



Универзитет уметности у Београду
Факултет ликовних уметности у Београду

Докторски уметнички пројекат

ДЕКОРАТИВНА СОПСТВА

Изложба слика, цртежа, објеката и видео-инсталација

Кандидат

Борјана Мрђа

Ментор

Др ум. Биљана Ђурђевић, доцент

Београд, 2020.

Наставно уметничко веће Факултета ликовних уметности Универзитета уметности у Београду на 469. седници, одржаној 17.06.2020. године, донело је Одлуку о именовању Комисије за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта Декоративна сопства – изложба слика, цртежа и објеката, кандидаткиње Борјане Мрђе, у саставу:

Ментор

Др ум. Биљана Ђурђевић, доцент, Факултет ликовних уметности у Београду,
Универзитет у Београду

Чланови комисије:

1. Др Мариела Цветић, редовни професор, Архитектонски факултет у Београду,
Универзитет у Београду
2. Др ум. Симонида Рајчевић, ванредни професор, Факултет ликовних уметности у Београду, Универзитет уметности у Београду
3. Др ум. Оливера Парлић Карајанковић, ванредни професор, Факултет ликовних уметности у Београду, Универзитет уметности у Београду
4. Др ум. Радош Антонијевић, ванредни професор, Факултет ликовних уметности у Београду, Универзитет уметности у Београду

Назив докторског уметничког пројекта: *Декоративна сопства – изложба слика, цртежа, објеката и видео инсталација*

Апстракт: Докторски умјетнички пројекат ”Декоративна сопства” реализован је кроз практично истраживање у медију сликарства, цртежа, дигиталног цртежа, те у форми видео и анимације које су у почетној истраживачкој фази докторског рада кориштене у својству медијских алата документовања. Ови алати су примијењени у сврху различитих сазнања везаних за модификације индивидуалне и колективне ”тјелесне слике” реализоване у међуодносу текстила и тијела, имплицирајући однос цивилизације и ”природе човјека” из онтолошке позиције. Ово истраживање се одвија у институционалним и приватним оквирима те задира подједнако у индивидуалне и колективне историјске околности везане за одређени текстил и хаљине које су ”остале” без тијела и које су ниједи свједоци специфичног времена и простора. Проблем и питања која се током процеса намећу су смисао чувања и могућност отварања генеративних својстава ”текстила прошлости” у циљу остварења могућих поступака при формирању индивидуалног и колективног идентитета у будућности. Процес даљег критичког промишљања и сумирања прикупљених материјала истраживања отворио је простор за надградњу приступа самом умјетничком раду у виду видео и звучних инсталација. Теоријски дио истраживања одвија се у пољу филозофије и историје умјетности кретањем кроз области етике, онтологије, метафизике и феноменологије, прецизније кроз радове филозофа и умјетника повезане пропитивањем појмова бестјелесности, празнине и етичких својстава материјализације цивилизоване стварности. Ове теоријске резултате трансгресирам у тијело умјетности у виду активације квалитета ”генеративне празнине”, рециклаже и промјене намјене текстила на различите начине кроз сваку појединачну цјелину датог циклуса. Текстил је кориштен као полазиште, база или локус специфичне ”тјелесне слике” простора и времена. Раван која повезује појмове и форме индивидуалног, колективног и универзалног.

Кључне ријечи: индивидуа, колектив, текстил, рециклажа, идентитет, хаљина, тјелесна слика, бестјелесно, цивилизација, етика, онтологија, метафизика

Умјетничка област: Ликовна умјетност

Ужа умјетничка област: Сликарство

Doctoral art project title: *Decorative selves – exhibition of paintings, drawings, objects and video installations*

Abstract: Doctoral and art project entitled „Decorative selves“ has been carried out as practical research in the media of painting, drawing, digital drawing as well as video and animation which at the initial research phase of doctoral project were used as media tools in the process of documenting. They were used for the purpose of obtaining various findings regarding modifications of individual and collective „body paintings“ created in textile and body causality while implying the relationship between civilization and „human nature“ from an ontological point of view. The research has been conducted within institutional and private frame while equally touching individual and collective historical circumstances concerning particular textiles and dresses which are „left without“ bodies as silent witnesses of specific time and space. During the process, the questions have been raised about the purpose of keeping and possible opening of generative properties within „the past's textile“ in order to accomplish potential procedures while forming the individual and the collective identity in the future. The process of the additional critical thinking and summarizing of the collected research materials has cleared the way for improving the approach to the artwork itself by means of video and sound installations. The theoretical part of the research has taken place in the field of philosophy and art history by moving through the fields of ethics, ontology, metaphysics, and phenomenology, more precisely through the works of philosophers and artists connected by questioning the notions of incorporeal, void and ethical properties of materialized civilized reality. I transgress these theoretical results into the body of art in the form of activating the quality of the "generative void", recycling and changing the purpose of textiles in different ways through each individual unit of a given cycle. Textile was used as a starting point, base, or locus of specific space and time „body image“. A plane that connects the concepts and forms of the individual, the collective and the universal.

