије, која је била дубоко лична и не-програмска, били искључени из надреалистичког покрета. Лотреамон успоставља фигуру антихероја, која је која је битна за концепт субјективности у *Неподношљивом лицу интима*. Битан је и Лотреамонов пародијски однос према неоготском хорору који је утицао на целокупну атмосферу пројекта и који је готово дословно спроведен на неким од слика.

Слична фигура антихероја, појављује се и у Уисмансовом (Joris-Karl Huysmans, 1848-1907)⁷³ роману *Насупрот (À Rebours)*.⁷⁴ Наслов оригинала значи „против природе” или „уз длаку”. Овај роман одступа од тадашњег натуралистичког стила у литератури, пре свега зато што не поседује класичан наратив- све се одвија искључиво у унутрашњем свету главног јунака, његовим ауторефлексијама и контемплацијама. Централна и готово једина личност око које је књига формирана је Дезесент (Jean des Esseintes), ексцентрични естета, последњи потомак некада многобројне и угледне аристократске породице, дегенерисане због последица инцеста. Лик Дезесента подсећа на Родерика Ашера (Roderick Usher) из Поове приповетке *Пад куће Ашера (Fall of the House of Usher)*, који је патио од болесне изоштрениости чула; „Само најбезукуснија храна била му је подношљива; могао је да носи одело само од извесне врсте тканине; очи су га болеле и од слабе светлости и само звуци, и то са инструмената са жицама, нису га испуњавали ужасом.”⁷⁵

Декадентни начин живота који је Дезесент водио, резултира стањем крајње засићености и потпуне згађености друштвом и спољашњим светом. Дезесент одлучује да напусти град и

⁷³Charles-Marie-Georges Huysmans (1848-1907), писао је под псеудонимом Joris-Karl Huysmans, је француски натуралистички писац који је романом *À Rebours*, раскинуо своју везу са овим покретом

⁷⁴*À Rebours* (1884)

⁷⁵По, Едгар-Алан, *Најлепше приче Едгара Поа* (избор и поговор, Јеремић Љубиша), Бигз, Београд, 1994, стр.52.

настани се у једној старој приградској кући из које неће излазити. У тој кући, он се окружује мирисима, биљкама, тканинама, симболистичким сликама, књигама, свим стварима које је волео, и препушта се бескрајним естетским контемплацијама и сећањима на свој прошли живот. Према Камил Паљи (Camille Paglia), Дезесент формира затворени декадентни простор у којем се поставља истовремено као идол и као поклоник сопственог култа.⁷⁶ Књига је конституисана као нека врста каталога, пописа ових Дезесентових естетских опсесија, који су само повремено прекинути присећањем на живот у граду и декадентну, преступничку прошлост. Женске фигуре које се појављују у Дезесентовим реминисценцијама и сновима, најчешће су андрогине, и имају карактеристике безличних аутоматона. Естетика је схваћена као покушај *силовања природе*, и налази се на страни зла. Уопште, у целом роману, личности су третиране искључиво као предмети. Постоји изразита сродност са *Малдороровим певањима*, поготово у Дезесентовом Де Садовском експерименту, у којем дечака покушава да претвори у криминалца одводећи га код проститутки и навикавајући га на забрањена уживања, до којих може доћи само криминалним путем.

Дезесентов укус превазилази поделу на вештачко и природно, он је у потрази за природним које је толико природно у својој изопачености, да постаје артифицијелно: „Уморан од вештачког цвећа које имитира право, пожелео је природно цвеће које имитира вештачко.”⁷⁷ Однос према кожи, телу, висцералном и органском у пројекту *Неподношљиво лице интима*, сродан је начину на који Дезесент посматра биљке:

Ту су каладијуми, надувених, чупавих стабљика и са огромним лишћем у облику срца. Аурора Бореалис са листовима боје сировог меса. Ехинопсис, са својим грозним ружичастим цветовима који подсећају на патрљке одсечених удова. Нидуларијум, са латицама у облику мача и отвореним меснатим ранама. Киприпедијум, попут искривљеног, згрченог људског језика из неког уџбеника медицине. Неки цветови изгледају као да их је појео сифилис или губа, други су натекли од опекотина или

⁷⁶Паља, Камил, *Сексуалне персоне–Уметност и декаденција од Нефертити до Емили Дикинсон* (прев. Чабраја Александра), Zepher Book World, Београд, 2002, стр.378.

⁷⁷Уисманс, Жорис- Карл, *Насупрот*, Укронија, Београд, 2005., стр.91.

изједени чиревима. Да би створила ове монструме, природа позајмљује боје иструлелог меса и грозна чудеса гангрене. Све се на крају своди на сифилис.⁷⁸

Оно што је битно за пројекат *Неподношљиво лице интима*, не везује се толико за естетику заступљену у Уисмансовом делу, колико за етичку позицију коју заузима Дезесент. Однос према сликарству у овом пројекту, заступљен је и као медитација о вишку, нечему архаичном, што постоји паралелно са савременим светом, али не може или не жели директно одговорити на његове ургентне потребе. Свако повлачење из друштва поседује и свој перверзни аспект- немогуће је да буде потпуно, и та непотпуност, та пасивна дистанца донекле је и прорачуната. Аутсајдер је увек *ту негде*, на граници у первертираној симбиози са светом који покушава да одбаци. *Насупрот* носи у себи свој сопствени иронични суноврат, Дезесентов раскид са природом и покушај живљења идеалног естетизованог живота бива осујећен најбаналнијим природним потребама. Декадентни естетски подухват пропада, и Дезесент на крају романа, бива болешћу принуђен да се врати природи и друштву⁷⁹.

Сличан мотив отпадништва и неуспелог повлачења из света појављује се и у роману *Мраз* (*Frost, 1963*) Томаса Бернхарда (Thomas Bernhard, 1931-1989). Млади студент медицине, на фамулатури⁸⁰, изненада од свог асистента (хирурга) добија задатак да посматра асистентовог брата, сликара Штрауха (Strauch), са којим хирург одавно не контактира, али је забринут за његово стање.

Од мене захтева само да пажљиво посматрам његовог брата, ништа више. Да опишем све врсте његовог понашања, како проводи дан; да га обавестим о његовим погледима, намерама, изјавама, судовима. Да му поднесем извештај о његовом ходу, о начину његовог гестикуирања, његовим испадима, његовом *одбијању од људи*. О употреби његовог штапа. „Посматрајте функцију штапа у руци мог брата, то најпажљивије посматрајте!” Он је, што се каже, мисаони човек. Али неизлечиво поремећен. Прогоњен

⁷⁸Паља, Камил, *Сексуалне персоне–Уметност и декаденција од Нефертити до Емили Дикинсон* (прев. Чабраја Александра), Zepher Book World, Београд, 2002, стр.378, цит. *Против природе*, (прев. Роберт Болдрик, 208-09)

⁷⁹*Ibid.*, стр.378.

⁸⁰Фамулатура- служба студента медицине у болници, где помаже при раду и операцијама, за шта прима извесну плату као помоћ и уједно студира

пороцима, стидом, страхопоштовањем, прекорима, инстанцијама- мој брат је тип човека шетача, дакле човек који се боји. Рабијатан⁸¹ је. И човекомрзац.⁸²

Штраух живи у гостионици, у забаченом, неописиво суморном планинском селу Венг. Студент га упознаје, и ту почињу њихове дуге шетње по шуми и сликареви бескрајни репетитивни монолози и ауторефлексије у којима излаже свој инфернализовани поглед на стварност. Штраух мрзи свој живот, људе и место у којем живи, али на перверзан начин функционише у симбиози са њима. Студент полако бива увучен у сликареву херметичну дискурзивну машинерију, и све више почиње да размишља као он. Бернхардов стил писања састоји се из хипнотичног понављања реченица, репетиција са ситним изменама у акцентовању и реду речи у реченици, бескрајних варијација и пермутација. Тим путем наглашава солипсизам, клаустрофобију, сликареву затвореност у сопствени ментални простор у којем се поставља као инфантилна, свемогућа фигура демијурга. Штраух би се могао окарактерисати као мистик деструкције. Сви појмови којих се сликарев дискурс дотакне, у језичкој оргији апсурда и нихилизма, бивају бесомучно испражњени до потпуног бесмисла. Према Мигел Саенсу (Miguel Sáens, 1932)⁸³, Бернхардов хумор потиче из немачког *schadenfreude* (радост због туђе несреће) и *galgenhumor* (горки хумор у безизгледној ситуацији)⁸⁴. „Бернхардови ликови су готово по правилу увек интелектуалци, аристократе и мушкарци, који живе као жртве породичног терора у изолованом амбијенту, лишеном виталне потентности, чије место заузима много декадентнија крајност: језичка потентност”⁸⁵. Језик ових ликова виртуозан, као да је постао самостални ентитет, полудели механизам који се одваја, и наставља монолог без субјекта.

Чини се да је сликар у непрекидном, шизофреном стању упита. Из дана у дан, смењују се бруталне сцене насиља, болести и деградације међу становницима села. Не постоји ни један аспект стварности који за сликара није демонизован, дегенерисан и труо изнутра.

⁸¹Рабијатан (ital. arrabbiato, lat. rabies bes)- груб, суров, свиреп, бесан, помаман

⁸²Бернхард, Томас, *Мраз* (прев. Грујић Боривој), Просвета, Београд, 1967, стр.12.