Key words: individual, collective, textile, recycling, identity, dress, body image, incorporeal, civilization, ethics, ontology, metaphysics.

Art field: Visual arts

The specialized art field: Painting

Садржај

07	Увод
12	Мнемоника матри / Генеративне текстилне површине и активна празнина
32	Површине индивидуације / Ткање као језик етике, као хибридно сликарско писмо
54	Будућа хаљина / Универзална хаљина у немогућем простору
70	Три стања јединице / Екстензија и мнемоника супстанце
84	Декоративна сопства и лустер / Друга и трећа кожа
100	Свечана хаљина / Цјеловитост разобличавања
109	Закључак
110	Литература
113	Биографија кандидата
118	Изјава о ауторству
119	Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског уметничког пројекта
120	Изјава о коришћењу

Посматрај, све је резултат промјене! Прихвати да Природа највише воли да мијења постојеће форме и прави нове попут њих.

Марко Аурелије

Живот није самоодржив, али има својства самопроизводње.

Елизабет Грос

Оно што највише желимо јесте да сами кројимо услове и начин своје смрти... У најбољем случају се можемо надати да реализујемо свој живот и смрт на начин, у стилу и брзином чији интензитет наше „ја” може да издржи.

Рози Брајдоти

1. УВОД

Све материјално, видљиво и опипљиво јесте површина – увијена, увезана и испреплетена на различите начине. Органи, кожа, зидови, све се може размонтирати и препаковати, разрушити, растворити, спљоштити, стиснути, развући, преформулисати у сасвим другачији облик, који може бити користан и употребљив, али и не мора. Површина својим увијањима, преплетима, текстурама, формирањем облика и значења иницира вид и виђење те му даје информације за когнитивно поимање и креирање стварности. Површина је, међутим, увијек увијена око празнине и празнина јој даје суштински смисао.

„Сваком точку главчина је сред,
где тридесет паока постави се у ред:
А празан простор међу њима
чини да доносе корист свима.
Вешта рука грнчара из старине
стрпљиво обликује врч из глине:
Каква је вајда од пуне глине,
ако у њој нема шупљине.
Одаје разне када се чине,
за прозоре и врата изведу се празнине.
Тако и празнина постане оруђе,
јер без ње нико не може да уђе.
Зато, чега има може служити.
Ал’ и чега нема
итекако ће сврси послужити.“¹

Празнина у односу на површину иницира другачије поимање или доживљај стварности за разлику од когнитивног, а то се дешава кроз различите духовне, феноменолошке, онтолошке, егзистенцијалистичке, метафизичке и етичке алате. Текстилна

¹ Лао Це, *Тао Те Ђинг – Књига смисла и живота*, ИП „Бабун”, Београд, 1997, поглавље 11, стр. 44.

површина је, у односу на празнину коју објумљује, скрива или покрива, својеврсни визуелни и значењски код којим се служим као основним поводом за истраживање кроз више умјетничких медија и филозофских дисциплина. Посматрам је као артифицијелну, антропоцентричну површину или другу кожу, коју субјект производи и навлачи у слојевима на себе и око себе, ограђујући се тако од природног станишта у намјери да се постави и удобно смјести на „врх” природног поретка, на пажљиво осмишљен дигитално-механички, цивилизацијски пријесто. Међутим, „нешто” перманентно непрепознатљиво учествује у реализацији самог субјекта преносећи му потенцијал за стварање препознатљивог свијета око њега. „Нешто” испуњава индивидуални потенцијал субјекта за даље стварање себе и околине. Тако индивидуе цивилизације даље производе своју стварност као реплику природе, креирају сопствено специфично окружење кроз различите градске структуре унутар којих се ограђују другом и трећом кожом, одјећом и архитектуром. „Нешто” недодирљиво вибрира чак и у најбоље осмишљеним цивилизацијским паковањима, од оних историјских па до оних модноиндустријских – до чарапица, кармина, вечерњих хаљина, превозних средстава; од теолошких, онтолошких, етичких па до научно-техничких и дигиталних помагала, предмета, апарата. Каква је то централна, љепљива, увезујућа супстанца без лица? Да ли су увијек сами центар, сама срж и суштина тог „нечега” перманентно празни, као што мисли Лао Це?