⁸³Шпански преводилац немачких и енглеских писаца, такође и Бернхардов биограф

⁸⁴Саенс, Мигел, *Биографија Томаса Бернхарда* (прев. Игор Маројевић), ЛОМ, Београд, 2014.

⁸⁵Денић, Бојана и Перишић, Периша, *L'ecrivain provocateur: Белешка будућем читаоцу*, у Бернхард, Томас, *Гете на сссамрти* (прев. Бојана Денић), ЛОМ, Београд, 2011.

Сликарев језик је језик помрачења говорника⁸⁶. Ипак, личност Штрауха је харизматична, негов начин мишљења хипнотише, и паразитски се увлачи у слушаоца. Разговори које студент и сликар воде, одвијају се током дугачких шетњи кроз шуме и дивљину у околини села. У овим шетњама, сликар се мимикријски уписује у природу, тумачи је и развија свој шизофрени метајезик. Ове шетње асоцирају на ситуационистички концепт проласка (*dérive*)- поступак у којем се једна или више особа одриче својих послова, веза, забава или осталих мотива за кретање, и одаје проласку, шетњи кроз град, која понекад траје и више дана. Током проласка, субјект се препушта спонтаним упливима околине, променама атмосфере, и осталим психогеографским чиниоцима.⁸⁷

Студент на крају пада под сликарев утицај, и више није у стању да одвоји своје мисли од његових- осећа да мора напустити сликара ако жели да спасе себе. Он одлази из села Венг, у којем је боравио поред сликара, и ускоро из новина сазнаје да је: „Г. Штраух, без занимања, из Б. нестао у атару општине Венг. Због великих вејавица морала је акција тражења несталог, у којој суделују и припадници жандармерије, да буде обустављена.”⁸⁸ Истог дана, као да је прекинута нека врста клетве, затвореног магијског круга сликаревог утицаја, студент завршава своју фамулатуру, и одлази натраг у престоницу на даље студије.

Личност сликара Штрауха се савршено уклапа у романтичарски стереотип такозваног *уклетог уметника*, с тим што је Штраух и дистопијски анти-херој. Штраух одустаје од могућности промене стварности или било каквог активног деловања у њој. Он је искључиво пасивни посматрач, тумач и сведок незауостављиве дезинтеграције свих појмова и појава са којима долази у додир. Хипохондричан је, опседнут смрћу и посматрањем свог тела за које верује да се на безброј начина распада. Студент и мештани га често налазе како чучи у оближњем јарку, вероватно покушавајући да се убије. Живи искључиво у присећањима на свој бивши живот, који такође сматра за низ пораза, гротескних, пропалих покушаја интеграције у друштво и свет. Ипак, Штраух поседује неку апстрактну врсту знања, псеудо-филозофског система, који разоружава студента и

⁸⁶Хелер, Ханс, *Како форма омогућује мишљење читаоца- Аналитички карактер Бернхардовог језика* (прев. Радојчић, Саша), Поља, година LVIII, број 482., 2013, стр. 247-255.

⁸⁷Дебор, Ги, *Теорија проласка* (прев. Марковић, Миодраг), Градац, бр. 1164-165-166., Чачак, 2008., стр. 53-57.

⁸⁸Хелер, Ханс, *Како форма омогућује мишљење читаоца- Аналитички карактер Бернхардовог језика* (прев. Радојчић, Саша), Поља, година LVIII, број 482., 2013, стр. 304.

увлачи га у свој свет.Сликару није битно да ли га његов слушалац разуме док прича; он, дубоко заглаван у себе *истреса* своје идеје у његову главу. Штраухов дискурс одраз је фаталне искрености, неспособности да се направи и најмањи, најбезначајнији компромис. Његов језик је репетитивни и парадоксалан; то је језик оптужбе, али и језик потресне истинитости, којој је немогуће побећи. Сликарева трагикомична личност позива на емпатију, иако је веома тешко декодирати замршени систем знакова путем којег се изражава. Понор између сликара и света прагматичне, прозаичне реалности је непремостив.

Атмосфери овог романа доприносе и непрекидни прикази дезинтеграције, слике рушевина (архитектонских, моралних, биолошких, онтолошких, психичких), које су неке од основних карактеристика готског романа. Дугачки сликареви монолози испрекидани су грозотама које се одвијају у селу; смрт дрвосече, деца која нестају у снежним вејавицама, остаци тела војника који висе са дрвећа, циркузанти који излажу наказне жене и стоку, пожар у салашу, погреб сељанке, крадљивци стоке, скитница са натприродним моћима, тајанствене фигуре које стоје ноћу на ледини и тихо се смеју, итд; стварност је извртута у психотични доживљај унутрашњег ужаса.

Лик сликара Штрауха је парадигматичан за уметнички дискурс пројекта *Неподношљиво лице интима* и директно се надовезује на фигуру романтичарског *уклетог уметника*. Могло би се рећи и да су слике настале као покушај формирања једног могућег, замишљеног Штрауховог сликарства. Али, оваква персона уметника је иронијски хипертрофирана, готово до степена карикатуре. Уопште, Штрауха је немогуће озбиљно схватити, његова траги-комична радикалност је свесна своје трагикомичности, али сликар наставља да *изводи самога себе*, и ту леже перверзија и цинизам овакве позиције.

Нео-готика и естетика абјектног у савременим уметничким праксама

Поред свих историјских и повремених манифестација (у авангардним покретима) онога што би смо могли назвати абјектним у уметности, могуће је формирати једну фрагментирану мапу оваквих појава која се односи на уметничке праксе у последњих тридесет година. Овакве уметничке праксе надовезују се на бечки акционизам 60-тих година⁸⁹, асамблаже Едвард Кинхолца (Edward Kienholz), пародијски и манијакални симулационизам Пол Мек Картија (Paul McCarthy), сатиричну и псеудо-инфантилну уметност Мајк Келија (Mike Kelley) и деконструктивну фотографску праксу Синди Шерман (Cindy Sherman). Потпуно асимиловање оваквих уметничких поступака у поп-културу и масовне медије 80-тих и 90-тих довело је до извесног пражњења њихових трансгресивних, критичких потенцијала, и до формирања жанровски препознатљивог, површног, цитатног и циничног покрета Нео-готике (New Gothic, Neo-Gothic). Нео готика се везује више за привремену атмосферу у радовима појединих уметника, него за неки програмски дефинисан правац, и обухвата мноштво наизглед потпуно апартних појава. Према Гилди Вилијамс (Gilda Williams) нео готика је анти-интелектуална и анти-научна, и настала је из потребе уметника за одступањем од канона савремене уметности који су од 1960-тих година били институционализовани у уметничким школама и на уметничком тржишту⁹⁰. Авангардни потенцијал уметника нео готике је у томе што се одређују кроз негацију, њихова естетика је естетика порицања, што подсећа на ставове минималистичких уметника 60-тих година. Могло би се рећи да је препознавање овог тренда почело са изложбом *Gothic* (Institute of Contemporary Art, Boston, 1997) под кураторством Кристоф Гриненберга (Cristoph Grunenberg), на којој су излагали Џејк и Динос Чепмен (Jake & Dinos Chapman), Мајк Кели (Mike Kelley), Грегори Крудсон

⁸⁹Акционизам је покрет у којем су учествовали немачки и аустријски уметници (Günther Brus, Otto Mühl, Arnulf Rainer, Herman Nitsch, Rudolf Shwartzkogler, itd.) Њихове ритуалне акције, проистекле из концепција флукуса (*fluxus*) и хепенинга (*happening*) укључивале су самоповређивање, оргије, употребу крви, измета, итд., и разноврсне аутодеструктивне видове понашања

⁹⁰Williams, Gilda (ed.), *The Gothic (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2007, стр.18-19

(Gregory Crewdson), Роберт Гобер (Robert Gober), Џим Хоџ (Jim Hodges), Даглас Гордон (Douglas Gordon), Ебигејл Лејн (Abigail Lane), Тони Урслер (Tony Oursler), Алексис Рокмен (Alexis Rockman) и Синди Шерман (Cindy Sherman). Неке од битнијих изложби инспирисаних концептом нео готике биле су и *Belladonna*⁹¹, *All the Pretty Corpses*⁹², *Scream*⁹³ и *Morbid Curiosity: The Richard Harris Collection*⁹⁴. Субкултурни уметник Чарлс Мофат (Charles Moffat) написао је помало наиван манифест овог покрета, у којем је преовлађује концепт побуне против идеје *нормалног*. Теоретизацијом нове готике бавила се и Франческа Гејвин (Francesca Gavin) у својој књизи *Hellbound: New Gothic Art*⁹⁵, која за нео-готику користи и термин „уметност страха”. Амерички критичар Џери Салц (Jerry Saltz) нео готику види искључиво као заводљив, али површан тренд који преузима све веће размере. Према Салцу, нео готику карактерише површан и привидан повратак метафизици и архаичним страховима савременог човека, кокетирање са садо-мазохизмом, неистраженим аспектима сексуалности, адолесцентским сатанизмом и смрћу⁹⁶. Језгро готичког наратива је често у мрачној, углавном породичној тајни, инцесту, или противприродном спајању потпуних супротности. Патријархални модел породице подвргнут је деконструкцији, дегенерацији и разобличавању. Простор готске фикције је учмала, *уклета паланка* у чије мрачне тајне протагонисту уводи невина радозналост. Готска фикција такође идеализује депресију као пожељну, овоземаљску смрт и један вид ескапизма.