Свакако набијена необјашњивим креативним потенцијалом (како је стоици поимају), да ли је можда та интелигентна празнина, „пнеума” или „зое”,² најфиније и најлакше, али најмоћније и најкреативније везивно ткиво које нас сабија и лоцира у живу материју – у нашу цикличну историју, у нашу мекану и баршунасту науку и технологију, у наше дуализме једине и у наша плус и минус наелектрисања? Овом серијом радова ћу у најбољем случају наслутити и указати на недефинисани потенцијал празнине који је присутан унутар материјализованих и конкретних форми умјетничког израза, те унутар самог центра умјетничке парадигме, у средини осовине која епицентрично емитује материју умјетности унутар цивилизацијског конструкта завијеног унутар природе. Мада то присуство – сопство измиче субјекту док га истовремено пажљиво конституише, константно и брижљиво га одржавајући у животу, чини се ближе празнини него било чему опипљивом и разумљивом,

² Динамична самоорганизујућа сила живота чије етичке потенцијале Роза Брајдоти објашњава и разматра у својој књизи *Постхумно*.

чак и лекти као првом слоју универзалне свијести, у коме се формира означавајући и контекстуални потенцијал свијета појавности.

У теоријско-филозофском дијелу рада бавићу се потенцијалом цивилизацијских, трансформичних љуштуре празнине, константно подложних модификацији у времену. Истражујем, прије свега, сегмент односа који креира тензију и празан простор између текстилне љуштуре и тијела, са циљем наглашавања и указивања на природну и неуништувану могућност самокреације и самопроизводње, као и „оног” који постоји на „другом мјесту” и посматра субјект из простора метафизике, онога који са субјектом оставља љуштуре иза себе, измичући материји и когнитивној спознаји. „Други”, невидљиви, ипак постоји у нераскидивој вези са физичким материјалом, учествује у његовој креацији и бодри га током различитих процеса самокреације. Паралелно са овим теоријским и филозофским разматрањем односа текстила, тијела и празнине, у умјетничком сегменту рада, унутар уже области сликарства, бавићу се конститутивним односом платна и оквира, односно формама натезања платна на оквир са сличним циљем формирања артифицијелног слоја стварности који окружује активну пнеуму. Такође, пропитујем естетски и етички однос тијела и хаљине, као и могућност промјене функције тканине у смислу кориштења тканине као рециклираног умјетничког материјала са даљим генеративним својствима.

Будући да свој рад базирам увелико на теорији и филозофији, желим да нагласим да моји умјетнички радови нису илустративни у односу на теорију којом се користим, али ми теорија помаже да посматрача смјестим у контекст времена у коме стварам, а чије се разумијевање неминовно преплиће са радовима наведених теоретичара и умјетника који се баве онтолошким и етичким односима тјелесног и бестјелесног, когнитивног и метафизичког, историјског и безвременог итд. Будући да је бестјелесно као појам могуће преобимно схватити, а немогуће прецизно и коначно дефинисати и лоцирати, за његов опис и покушај разумијевања/поимања, као и покушај наговјештаја приликом репрезентације односа материјалног/садржајног и нематеријалних услова у којима се појавност (као једна од особина материје) емитује, те евоцира низ система за означавање и ишчитавање, нужна је пракса и употреба филозофске дисциплине и њених логичких метода. Оно на шта се односи овај појам (који су још давно увели стоици) јесте присуство идеала у материји и обрнуто. У овом раду не бавим се искључиво антиматеријализмом и не користим се претпоставкама редуccionизма, напротив, важно ми је да истражим могућност

комплекснијег и ширег разумијевања оквирних услова у којима материјализам постоји/настаје, а они су несумњиво нематеријални, и да формално, у смислу ликовно-контекстуалног изражаја, преиспитам потенцијал односа празнине или одсуства ликовних података, као и конструкција које их у простору повезују. Појам материје и нематерије, појавности и начина њене презентације и репрезентације умјетничким дисциплинама дешава се увијек око празнине и немогућности приступа истој, будући да је умјетност репрезентација „Ствари” и користи се пољем видљивости и појавношћу догађаја, предмета и чињеница. Жак Лакан у семинару „Етика психоанализе” тврди да је умјетност увијек као таква организована око централне „Празнине” немогуће/реалне „Ствари”. Он такође даје неке назнаке како ово окруживање „Празнине” функционише у визуелним умјетностима и архитектури. Примарна позиција из које у овом раду разматрам и преиспитујем бестјелесно јесте онто-етичка и дуалистичко-монистичка. Потпуно се слажем са Елизабет Грос у смислу да то није само позиција већ је отварање етичких могућности, откључавање поступака за позитивно усмјеравање индивидуе ка „будућности” или живљења у духу Ничеове „љубави према судбини” те указивање на могућност унутрашњег раста сваке индивидуе, као и креативног живљења у хармонији са другим бићима, предметима и појавама на овој планети. Сматрам да је могуће истовремено и критиковати и „уживати”.