Ипак овај тренд, свестан апсурдности своје позиције, цинички наставља да се репродукује, повремено успевајући да прекорачи своје жанровске границе. Оваква уметност добија на тежини искључиво у случајевима, када у себи носи нешто више од пуког декадентног естетизма, неиздиференцирани вишак значења који потиче из аутентичног искуства уметника. Концепција пројекта *Неподношљиво лице интима* директно се надовезује на нео-готску поетику и њену реторику наивног застрашивања, али настоји да формира комплекснији однос према личном искуству, индивидуалној митологији и сликарству као *сликарству меморије*.

⁹¹Curated by Kate Bush & Emma Dexter, Institute of Contemporary Art, London, 1997

⁹² Curated by Hamza Walker, The Renaissance Society, Chicago, 2005

⁹³ Curated by Fernanda Arruda & Michael Clifton, Anton Kern Gallery, New York, 2004

⁹⁴ Curated by Lucas Cowan & Debra Purden, Chicago Cultural Center, Chicago, 2012

⁹⁵ Gavin, Francesca, *Hellbound: New Gothic Art*, London: Laurence King Publishing, 2008.

⁹⁶Saltz, Jerry, *Modern Gothic*, <http://www.artnet.com/Magazine/features/jsaltz/saltz2-4-04.asp>

У неким од примера који следе биће анализирани случајеви уметника који би се могли сврстати у нео- готски сензибилитет, али носе нешто више од испражњеног естетског клишеа овог правца и надопуњују га комплекснијим и прецизнијим уметничким приступима. Однос према раду три уметника чији примери следе, базира се на препознавању сличних уметничких тенденција и њиховом артикулисању, али и утицају, који је на мене у одређеним периодима извршила харизматична атмосфера њихових радова.

Sue de Beer: teen angst i сумрак невиности

Sue de Beer(1973) је њујоршка мултимедијална уметница чији се рад бави индивидуалним митологијама, психолошким проблемима адолесценције, тинејџерске меланхолије, одрастања, реконструкцијом прошлости, и готском опседнутошћу њеним духовима. На уметницу је оставило утисак одрастање у граду Салем (Massachusetts, USA), који је још увек задржао нешто од атмосфере вештичијих прогона који су се тамо одвијали у 17. веку. Видео радове Sue de Beer карактерише патетична и бајковита, али не и невина атмосфера анемичне меланхолије младости, романтично интензиван колорит и сакрализована атмосфера простора у којима их излаже. Радови *Hans&Grete*(2002-2003) и *Permanent Revolution* (2007) успостављају аутентичан и прецизан поступак који спаја алегорију, пастиш (*pastiche*) и преплитање вишеструких наратива, који је парадигматичан за однос према прошлости и времену уопште, у пројекту *Неподношљиво лице интима*.

Двоканална видео инсталација *Hans&Grete* је покушај реконструкције и транспоновања психолошког живота тинејџера који су учествовали у средњошколском масакру у Колумбину (Littleton, Colorado), на којем се базира и филм *Elephant* (2003) Гас Ван Сента (Gus Van Sant). Појава школских крвопролића је у једном тренутку, крајем деведесетих година, у Америци постала симптоматична- у периоду између 1997-2001., одиграло се више од десетак сличних тинејџерских терористичких акција. У овом раду, уметница истражује фиксације и мотиве који доводе до оваквих појава. Имена Ханс и Грета формирају симболички простор у којем се одиграва ова драма- то су надимци које су користили Андреас Бадер (Andreas Baader) и Гудрун Енслин (Gudrun Ensslin), љубавници и чланови левичарске терористичке групе Бадер- Мајнхоф (Baader-Meinhof, Red Army Faction). Четири протагониста овог видеа су подељени на два пара: дечаци Кип и Сет (које игра иста мушка особа) и девојчице Син и Кетлин (такође иста женска особа). Они живе у солипсистичким, затвореним световима својих инфантилних опсесија, фаталистичког схватања живота и очајничке потраге за идентитетом. Сваки од ликова има свој монолог, док Кет има и своју демо-песму. У својим монолозима, Сет сања о животу рок-звезде,

Кип се препушта фантазијама о масакру у школи који ће га учинити „вечним”, Син је трудна, у својој дејој спаваћој соби још увек пуној плишаних играчака, интернализује своје проблеме и никоме не говори о њима, док Кетлин представља отеловљење личности Улрике Мајнхоф (Ulrike Meinhof), коју сматра за свог идола и којој посвјећује своју демо-песму. Веза између ова четири лика, базира се на њиховим потресно наивним, али и морбидним, фаталистичким рефлексима о судбини, смрти, пролазности и нестајању. Примарни материјал за видео били су опроштајно писмо Ерик Хериса (Eric David Harris, 1981-1999), једног од починитеља Колумбинског масакра; исечци из дневника Кип Кинкела⁹⁷ и исечци из текстова Улрике Мајнхоф⁹⁸. Сценографија се састоји из естетике адолесцентског будоара- хибридног споја иконографије *heavy metal* и *goth* субкултуре, германског кича (баштенски патуљци), дејих играчака и гигантских колача у облику срца. Акција и насиље су сконцентрисани око фигуре Кипа, али су иронијски померени, транспоновани на симболички нивоу ритуалном жртвовању крпене лутке у шуми. Кип жртвује лутку пса Флафија, у школској сцени масакра, користи лажни пиштољ, пуцајући опет у лутке. Оно што је *Das Unheimliche* у вези видеа *Hans&Grete* управо јепервертирани однос рањивог, инфантилног и невиног субјективног света протагониста, и ужасавајуће животне неминовности која их сустиже, асимилује и нагриза изнутра. *Hans&Grete* је крвава бајка о сумраку невиности и лепоти регресије у вечно детињство- лепоти *немогућег* и *смрти*.

У видео раду *Permanent Revolution* (2007), уметница покушава да конструише једну фиктивну, апокрифну историју немачког покрета Баухаус (Das Staatliche Bauhaus). Концептуална основа овог рада налази се у пукотини између рационалне, позитивистичке реторике Баухауса, засноване на идеји/обећању прогреса, и езотеричног, окултистичког језика којим су своје идеје формулисали неки од професора у овој школи (Johannes Itten, Vassily Kandinsky). У случају Кандинског то је била теозофија⁹⁹, а у Итеновом

⁹⁷Тинејџер који је починио масакр у средњој школи Турстон (Thurston, Springfield, Oregon) и претходно убио своје родитеље

⁹⁸*The Urban Guerrilla*(1971) и *Psychological Warfare*

⁹⁹Теозофија (*theosophia*- божанска мудрост) је мистичка доктрина која датира од 3. века наше ере, док се Теозофско друштво(основано 1875) заснива на синкретистичком учењу које је развила Хелена Петровна Блавацки (Helena Petrovna Blavatsky, 1831-1891) и које подразумева упоредно истраживање и примену источних и западних езотеричних система

маздаизам¹⁰⁰. Као и у претходном раду, наратив се базира на три монолога који су овај пут позајмљени из теоријских радова чланова групе Баухаус¹⁰¹.

Текстове говоре ауторитативни гласови који би требало да заступају суверенитет фигуре модернистичког субјекта, али , слике војника који распакују и пуне оружје, Распућиновска фигура која свира теремин (theremin) окупана црвеним светлом и маскиране фигуре са капуљачама које играју окружене архаичним симболима и сузним очима у позадини, потпуно первертирају њихов идеалистички и утопијски садржај. Авангарда се враћа, али као сабласт, или као уклету, напуштени простор- простор изневерених очекивања.

¹⁰⁰Итен је био адепт нео-Зороастритичке секте Маздазан. Зороастризам или маздаизам је најстарија дуалистичка религија заснована на учењима Заратустре. Бог се у овом учењу назива Ахура Мазда, а његова основна манифестација је ватра. Ова религија је обновљена у 19.веку, у Америци (Los Angeles, California), а главни центар за Европу је био у Цириху (Zürich). Адепти практикују вегетеријанство, медитацију и вежбе дисања у циљу постизања менталног и духовног здравља.

¹⁰¹Schlemmer, Oskar, *Das Staatliche Bauhaus in Weimar*, 1923,
Grunow, Gertrud, *Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe*, Form, Ton, 1923
Itten, Johannes, *Analysen alter Meister*, 1921.
Gropius, Walter, *Principles of Bauhaus Production*, 1925.



Sue de Beer, *Hans & Grete*, двоканална видео инсталација, 2002-2003.



Sue de Beer, *Hans & Grete*, двоканална видео инсталација, 2002-2003.



Sue de Beer, *Permanent Revolution*, видео инсталација, 2007.

Thomas Zipp: психонаут поништених простора

Рад берлинског уметника Томаса Зипа (Thomas Zipp, 1966), базира се на деконструкцији дидактичких и утопијских модела западног мишљења и на истраживању претпоставки о њиховој тамној страни. Зипа дефинишу као психонаута (*psychonaut*)¹⁰² уметности- у својој хетерогеној, енциклопедијској пракси, Зип истражује проблеме психијатрије, психофармакологије, измењених стања свести, и социјални аспект ових феномена. Начин на који се Зип бави овим проблемима има у себи нешто од Фукоове *археологије знања*, с тим што је Зипова историја идеја субјективна и не претендује да одговори на мноштво питања које поставља. Критичар Веит Лоерс (Veit Loers) описује Зипов рад као „наративни концептуализам.”¹⁰³ Зипове псеудо-архивске амбијенталне инсталације функционишу као специфичан, сугестивни *gesamtkunstwerk* и укључују перформанс, интеракцију публике, скулптуре, слике, текстове, цртеже и инструменте. Ниједан од елемената који сачињавају ове лавиринтске инсталације, не може се читати парцијално. Значење се конституише у асоцијативном међупростору који се формира допуњавањем често потпуно супротних садржаја. Идиосинкратичне радове овог уметника је немогуће директно читати- можемо само покушати да их декодирамо. Примери који следе покушаће да разјасне неке од аспеката концептуалног поступка овог уметника.

Амбијентална инсталација *White Dada* (2008) састоји се из два дела, велике осветљене собе са старинским дрвеним амфитеатром, прљаве, мрачне коморе са ниским плафоном, и клупама обложеним грубим платном, на чијим зидовима висе дела која симулирају уметност дадаистичког покрета. На зидовима собе са амфитеатром, смењују се ботаничке слике, испрекидане манифестом написаном у авангардистичком маниру, који напада

¹⁰²Психонаутика, (од грчке речи ψυχή (*psychē* „душа/дух/ум”) и ναύτης (*naútēs* „морепловац/навигатор”), *пловити менталним просторима*, је израз који се користи за истраживање измењених стања свести, и њиховог субјективног доживљаја

¹⁰³Müller, Dominikus, *Otto Hahn, Hitler's Bomb, Syd Barrett and Voodoo in Africa* (trans. Ishbel Flett), из *Thomas Zipp: Mens Agitat Molem: Luther & the Family of Pills* (ed. Ingvild Goetz), Sammlung Goetz, 2010., стр. 114, (цит. Loers, Veit, *Strahlende Aussichten*, in *Kunstpreis der Böttcherstraße in Bremen*, exh. cat. Kunsthalle Bremen, Bremen, 2007, p. 63.)

буржоаске вредности, позива на насиље, итд. Ту се налази и биста, чији се изглед базира на хибридном споју тела које подсећа на радове Јакоб Епштејна (Jacob Epstein) из механичке фазе, и Ханс Арповске (Jean Arp) јајасте главе. На плафону је постављен и неонски лустер у виду геометријског конструктивистичког дијаграма. У мањој соби поред псеудо-дадаистичких слика, налазе се и медицинске слике, исечак из приручника о менталним болестима (електро-шокови, психо фармакологија, итд), који је повезан са осушеним маком и кашикама (референца на наркотице). Додатну конфузију уносе сет бубњева, оргуље, гитарска појачала и микрофони који су постављени у соби са амфитеатром. *White Dada* је биполарна концептуална машина чије функционисање условљава непрекидна, али и невидљива трансакција између радикалних уметничких пракси и позиција моћи које заступају главни токови западног мишљења. Зип пренаглашава театралност њихове реторике, али је празни од значења и оставља у стању *сабласти*. Ова два система су међузависна, и и сваки од елемената овог система носи у себи своју супротност. На отварању изложбе, уметник и његов бенд *DA (Dickarsch, fat ass)* извели су *noise* концерт, после којег су инструменти остали укључени, позивајући публику да свира на њима. Ипак, амфитеатар остаје празан-трансгресивни чин се одавно одиграо као фарса, и не постоји публика за његову поновну изведбу.

Рад Томаса Зипа карактерише и константна тежња да се архитектура изложбеног простора или доведе у питање, или потпуно трансформише. У инсталацији (*WHITE REFORMATION CO-OP) MENS SANA IN CORPORE SANO* (2010), један од најстаријих музеја у Европи, симбол просветитељства, *Kunsthalle Fridericianum (Kassel)*, трансформисан је у симулацију психијатријске болнице. Натпис на улазу је иронично замењен натписом *У здравом телу здрав дух (mens sana in corpore sano¹⁰⁴)*, алузијом на рационалистичку тежњу ка прогресу. Оно што спаја ове две институције, музеј и психијатријску болницу, јесте позиција моћи коју заступају, моћи да селекују, именују, класификују, архивирају, одбацују, итд. и функционисање у виду затвореног система. Зип покушава да изведе једну деконструкцију оваквог затвореног система. Прво што упада у очи у *White Reformation* је то да Зипова болница нема зидове, осим зидова самог музеја који су офарбани у сјајну црну боју- постоје врата и пролази, намештај и радијатори, али

¹⁰⁴Изрека која потиче од римског сатиричара Јувенала(Сатира X, стих 356.)

не и зидови- унутрашњост сваке собе је видљива, не постоје границе- цела болница је једна огромна соба за надзирање. Инсталација функционише као лавиринт/рендгенски снимак унутрашњости болнице. Црни простор у који је смештем цео овај комплекс још више доприноси утиску потпуног губљења просторних граница. Атмосфера подсећа на менталне институције 20-тих година прошлог века, када су се користили електро-шокови, туширање хладном водом, тапациране беле собе (*anger rooms*), али и када је психијатар Ханс Принзхорн (Hans Prinzhorn) учинио прве кораке у истраживању уметности ментално оболелих¹⁰⁵. Према Веит Лоерсу¹⁰⁶, тапацирана бела соба (*white cell, anger room*) у психијатријској болници је иронични пандан *белој коцки* (*white cube*), устаљеном модернистичком моделу музејског и галеријског излагања. На улазу се налази соба сликом *Christ's Entry into Brussels*(2004), слободном варијацијом на Енсову (James Ensor) истоимену слику и Дантеов цитат: *Ву што улазите- оставите сваку наду*¹⁰⁷ (*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*). Са плафона, на жицама висе Зипове слике које би требало да буду омаж уметности ментално оболелих, и да заступају дискурс њихове унутрашње слободе. Зипове слике су на граници између фигуративног и апстрактног, и поседују висок степен независности- немогуће их је стилски класификовати. Насликане су пригушеним бојама, које подсећају на позну Роткову (Mark Rothko) палету и често приказују деконструисане портрете без очију, *speech bubbles* без текста, биљке и апокалиптичне пејзаже, који се преплићу са текстовима и дијаграмима. Називи које им даје су често комбинације речи и бројева, које асоцирају на кодове, иницијале, хемијске формуле, и фиктивне или постојеће наркотице (*Pattex*¹⁰⁸, *Pervitin*¹⁰⁹, *Lyserg*, *Ritatin*, *Il satin*¹¹⁰ итд.). Као додатак изложби, уметник је изложио и свој *White DADA Manifesto*, који би се могао читати као идеолошки сурогат футуристичким манифестима¹¹¹, али који је суштински амбивалентан и само формално сличан футуристичким прогласима. Дистопијски аспект овог рада

¹⁰⁵*Artistry of the Mentally Ill* (1922) је књига у којој Prinzhorn спроводи психолошку и естетску анализу радове десет уметника оболелих од шизофреније

¹⁰⁶Loers, Veit, *Nerves without Ends, On the „Impotence of Letargy”, (WHITE REFORMATION CO-OP) MENS SANA IN CORPORE SANO, (ed. Rein Wolfs)*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2010, p. 9-11

¹⁰⁷Алигијери, Данте, *Пакао, Певање Треће: Паклена врата и предворје: Страшљивци* (уред. Јован Павић, прев. Драган Мраовић), Завод за уџбенике и наставна средства, Библиотека ИЗБОР, Београд, 1998., стр. 47.

¹⁰⁸Назив лепка који је Зип „дувао” у младости

¹⁰⁹*Pervitin*-назив за метамфетамин у време нацистичке Немачке, када су га војници користили као стимуланс у такозваним *blitzkrieg* нападима, не би ли повећали своје перформансе и смањили страх

¹¹⁰У раду *Il satin*(2009), називи су добијени тако што је женским именима аутор додавао немачки суфикс за женски род „- in.”. Тако је постигнута двострука феминизација имена.

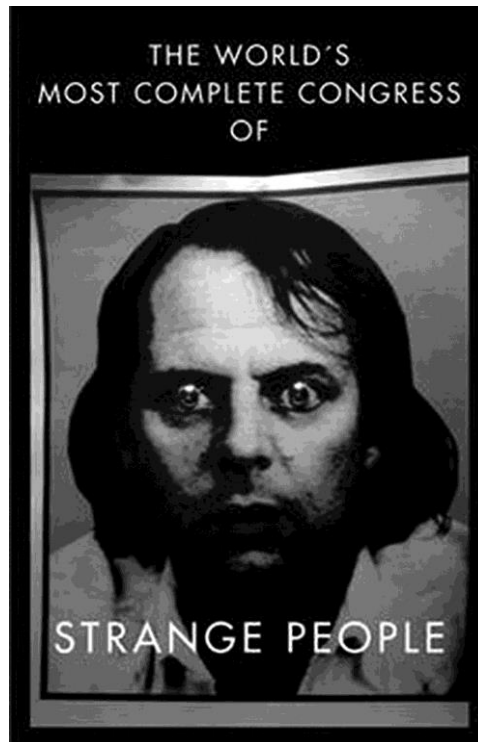
¹¹¹*Ibid.*, Loers, Veit

наглашавају разбацане књиге, и препуне пепељаре поред болесничких кревета- сваки програмски покушај промене стварности завршио је у летаргији и поразу.