Филозофи на чији се теоретски рад ослањам ангажовани су углавном на истраживању конкретнијих појмова и појава, као што су материја/нематерија, тјелесно/бестјелесно, идеал, концепт, појам времена, свијести, мисаони процеси, простор, празнина, духовна реалност, али и, уопште, разумијевање саме базе постојања материјалности, „супстанце”, „ватрене пнеуме”, „зое”, из које све настаје, која је „прије свега” и све испуњава у извјесној мјери. У објашњења појмова те њихових релација у вези са друштвеним, политичким, религиозним и социолошким улазићу само из нужности да појасним суштинске и универзалније односе који су у средишту мога занимања, а који су уједно и предуслов за постојање специфичнијих антрополошких замршености и датости односа тјелесности и бестјелесности. Фридрих Ниче тврди да „изолација појединаца не треба да нас зава: нешто се креће, тече испод индивидуа“.³ Сви филозофи чији рад изучавам, парафразирам или цитирам, бавили су се углавном и додатно неком другом

³ Слободан превод из књиге *The Will to Power*, trans. Walter Kaufmann, Vantage Books, New York, 1968, стр. 365.

научном дисциплином, истражујући појам бестјелесног из различитих углова, именујући га и прилазећи му на различите начине, али никако га не одвајајући од „тијела” нити од материје. Кључно је да покушам лоцирати индивидуу и њену тјелесну слику унутар које се ови појмови преламају и осмишљавају, као и појединца у односу на појам тоталитета, система, празнине и бесконачности у виду односа сопства и „другог”, односно близине „другог” у себи, које Емануел Левинас препознаје и поставља у срце своје филозофске мисли, као услов за постојање свих осталих односа појмова и појавности.

Све одабране ауторе такође повезује, директно или индиректно, порицање постојања подјеле ума (идеала, духа) и тијела, односно дуализма који води поријекло још од Платонове хијерархијске организације различитих живих бића/ душа, коју је такође подржавао и Аристотел, као и Декартове филозофске мисли, чврсто повезане са дуализмом. Идеал или бестјелесно је за Елизабет Грос, коју ћу такође спомињати у наставку текста, недјељив/неодвојив дио материје или тијела и ову симбиозу је једино могуће посматрати и разумијевати у њеним комплексним међуодносима и међуутицајима. Занима ме она филозофска линија која покушава да осмисли и докучи комплексност веза које нас прожимају у иманентном јединству метафизике и разума, те непрекидног кретања и раста унутар животне, материјалне пролазности. На филозофију нематеријалног материјализма или тјелесног идеализма (у уму), а за који су пут први почели градити стоици, природно су се надовезала филозофска промишљања Спинозе, Ничеа, Жила Делеза, Жилбера Симондона и Рејмона Ријеа, Емануела Левинаса, Елизабет Грос и Розе Брајдоти, којима се детаљније бавим у наредним поглављима, истовремено преиспитујући радове визуелних умјетника као што су Ева Хесе, Јинка Шонибаре, Нери Оксман и Сигалит Ландау.

2. МНЕМОНИКА МАТРИ / ГЕНЕРАТИВНЕ ТЕКСТИЛНЕ ПОВРШИНЕ И АКТИВНА ПРАЗНИНА / видео и аудио инсталација / фото-анимација – 950 дигитално модификованих фотографија / 6 мин. 7 сек. / 2017–2019.

Фотографија: Далибор Даниловић

Музика: Синиша Тамамовић

Графичка продукција видео: Младен Ђукић

Дигитална обрада фотографија: Борјана Мрђа

Мнемоника – грч. *μνημονικός* – који добро памти

Матри – енгл. *matriarchy* – лат. *māter* – мајка

Рад „Мнемоника матри“ јесте онај са којим је све почело и који је отворио комплексну цјелину вишемедијских радова ка даљем истраживању да би се временом формирала кохерентна цјелина под називом *Декоративна сопства*. Приликом израде овог рада, као референце користим скулптуру Нике са Самотраке⁴ и стоичку теорију празнине/ватрене пнеуме⁵. Бијела памучна кошуља предмет је породичног наслеђа. Кошуљу сам први пут обукла непосредно прије смрти баке која ми ју је предала на чување. Носиле су је жене кроз неколико генерација по линији моје мајке. Хаљина је била њихова свакодневна цивилизацијска кожа у коју је посредно и непосредно уписана историја, интимни доживљаји и догађаји времена у коме су живјеле. Историја њихових временско-просторних околности парцијално је позната; индивидуалне и интимне историје скоро никако. Кошуља остаје ниједи свједок. Будући да су се некадашњи обичаји већином угасили, усмено преношење сведено је на врло мали број оних који их памте, а улога и позиција жене данас се битно промијенила. Свакодневно ношење овакве хаљине/кошуље у контрасту је са данашњим хиперпотрошачким односом према одијевању, чувању и његовању. Ношење овакве кошуље данас евоцира садржајну тишину и активну празнину усљед немогућности да се историја досљедно и непрекинуто прати до њеног индивидуалног извора. Женску

⁴ c.220.–190.pг.HR., мермер, 328 цм, Louvre, Pariz.

⁵ Lawrence Becker, *A New Stoicism: Revised Edition*, Princeton University Press, Kindle Edition, 2017.

кошуљу је на стану/разбоју израдила и скројила моја чукунбака Стана Цвијић прије Првог свјетског рата (1914. године). Кошуља је саткана од памучног сукна, бијеле је боје, дужине испод кољена, кројена је из једног дијела, са углављеним рукавима и са извезеном бијелом чипком око рукава и доњим рубом хаљине. Настала је на подручју Семберије, гдје су ношње стилски класификоване као симбиоза динарског и посавског типа. Испод крагне на леђном дијелу кошуље извезен је мали црвени крст.



МНЕМОНИКА МАТРИ / видео и аудио инсталација / фото-анимација / 6 мин. 7 сек. / 2017–2019.



МНЕМОНИКА МАТРИ / видео и аудио инсталација / фото-анимација / 6 мин. 7 сек. / 2017–2019.



МНЕМОНИКА МАТРИ / видео и аудио инсталација / фото-анимација / 6 мин. 7 сек. / 2017–2019.



МНЕМОНИКА МАТРИ / видео и аудио инсталација / фото-анимација / 6 мин. 7 сек / 2017–2019.

Кошуља се, као назив, код словенских народа први пут спомиње у XI вијеку. Кошуља или хаљетак је својеврсна варијанта доњег женског рубља јер се носила тик до тијела, испод осталих дијелова одјеће. Остали дијелови ношње и украси су: бијели скути, украшени (црни) јелек, кецеља, вишебојна тканица, марама, плетени опанци и обојци, назувци, докољенице и дукати. Ткањем и припремом материјала за ткање бавиле су се искључиво жене, изузев послова око сијања, натапања и извлачења нити из стабљика лана и конопље, чиме су се бавили мушки чланови домаћинства. У том периоду гајили су се и обрађивали углавном лан и конопља како би се добило сукно (текстилно влакно) за ткање. Платно се ткало у двије нити, са потком и основом од сировине исте врсте и исте дебљине нити. Почетком XX вијека, жене су на селу ткале платна за израду кошуља на (хоризонталном) разбоју у својим кућама. Украшавале су их везеним орнаментима различитих боја и облика. Облици су варирали од геометријских до вегетабилних, мада су предност имали геометријски због своје подложности комбинаторици и грађењу комплекснијих и разноврснијих симболичких и наративних цјелина. У зависности од нивоа вјештине и

креативне свијести, жене су форме кошуља и њихово украшавање користиле као умјетнички медиј и вид симболичке комуникације. Оно што формално дјелује као уклапање у цивилизацијски оквир, једноставно сакривање тијела од погледа других или стварање практичног текстилног штита (друге коже) од временских прилика, у ствари је комплексан и креативан код за ишчитавање мисаоног, емотивног и духовног стања појединца и једнога народа. Одјевни предмети који су се употребљавали у сеоским срединама били су простор за демонстрацију техничког умијећа, функционалности и естетике. Будући да у сеоским срединама с почетка XX вијека није било времена за бесмислено украшавање, предмет који је у константној употреби је истовремено био и предмет који је својеврсни ликовни израз, „празно платно” на које се креативним алатима уноси контекст и координата времена творењем специфичне „слике”. Ови текстилни предмети, поред општег степена развијености одређеног географског локуса, представљају простор дјеловања специфичне културе кроз ликовни израз једног народа, као и степен његове духовне и друштвене развијености. Степен економске развијености одређеног „мјеста” такође диктира финоћу и квалитет израде употребних предмета у смислу квалитета доступних сировина и технолошких могућности.

„Стварајући везене мотиве на кошуљама, жена својом вјештином и умијећем повезује прошлост, садашњост и будућност.“⁶

„Израђујући кошуље процесом ткања, кројења, уметања клинова и рукава, жена је изражавала разне симболичке облике различитих свјесних и несвјесних душевних стања, тежњи и потреба. Коришћењем различитих техника ткања и украшавањем кошуља жена је задовољавала не само потребе чула, нарочито вида, тежњу за личним доживљајем, за еротским освајањем, него и даље и апстрактније тежње и виша осјећања, социјална, морална, етичка, религиозна, национална, али и највиша метафизичка, космолошка, и то увијек само са животом повезана осјећања.“⁷

Одјећа је носила вишеслојне информације којима је веома прецизно било могуће лоцирати нацију, државу поријекла, покрајину, село, па чак и породицу у којој је одјевни

⁶ Данијела Ђукановић, *Кошуље*, Колекција женских кошуља с краја XIX до средине XX вијека из Збирке текстила Етнолошког одјељења Музеја РС, 2013, стр. 11.