У Зиповим радовима константно се појављују референце на превратничке историјске и уметничке фигуре; биста Мартина Лутера без лица, портрети Ота Хана (Otto Hahn)¹¹², лице Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen, 1928- 2007)са шпенадлама забоденим у очи, портрети чланова дадаистичког и надреалистичког покрета са разним врстама интервенција, итд. Овакав приступ историјским авангардама је амбивалентан, али ипак доводи у питање начин на који су идеализоване и асимиловане у историју, осврћући се и на поразе и заблуде позитивистичког ума лишеног свести о последицама свог деловања. Зазорно ступа на сцену управо када оно што нас убија бива спојено са оним што би требало да нас спаси од смрти: уметношћу, детињством, науком, између осталог...¹¹³

¹¹²Ото Хан (Otto Hahn, 1879- 1968), немачки хемичар који је открио нуклеарну физику

¹¹³Крестева, Јулија, *Моћи ужаса –Оглед о зазорности* (прев. Марион Дивина), Напријед, Загреб, 1989, стр. 11



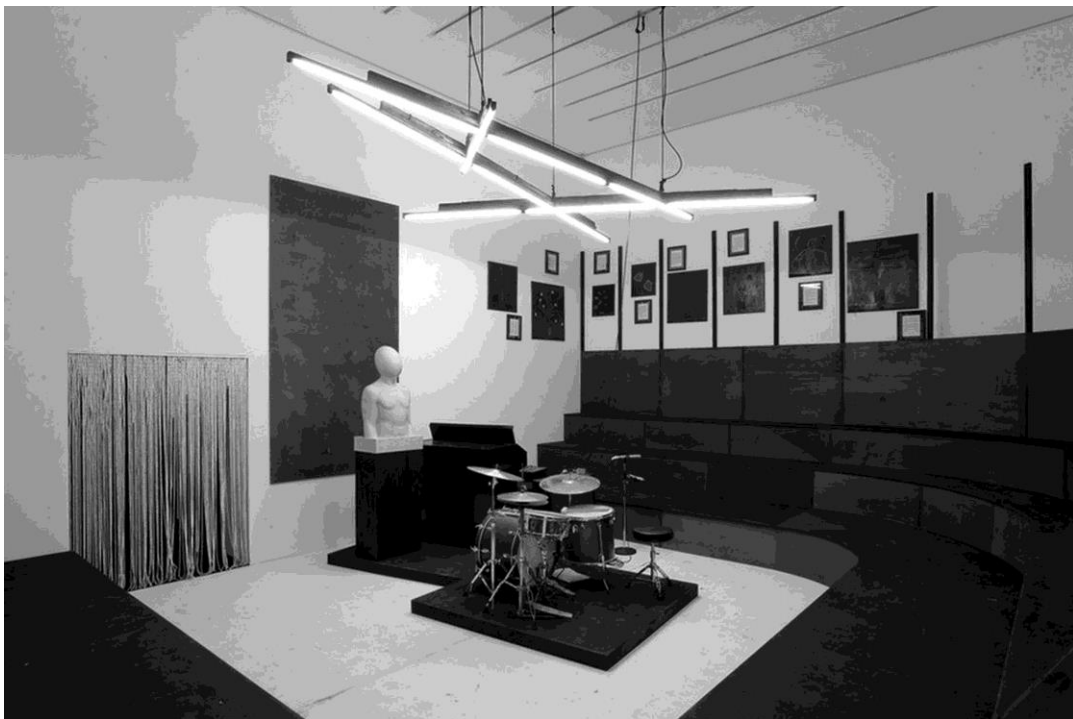
Thomas Zipp, флајер за изложбу *The World's Most Complete Congress of Strange People*, Guido W. Baudach, Berlin, 2010.



Thomas Zipp, *Comparative Investigation about the Disposition of the Width of a Circle*, Palazzo Rossini, La Biennale di Venezia, 2013.



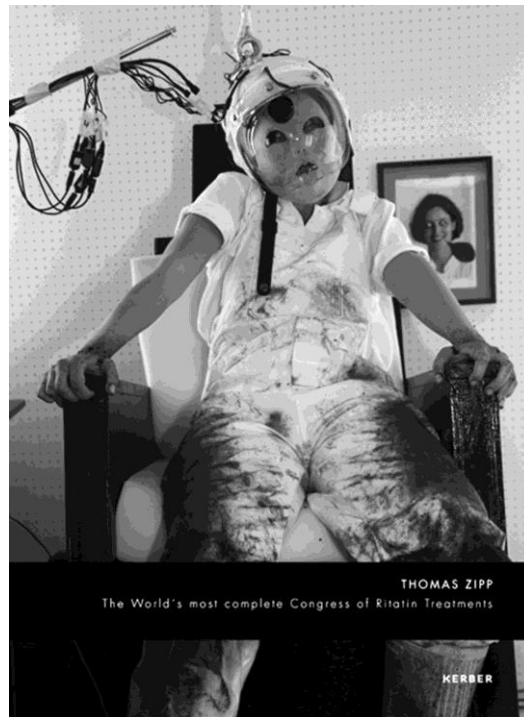
Thomas Zipp, *The Observer as a System with Feedback*, Alison Jacques Gallery, London, United Kingdom, 2015.



Thomas Zipp, *White Dada*, Alison Jacques Gallery, London, United Kingdom, 2008.



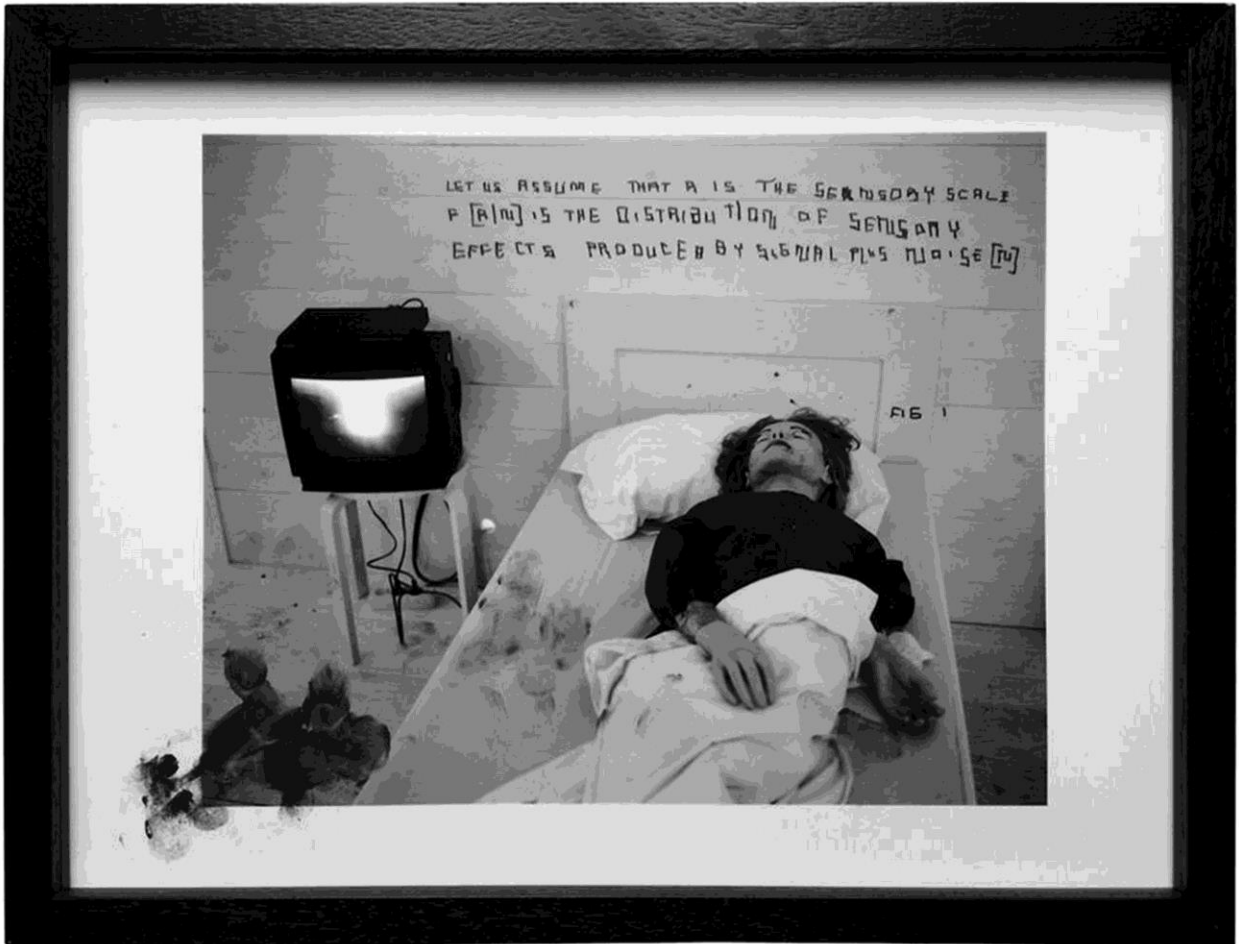
Thomas Zipp, *Comparative Investigation about the Disposition of the Width of a Circle*,
Palazzo Rossini, La Biennale di Venezia, 2013.