⁷ Владимир Дворниковић, Карактерологија Југословена, *Човечанство*, Зборник за културну и политичку историју, Космос, Београд, 1939, стр. 440.

предмет настао. Гравитацијом сеоског становништва ка граду, одласком младих на школовање у XX вијеку и, уопште, технолошким развојем који је омогућио бржи проток информација и робне размјене, убрзао се и повећао утицај „споља”. Одјећа, која је била примјер колективног консензуса, која се стварала унутар кућне радиности на селима, често се преносила на сљедеће генерације, као и све технике њене израде. Издавањем индивидуа из специфичне сеоске заједнице и све обимнијим миграцијама младих ка већим центрима, специфичност одјеће која индивидуу чврсто везује за мјесто рођења и одређену заједницу постепено блиједи, те након Другог свјетског рата скоро потпуно нестаје. Појединац постаје дио све глобализованијих текстилних површина и форми. Појединац жели да се све више уклопи са „свијетом” и аплицира на себе готове одјевне производе или оне који настају у специјализованим кројачким радњама. Ипак, овакве могућности је, на почетку XX вијека, диктирао друштвени статус у складу са новчаним могућностима. Том логиком, имућније породице и појединци почели су транзицију ка универзализацији стила и брисању националног наслеђа у одијевању. Ово наслеђе је потиснуо универзалнији појам „модног тренда” и именовao га егзотичним фолклором. На селима се традиција мануелне израде материјала и одјеће ипак задржала дуже.

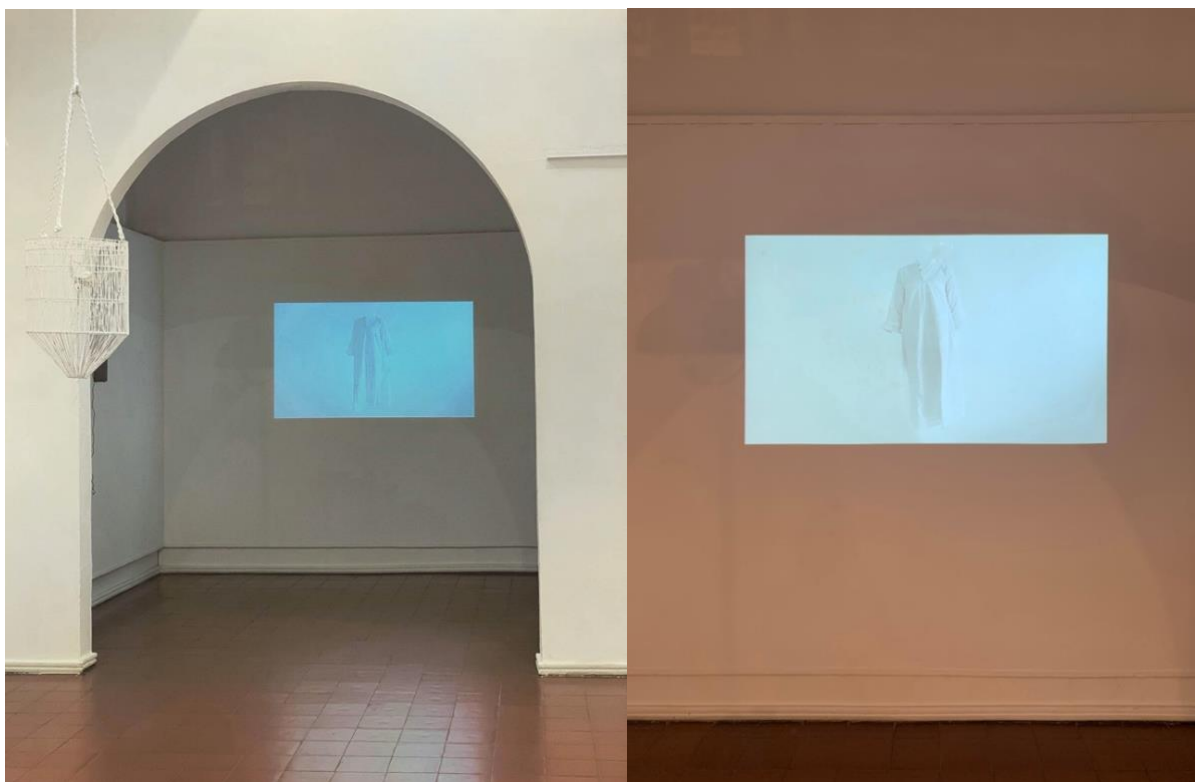
„Други светски рат значио је улазак у период стагнације развоја традиционалних форми одеће, што је био увод у њено потпуно нестајање у потоњих неколико деценија. Ипак је одевање после Другог светског рата доживело узлазну линију развоја – обогаћивало се увођењем нових одевних елемената, другачијих кројних линија, значајно различитих у односу на раније познате, употребом другачијих материјала за израду одевних комада и сл. Промена приступа у одевању учинила је да се одећа прилагођава, како у прошлости тако и данас, новом времену и новим токовима живота тако што се 'стара' напушта као превазиђена и непрактична, уступајући притом своје место одећи усклађеној са потребама класе у стварању радничке класе.“⁸