Thomas Zipp, насловна страна књиге *The World's most complete Congress of
Ritatin Treatments*, Kunstraum Innsbruck, 2011.



Thomas Zipp, *Aggregat, Achtung*, Lewmorc, 2006.



Thomas Zipp, A.B.: *Signal plus Noise*, 32,5 x 42,5 cm, 2015.

Victor Man: Confessions of Mr. Quiet

Румунски уметник Виктор Мен (Victor Man, Cluj, Romania, 1974) успоставља херметичну сликарску праксу, која се свесно одупире свакој директној интерпретацији. Менови радови настају у непрекидном дијалогу са историјом сликарства, мада су референце доведене до стања потпуне непрепознатљивости. Ове слике би се могле окарактерисати као још један савршен пример концепта *Das Unheimliche*. Сликама доминира замагљена, сумрачна атмосфера, док мотиви и фигуре делују као да су случајно пронађени, али стављени ван свог првобитног контекста. У једном интервјуу, Мен је свој поступак објаснио као „крају душе сликама”. Прецизно порекло извора које Мен користи не игра никакву улогу у настајању ових радова. Често су упитању слике са Интернета, из новина или часописа, које поседују контекст, значење и конкретну наративну подлогу, али аутору то као да није битно- интересују га многоструки потенцијали недореченог призора и атмосферични наговештаји који настају брисањем садржаја. Само у неким случајевима, присутно је директно надовезивање на Сасети (Stefano di Giovanni di Consolo, il Sassetta, 1392-1450), Пјера дела Франческу (Piero della Francesca, 1415-1492), Каспар Давид Фридриха (Caspar David Friedrich, 1774-1840), Балтуса, Пјера Молинијера¹¹⁴(Pierre Molinier, 1900-1976), итд. Сlike су свесно испражњене од сваког наративног тока или значења, али упркос томе делују веома познато, блиско, интимно, као да долазе из колективне меморије. Непрекидно присуство и трансформација прошлости у раду Виктор Мена има сврху у редефинисању односа са садашњошћу. Лични и приватни садржаји доведени су у однос са митовима, легендама и неком врстом апокрифне историје уметности. Аутор тежи да постигне потпуно аперсонални, хладни начин сликања, елиминишући сваки наговештај стила и индивидуалности. Понекад, сликање се састоји из непрекидног брисања и премазивања, све док не нестану и најмање асоцијације на аутентични сликарски рукопис. Најкарактеристичнија одлика Меновог сликарства је

¹¹⁴Пјер Молинијер (Pierre Molinier, 1900-1976), сликар и фотограф који се бавио истраживањем садомазохизма, транссекуалности и queer-а. Пошто је и сам био транссекуална особа, Молиниер је своју уметност живео у буквалном смислу речи, за разлику од надреалиста, у чији се покрет тек касније укључио

однос према боји, у ствари нјено одсуство, веома сведена, минималистичка употреба тамно сивих, зелених и плавих, која се граничи са хромофобијом (*chromophobia*). На овим сликама, које као да нису направљена за гледање, контрасти једва да постоје, границе се бришу и све се одвија у мочварној, ноћној атмосфери. Одсуство боја може бити и референца на Клодово¹¹⁵ стакло или црно огледало, мало конвексно огледало које рефлектује тамни, монохромни одраз, и које је служило сликарима да апстрахују и редукују мотив који сликају. Сликање помоћу црног огледала подразумевало је тамну слику стварности и окретање леђа мотиву (природи, свету), што је, у то време, крајем 18. и почетком 19. века, за собом носило идеју о демонској, пророчанској природи овог огледала.

Мали формати слика наглашавају интимистички приступ чину сликања, и на изложбама их аутор поставља у мање групације или асамблаже са (углавном пронађеним) објектима. Формати никада не прелазе 50cm, сликар их сам сече, и изведени су у односу на слике са којима ће бити груписани. Менови радови настају у једном индиректном, нелинеарном и трансформативном односу са литературом. Серија аутопортрета настала је инспирисана Стивенем Дедалусом (Stephen Dedalus) из Џојсовог (James Joyce, 1882- 1941) *Портрета уметника у младости* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916) и *Уликса* (*Ulysses*, 1922). Аутор је био инспирисан андрогинијом Стивена Дедалуса, али је присутан и одређени степен идентификације са Џојсовим ликом¹¹⁶.

Изложба *If Mind Were All There Was: Nine Themes on Giuseppe Sacchi* (2009), заснива се на проблемима уметничке амбиције, успона и пораза. Концепт изложбе успостављен је на наративу о опскурном сликару из седамнаестог века, Ђузепе Сачију (Giuseppe Sacchi), сину познатијег сликара Андреа Сачија (Andrea Sacchi). Ђузепе Сачи је у раној младости одустао од сликарства, постао монах-просјак, и за кратко време после тога умро. За собом није оставио ништа осим потписа на коњској глави, на фресци Пјера дела Франческе у Арџу (*The Legend of the True Cross*, Arezzo, 1466). На изложби је постављена и пројекција наводно пронађеног, оригиналног, али највероватније измишљеног, аутопоетичног текста, који би требало да буде исповест Ђузепе Сачија (*The True Confession of Giuseppe*

¹¹⁵Клод Лорен (Claude Lorrain, 1600-1682), чувени француски сликар пејзажа

¹¹⁶Интересантно је да су неки од аутопортрета које сам насликао 2011. и 2012, носили исти назив, иако тада нисам знао за радове Виктор Мена

Sacchi, Sinner). На почетку текста Ђузепе пише да му је отац дао два поклона: име и бледу сенку свог талента¹¹⁷. Фигура Ђузепе Сачија је скуп мутних, архетипских наратива, он је метафора за отпадништво уметника и историју уметности као историју изостављања. Мотив коња се често појављује у Меновом раду, као у анегдоти са Сачијем и на сликама људи са коњским маскама. Коњ је симбол емпатије и дубоке повезаности која није заснована на вербалној основи. Рад *Places, Lodgings, Company* ≈ (*il cavallo Torinese*)(*Смеиштај, Собе, Друштво*≈(*Торински коњ*), 2011-2012), заснован је на епизоди из позних Ничеових година у Торину, када је филозоф присуствовао бичевању коња, јецајући га загрлио, и у истом тренутку доживео потпуни ментални слом. Референца на овај догађај је успостављена тако што су у бетонску плочу урезане очи испуњене обојеним стаклом, које формирају декорацију која подсећа на торинску, док боја плоче асоцира на *Бичевање Христа* (*Flagellazione di Cristo*, 1455- 1460) Пјера де ла Франческе. У претходна два рада присутан је концепт инскрипције, која се одвија на нивоу слике (Ђузепе Сачи), бетонске плоче (*Торински коњ*) и тела (*Бичевање Христа*). Оваква мрежа референци ипак не може потпуно декодирати ове вишеслојне радове, чија се заводљивост заснива на недоречености, дистанци и дезоријентацији. Претходна два рада су најкстремнији примери наративности и концептуализације у Меновом опусу. У серији слика *Shaman*(2008), *Rabbit's Moon (after Kenneth Anger*¹¹⁸)(2009), *Grand Practice* (2009), садомазохистички мотиви(понекад са фотографија Пјер Молинијера) и одећа од латекса спојени су са маскама животиња, док су неке од слика изложене на рапапетим животињским кожама. Менова сексуална перверзија није опсцено видљива, већ суптилна и латентна, попут Балтусове¹¹⁹. Сlike малих формата делују као кључаонице, рупе у зидовима, кроз које посматрач вири, и сугеришу воајерски поглед у зону забрањеног, што Меновим радовима даје скопофилични аспект. Окренутост ритуалном, бестијалном, сакралном и сексуално трансгресивном инспирисана је идејама Жоржа Батаја. Понекад се појављују и портрети без главе (*acéphale*) који асоцирају на Батајево истоимено тајно

¹¹⁷*The white shadow of his talent* је назив који ће Виктор Мен употребити за изложбу из 2012. (*The white shadow of his talent*, Blum & Poe, Los Angeles)

¹¹⁸Кенет Енгер(*Kenneth Anger, 1927*), је амерички авангардни и експериментални филмски аутор, који се у својим филмовима бави претежно Кроулијевским (Aleister Crowley) окултизмом и *queer* темама

¹¹⁹Балтус је у својим изјавама увек негирао било какав сексуализовани однос према својим моделима и темама којима се бавио, а психоаналитичка тумачења свог рада је сматрао веома погрешним

друштво и публикацију коју је издавао.¹²⁰ На насловној страни првог броја је Масонов (André Masson) цртеж на којем се налази Да Винчијев (Leonardo da Vinci) *Витрувијев човек* (Vitruvian Man), симбол поретка, разума и савршене пропорције, обезглављен, са лобањом преко гениталија, који у десној руци држи горуће срце, а у левој бодеж. Обезглављеност је позив на окретање леђа рационалистичким концепцијама човека, али и на повратак изгубљеног јединства са потиснутим, базичним нагонима и њихову могућу артикулацију.

Рад Виктор Мена заснива се на немогућности линеарне интерпретације и асимилације прошлости. Прошлост није схваћена као позорница некаквог великог наратива и носталгије за њим, већ као флуks који егзистира паралелно са садашњошћу и трансформише је. Прошлост испливава на површину као нешто *не-мртво*, и наш прећутни суживот са њом је оно што је чини *Das Unheimliche*.