Након што сам неочекивано постала одговорни чувар овог матри наслеђа, које је у формалном и материјалном смислу хаљина/кошуља, а у метафизичком садржајна и значајна празнина или одсуство тијела свих жена које су носиле ту хаљину, као темељни проблем

⁸ Милина Ивановић Баришић, *Одевање у околини Београда – друга половина XIX и прва половина XX века*, Етнографски институт, Београд, 2017, стр. 42.

самог умјетничког рада, као и докторске тезе, наметнуло се управо питање „празнине” или хаљине без тијела, која има своје значење и вриједност. Чување ове значајне, недефинисане активне празнине, као и материјала од кога је кошуља сашивена постало је подједнако важно за мене. Ова пулсирајућа празнина, присутна унутар хаљине, на сваком појединачном тијелу у матри ланцу попримила је специфичан облик тијела своје тренутне власнице и боравила на њему током њеног живота и живота сваке од њих, а затим је остала иза њих као нијема свједок. Да ли „хаљина” памти тијела која је покривала? Посједује ли хаљина специфичан „садржај”, који преноси са прошле на сљедећу власницу, без обзира на то што јој се обликом прилагођава? Да ли се можда и свака сљедећа власница једним дијелом прилагођава „хаљини”?

Хаљина је на самој изложби у простору Галерије Факултета ликовних уметности у Београду постављена у виду видео и звучне инсталације. Оно што је циљ овог практичног дијела рада јесте дигитализација хаљине у виду анимације сачињене од 950 дигитално модификованих фотографија ротирајуће хаљине у простору. Простор је наизглед празан и не нуди никакве временске ни архитектонске одреднице будући да је хаљина надживјела тијела, простор и вријеме у коме је настала. Околности у којима је исткана више не постоје. На овај начин упућујем на потенцијална својства саме хаљине данас (њене специфичне форме и текстуре) као генеративног носиоца различитих ”тијела” и могућих мјеста за даље историјско просторне уписе. Ови уписи надграђују њену формалну и материјализовану појавност у прошлости, те наглашавају њено трајање и даљу примјену у садашњости у којој хаљина истрајава као посредник, веза и творац индивидуалних и универзалних површина идентитета и обрнуто. Оваквим поступком чувања, документацијом и дигитализацијом, хаљина добија могућност постојања и прилагођавања новим околностима у виртуелном простору и тако њена материјализација трансцендентира из физичке у виртуелну стварност. Те се услед немогућности чувања саме физичке материје хаљине, која је ”изгубила” прошла тијела, отвара могућност чувања сјећања и подлога за еволуцију њене материје и улоге у будућности.



Изложба "Декоративна сопства", Галерија Факултета ликовних уметности, Београд

Још у Платоново доба, материја/тијело сматрани су пасивним, инертним, управљаним механичким принципима, па су, самим тим, били подложни прорачуну и предвидљиви, по схватању Платонових савременика. С друге стране, ум, идеја која је сама по себи савршена, обитава у тијелу и тијелима управља у правцу савршенства, које и сама представља. Ова мисао, да је принцип који регулише сва тијела материјална или механичка узрочност, док је ум или идеја, разум, принцип који регулише мисао, достиже врхунац у 17. вијеку, у Декартовој мисли и списима. Према стоичком номиналистичком увјерењу, оно што чини тијела јесу тијела сама по себи, као и дио неопипљиве околине, појава и стања у простору који се са тијелима (од једноставнијих до комплекснијих) преплићу у најситнијим честицама материје, као што су ваздух, свјетло, топлота, као и ватрена пнеума, која је најпрефињенија, најчистија, најактивнија вјечна сила, која је сам Зевс, која је сам Бог.

„Душа је тијело у оној мјери у којој има узрочно посредство (као што наш карактер или психологија дјелује): према Немезијусу, Клеант је рекао да ништа бестјелесно не дијели искуство с тијелом: али душа пати с тијелом када је болесно и када је повријеђено, тијело пати са душом – у сваком случају, када је душа постиђена, тијело поцрвени, тијело

поблиједи када је душа у страху: стога, душа јесте тијело.“⁹ А да ли је онда и хаљина нека врста тијела или цивилизацијска екстензија тијела и како се универзална текстилна површина индивидуализује, повезује и организује у смислене етичке и естетичке цјелине и на који начин може постојати и тумачити се одвојено од тијела, будући да може трајати дуже од самог тијела? Волт Витман 1855. године пише пјесму под називом „Ја пјевам тијело електрично“:

„Ја пјевам тијело електрично,
Војске оних које волим опкољавају ме и ја опкољавам њих,
Неће ме пустити док не пођем са њима,
Док им не одговорим,
И док их не искупим, и не удахнем у њих срх душе.