¹²⁰*Acéphale* је публикација која је изашла у пет бројева (1936-1939), а текстове су писали Батај, Кајоа, Пјер Клосовски (Pierre Klossowski, 1905-2001), Андре Масон (André-Aimé-René Masson, 1896-1987) и још неколико аутора. Текстови су били из области религије, филозофије и социологије, и углавном формирано око психоанализе и проблема читања Ничеових (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900) дела. Рад тајног друштва није трајао дуго, организовано је неколико ноћних састајања у шуми, чланови се нису руководили са анти-семитима, славили су дан погубљења Луја XVI, читали текстове Фројда и Де Сада (Marquis de Sade, 1740-1814), и постојала је идеја о приношењу људске жртве, која никада није спроведена у праксу



Victor Man, *Untitled*, уље на дасци, 27x19cm, 2012.



Victor Man, *Untitled*, уље на дасци, животињско крзно, 34,2x 19,5cm, 2006.



Victor Man, *Ubiquitous You*, уље на дасци, животињско крзно, 2008.



Victor Man,*Farewell till next time*, Bakery, 2005.



Victor Man, *The Chandler*, 2013.

Закључак

Уметнички поступак пројекта *Неподношљиво лице интима* је ретро-авангардан и еклектичан. Обнављање или рециклирање изворне авангардистичке претпоставке да уметност може утицати на живот или га потпуно трансформисати, изведено је из благо циничне позиције. Овај пројекат је у ствари покушај сагледавања последица и могућности таквог утопијског става. Ирационалност и интуитивност историјских авангарди није схваћена као изгубљени рај, већ као место туробне, неподношљиве прошлости, дакле место трауме. Поступак ревитализације овог места носи у себи и могући субверзивни потенцијал. Стварност савременог човека је постала благо речено стерилна, готово фашистoidна у својој чистоћи, и потребна јој је уметност која носи тежину *сусрета са забрањеним*. Постоји потреба за успостављањем паралелне стварности која заводнички укључује посматрача у свој фантазматски простор, али не и спектакл. То је простор истраживања ексцесне, дистопијске субјективности и њених психолошких манифестација. Прошлост коју симулира овај простор је могућа, али не и вероватна, фалсификована и халуцинирана прошлост.

Овај пројекат тежи да формира једну апартну, експерименталну естетику која је у вечитој фази постајања и не претендује да постане затворени систем. Овакав рад не крије да понекад има искључиво естетска полазишта, али естетика коју заступа ипак је одраз дубоко етичких потреба. Могуће је да пројекат *Неподношљиво лице интима* поставља основе за једно много дуже истраживање у истом смеру. Концепти абјектног, зачудног и *Das Unheimliche* су у непрекидној трансформацији, што их чини неисцрпним извором могућности истраживања и примене. Хомеопатско и катарзично суочавање културе са својим зазорним наличјем, оним *изван културе*, оградама и границама које је конституишу, може да носи ослобађајуће и трансформативне могућности у односу на ту исту културу. Којој то можда и није потребно.

ЛИТЕРАТУРА:

Арто, Антонен, *Позориште и његов двојник*(прев. Миочиновић Мирјана), Прометеј, Нови Сад, 1992.

Арто, Антонен, *Позориште суровости*(прев. Радосављевић Иван), *Градац*(136-137-138), уред Мирјана Миочиновић, Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, Београд, 1999., 82-86

Bataille, Georges, *Visions of Excess- selected writings, 1927- 1939*(edited nad translated by Allan Stoekl), University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004.

Батај, Жорж, *Еротизам*(прев. Чоловић Иван), ЈП Службени гласник, Београд, 2009.

Батај, Жорж, *Књижевност и зло*(прев. Чоловић Иван), Бигз, Београд, 1997.

Бекер, Хауард С., *Свјетови умјетности*, Наклада Јесенски и Турк, Загреб, 2009, 251.

Берлин, Исаија, *Корени романтизма*(прев. Глигорић Бранимир), Службени гласник, Београд, 2012.

Бернхард, Томас, *Мраз*(прев. Грујић Боривој), Просвета, Београд, 1967.

Бонито-Олива, Акиле, *Идеологија издајника-Уметност, манир, маниризам*(прев. Јовановић Мирјана), Братство јединство, Нови Сад, 1989.

Buchanan, Ian, Collins Lorna (editors), *Deleuze and the Schizoanalysis of Visual Art, Schizoanalytic Applications*, Bloomsbury, London, New Delhi, New York, Sydney, 2014.

Williams, Gilda(ed.), *TheGothic (Whitechapel:Documents of Contemporary Art)*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2007

Gavin, Francesca, *Hellbound: New Gothic Art*, London: Laurence King Publishing, 2008.

Гржинић, Марина, *Авангарда и политика*(прев. Вуковић Стеван), Београдски круг, Београд, 2005.

Дебор, Ги, *Теорија проласка*(прев.Марковић, Миодраг), Градац, бр. 1164-165-166., Чачак, 2008., стр.53-57.

Денегри. Јеша(уред.), *Досије Бојс*, ДАФ, Загреб, 2003.

Делез Жил и Гатари, Феликс, *Анти–Едип:Капитализам и шизофренија*(прев. Моралић Ана), Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1990.

Делез. Жил и Гатари, Феликс, *Кафка*(прев. Милетић Славица), Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1998.

Де Серто, Мишел, *Мистичка фабула у XVI и XVII веку*(прев. Манчић, Александра), Службени ГЛАСНИК, Београд, 2009.

Димитријевић, Бранислав, *Ово никад није било- Предраг Нешковић*, Београд, 2014.

Долар, Младен, *I Shall Be with You on Your Wedding-Night: Lacan and the Uncanny*, *October* 58, 1991.

Епштејн, Михаил, *Постмодернизам*(прев. Мечанин Радмила), Zepher Book World, Београд, 1998.

Жижек, Славој, *Како читати Лакана*(прев. Бојовић Горан), Карпос, Лозница, 2012.

Жижек, Славој, *Органи без тела—О Делезу и последицама*(прев. Добријевић Александар), Центар за медије и комуникације, Београд, 2012.

Coulter-Smith, Graham, *Transgressive Aesthetics*, <http://artintelligence.net/review/?p=838>

Jentsch, Ernst, *On the psychology of the uncanny*(1906), (translated by Roy Sellars), *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, Volume 2, Issue1, Routledge, UK, 1997, стр. 7-15

Kelley, Mike, *Foul perfection- essays and criticism*, The MIT PressCambridge, Massachusetts London, England, 2003.

Caillois, Roger, *Mimicry and Legendary Psychasthenia*(translated by John Shepley), *October* vol.31, Editions Gallimard, 1984, стр. 16-32

Кајзер, Волфганг, *Гротескно у сликарству и песништву*(прев. Бекић Томислав), Светови, Нови Сад, 2004.

Клер, Жан, *Балтус или метемпсихозе*(прев. Рајх Дубравка), Градац(150-151), уред. Бранко Кукић, Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, Београд, 2003-2004, 46–48

Клер, Жан, *Одговорност уметника- Авангарде између терора и разума*(прев. Грубор, Александра), Градац, Чачак, 2006,

Крис, Ернст, *Психоаналитичка истраживања у уметности*(прев. Петковић Слободан), Култура, Београд, 1970.

Кристева, Јулија, *Моћи ужаса—Оглед о зазорности*(прев. Марион Дивина), Напријед, Загреб, 1989.

- Кристева, Јулија, *Црно сунце–Депресија и меланхолија*(прев. Шукало Младен), Светови, Нови Сад, 1994.
- Кристева, Јулија, *Нове душевне болести*(прев. Мартиновић, Жарко), ОКТОИХ, Подгорица, 1997
- Лакан, Жак, *Четири темељна појма психоанализе*(прев. Вујанић-Ледници, Мирјана), Напријед, Загреб, 1986.
- Леви-Строс, Клод, *Дивља мисао*(прев. Јелић, Јелена и Бранко), Нолит, Београд, 1978.
- Лоран Асун, Пол, *Лакан*(прев. Кордић Радоман), Карпос, Лозница, 2012.
- Loers, Veit, *Nerves without Ends, On the „Impotence of Letargy”*, (*WHITE REFORMATION CO-OP*) *MENS SANA IN CORPORE SANO*, (ed. Rein Wolfs), Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2010, p. 9-11
- Лотреамон, *Сабрана дела: Малдоророва певања, Поезије, Писма*(прев. Киш, Данило и Миочиновић Мирјана), НОЛИТ, Београд, 1964,
- Максић, Ивана, *Линија отпадничтва у француској (пост)модерни*, Поља, Часопис за књижевност и теорију(ур. Бешић, Ален), Културни центар Новог Сада, година LV, br. 465, 2010, str.114-125
- Паља, Камил, *Сексуалне персоне–Уметност и декаденција од Нефертити до Емили Дикинсон*(прев. Чабраја Александра), Zepher Book World, Београд, 2002.
- Петровић, Маргарита, *Абјектно као симптом авангарде*, Орион арт, Београд, 2012.
- По, Едгар-Алан, *Најлепше приче Едгара Поа*(избор и поговор, Јеремић Љубиша), Бигз, Београд, 1994,
- Saltz, Jerry, *Modern Gothic*, <http://www.artnet.com/Magazine/features/jsaltz/saltz2-4-04.asp>
- Трифуновић, Лазар, *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд, 1982.
- Tucker, Marcia, *"Bad" Painting*, New Museum, New York, NY, 1978.
- Уисманс, Жорис- Карл, *Насупрот*, Укронија, Београд, 2005.
- Фуко, Мишел, *Ненормални, Предавања на Колеж де Франсу, година 1974–1975*(прев. Козић Милица), Светови, Нови Сад, 2002.
- Фостер, Хал, *Повратак Реалног*(прев. Маргарита Петровић), Орион арт, Београд, 2012, 124.

Freud, Sigmund, *The Uncanny* (1919), (translated by James Strachey), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XVII, The Hogarth Press and the Institute of Psycho- Analysis, London, 1955, p. 219-252

Фуко, Мишел, *Историја лудила у доба класицизма*(прев. Стакић Јелена), Нолит, Београд, 1980.

Хелер, Ханс, *Како форма омогућује мишљење читаоца- Аналитички карактер Бернхардовог језика*(прев. Радојчић, Саша), Поља, година LVIII, број 482., 2013, стр. 247-255.

Хофман, Е. Т. А., *Der Sandmann*, http://germanstories.vcu.edu/hoffmann/sand_e.html, прегледано 23.10.2015.

Цветић, Маријела, *О Фројдовом појму Das Unheimliche у уметности, Фасцинације теоријом или Ка новој теорији визуелних уметности и културе*(уред. Драгица Вуковић), Продајна галерија "Београд", Београд, 2008.

Шуваковић, Мишко, *Концептуална уметност*, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2007.

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА:

Marcel Duchamp, Mariée (Невеста), уље на платну, 89.5 x 55.25 cm, 1912.

In Der Kammer, уље на платну, 100 x 70cm, 2015.

Без назива, уље на платну, 50 x 50cm

Drag, акрилик на папиру, 2012.

Drag II, уље на платну, 50 x 50cm, 2014.

Conspirator, уље на картону, 100 x 70cm, 2013.

AUTOKRATA, уље на картону, 70x 50cm, 2013.

Без назива (Инхалатор), лутка, сасушена тиква, 2014.

Баитован, посуда за заливање цвећа, црно-бели принт, кучина, 2015.

Eternal Bondage, појас, дрвена греда, 2015.

Neurological drawing I, 42x29,7 cm, 2013.

Neurological drawing II, 42x29,7 cm, 2013.

Neurological drawing III, 21 x 29,7cm, 2013.

Neurological drawing IV, 21 x 29,7cm, 2013.

Sue de Beer, *Hans&Grete*, двоканална видео инсталација, 2002-2003.

Sue de Beer, *Hans&Grete*, двоканална видео инсталација, 2002-2003.

Sue de Beer, *Permanent Revolution*, видео инсталација, 2007.

Thomas Zipp, флајер за изложбу *The World's Most Complete Congress of Strange People*, Guido W. Baudach, Berlin, 2010.

Thomas Zipp, *Comparative Investigation about the Disposition of the Width of a Circle*, Palazzo Rossini, La Biennale di Venezia, 2013.

Thomas Zipp, *The Observer as a System with Feedback*, Alison Jacques Gallery, London, United Kingdom, 2015.

Thomas Zipp, *White Dada*, Alison Jacques Gallery, London, United Kingdom, 2008.

Thomas Zipp, *Comparative Investigation about the Disposition of the Width of a Circle*, Palazzo Rossini, La Biennale di Venezia, 2013.

Thomas Zipp, насловна страна књиге *The World's most complete Congress of Ritalin Treatments*, Kunstraum Innsbruck, 2011.

Thomas Zipp, *Aggregat, Achtung, Lewmorc*, 2006.

Thomas Zipp, *A.B.: Signal plus Noise*, 32,5 x 42,5 cm, 2015.

Victor Man, *Untitled*, уље на дасци, 27x19cm, 2012.

Victor Man, *Untitled*, уље на дасци, животињско крзно, 34,2x 19,5cm, 2006.

Victor Man, *Ubiquitous You*, уље на дасци, животињско крзно, 2008

Victor Man, *Farewell till next time*, Bakery, 2005.

Victor Man, *The Chandler*, 2013.



9.3.2016

39/28

Бр. 7/15

01-02-2016

На основу члана 30. став 9. Закона о високом образовању („Службени гласник РС“ бр. 76/05, 100/07 – аутентично тумачење, 97/08, 44/10, 93/12, 89/13, 99/14, 45/15 – аутентично тумачење и 68/15) и члана 40. став 1. тачка 48. Статута Универзитета уметности број 8/58 од 22.12.2015. године – пречишћен текст, Сенат Универзитета уметности, на 99. седници одржаној 28.01.2016. године, једногласно доноси

ОДЛУКУ

о установљавању дигиталног репозиторијума докторских дисертација и докторских уметничких пројеката Универзитета уметности

Члан 1.

Универзитет уметности установљава дигитални репозиторијум докторских дисертација и докторских уметничких пројеката одбрањених на Универзитету уметности и факултетима у његовом саставу.

Дигитални репозиторијум у смислу става 1. овог члана је регистар у којем се трајно чувају електронске верзије одбрањених докторских дисертација и докторских уметничких пројеката заједно са извештајем комисије за оцену ових радова, подацима о ментору и саставу комисије као и подацима о заштити ауторских права.

Члан 2.

Ради формирања регистра и базе података из члана 1. ове одлуке, Универзитет уметности је обезбедио средствима донације ЕУ у оквиру Темпус пројекта РОДОС сервер и посебан софтвер који омогућава:

депоновање докторских дисертација и докторских уметничких пројеката са пратећим дефинисаним документима за дисертације, и уметничке пројекте који су на увиду јавности (пре одбране) за Универзитет уметности и факултете у саставу Универзитета уметности;

трајно депоновање докторских дисертација и докторских уметничких пројеката и свих осталих пратећих података и докумената за одбрањене дисертације и уметничке пројекте на Универзитету уметности;

доступност свих наведених докумената јавности на званичној интернет страници Универзитета уметности.

Члан 3.

Ради остварења циљева из члана 2. ове одлуке, примењује се следећи поступак:

1. Кандидат обавезно предаје један укорићен штампани примерак докторске дисертације, односно докторског уметничког пројекта (теоријски рад и уметничко дело пројекта), као и идентичну електронску верзију (у PDF формату) надлежној служби факултета односно Универзитета уметности, за потребе похрањивања у дигитални репозиторијум Универзитета.

2. Универзитет уметности уноси податке на порталу Универзитета уметности за докторске дисертације односно докторске уметничке пројекте који се бране на Универзитету уметности.

3. Факултет уноси податке на порталу Универзитета уметности за докторске дисертације односно докторске уметничке пројекте који се бране на факултету.

Стручна служба факултета проверава материјал, евидентира, ставља на увид јавности и после одбране се потхрањује у дигитални репозиторијум Универзитета уметности.

4. У докторској дисертацији односно докторском уметничком пројекту се као обавезни саставни делови налазе следеће потписане изјаве:

- потписана изјава о ауторству којом се тврди да у докторској дисертацији нема делова којима се нарушавају ауторска права других особа;

- потписана изјава да су обе верзије, штампана и електронска, истоветне;

- потписана изјава којом се овлашћује Универзитет уметности да докторску дисертацију односно уметнички пројекат чува у дигиталном репозиторијуму као и да је учини доступним јавности.

Обрасце за изјаве из члана 3. тачка 4. ове одлуке утврђује Сенат Универзитета уметности и чине саставни део ове одлуке.

Члан 4.

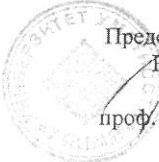
Универзитет уметности, односно факултет трајно чува штампану и електронску верзију одбрањених докторских дисертација односно уметничких пројеката на Универзитету уметности, односно на факултету.

Копију садржаја који се чува у дигиталном репозиторијуму, Универзитет уметности доставља министарству које води централни репозиторијум у року од три месеца од одбране докторске дисертације односно уметничког пројекта.

Члан 5.

Ова одлука ступа на снагу осмог дана од дана објављивања на огласној табли и интернет страници Универзитета уметности.

Одлуку доставити: Факултетима уметности и архиви Универзитета уметности


Председник Сената
Ректор
проф. мр Зоран Ерић

Изјава о ауторству

Потписани-а RANKO TRAVANČIĆ
број индекса 4321/12

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

NEPODNOŠLJIVO LIČE INTIME
ESTETIKA APERJEKTOG U SAVREMENIM UMETNIČKIM
PRAKSAMA

- 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, 2016

RANKO TRAVANČIĆ

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

Име и презиме аутора RANKO TRAVANIĆ
Број индекса 4321/12
Докторски студијски програм DOKTORSKE UMETNIČKE STUDIJE
Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта
NEPODNOŠLJIVO LIČE INTIME
ESTETIKA OBJEKTOG U SAVREMENIM UMETNIČKIM PRAKSAMA
Ментор BIJANA ĐURĐEVIĆ
Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) RANKO TRAVANIĆ
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.
Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.
Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, 2016

Потпис докторанда


Изјава о коришћењу

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

NEPODNOŠLJIVO LIČE INTIME
ESTETIKA OBJEKTOG U SAVREMENIM
UMETNICKIM PRAKSAMA

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 2016

Потпис докторанда

Stevan Petrović