Зар се посумњало да они који грде властита тијела нешто прикривају?
И да су они који скрнавe живе исто тако лоши као они што скрнавe мртве?
И ако тијело не вриједи једнако као душа?
И ако тијело није душа, шта је онда душа?“¹⁰

Можда је Волт Витмен читао стоичке филозофске текстове, а можда је сасвим случајно мислио исто о повезаности тјелесног („ја пјевам тијело“), празнине („срх душе“) и етике („одговорим“, „искупим“... „удахнем“) унутар појма „судбине“ („Неће ме пустити док не пођем са њима“). Према стоичком увјерењу, сва тијела и појаве универзума повезане су мрежом међуутицаја и испреплетена у „судбини“. Стоици судбину не тумаче као императив који чини људске јединке пасивним учесницима неког великог, унапријед уписаног или уцртаног плана. Судбину стоици виде као нелинеарни и изразито узрочан систем оргнизације животног потенцијала и могућности. Константно сусретање узрока носи их унедоглед, напријед, репетитивно у нова стварања и разарања, у све будуће свемире. Занимљиво је, на примјер, и Спинозино тумачење односа воље, судбине и етике у

⁹ Brad Inwood, Lloyd Gerson, eds., *The Stoics Reader: Selected Writings and Testimonia*, Indianapolis: Hackett, 2008, стр. 99.

¹⁰ Волт Витмен, *Влати траве*, Културни центар Бихаћ, 2007, стр. 43.

односу на стоике. Оно што је за стоике воља, за Спинозу је поредак узрока. За разлику од стоика, Спиноза види етику како поредак који није ни лош ни добар, већ који се осмишљава сусретима са другима (свим бићима) и свим оним што гради природу, као што Витмен каже: „Војске оних које волим опкољавају ме и ја опкољавам њих”. Повезаност и близина људи у нашем животном окружењу постављени су тако да су међуутицаји неизбежни и каузални. Самим тим, ови сусрети могу увећати или смањити индивидуалну моћ и отуда тај милитаристички призив међусобних опкољавања тијела која се смјењују у Витменовој пјесми. Етика је отворен систем међуутицаја, она није базирана на аутономији и самодовољности, већ на размјени. Иако се суштински додирује са филозофијом стоика, Спиноза не пише о њима често, изузев у својој финалној књизи о етици, сматрајући да се стоици ипак превише ослањају на способност воље у ограничавању дјеловања.

Спиноза сматра да је „поредак узрока”, иако га је тек донекле могуће појмити из позиције појединца, потпуно индиферентан према људској судбини, те да не постоји неки одређени циљ и смисао ка коме се крећемо и да онолико колико га покушамо додирнути разумом, слободније и квалитетније живимо свој живот. „Спиноза, као и стоици, потврђује постојање узрочних ланаца и узрочне условљености који увезују универзум у цјелину. Термини и предмети кроз које Спиноза промишља ове поретке узрока и повезане каузалности постојања јесу: супстанца, атрибути, мисао и растезљивост, модалитети/режими, утицаји и моћ, нужност и слобода. Разумијевајући како на нас утичу односи у којима се ангажујемо, почињемо да разумијевамо своју моћ дјеловања, своју могућност да трансформишемо страсти, које утичу на нас пасивно, у активност, капацитет дјеловања.“¹¹

На Спинозина тумачења ћу се свакако додатно ослањати у сљедећим поглављима. Међутим, неспорно је да су стоици управо ти који су у своје вријеме поставили темеље нове врсте „генеративне етике”, која ће одјекнути кроз историју филозофије и чији утицај све до данас не слаби, те оставља отворена мјеста за дискусије и надградње даљих филозофских тумачења. Оно што ми је било занимљиво јесте да модел такве врсте генеративности примјеним у смислу обраде и тумачења текстилних површина које творе одјевне предмете. Без обзира на своју древност, стоичка мисао је толико отворена и ненаметљиво прецизна,

¹¹ Grosz, Elizabeth, *Incorporeal: Ontology, Ethics, and the Limits of Materialism*, Columbia University Press, Kindle Edition, стр. 57.

као и сам живот, да је немогуће умањити њену снагу све до данас. Она је увијек савремена и увијек „даје” појединцу, прије свега (у смислу примјене етике на живот), а било који систем јесте плуралитет појединачних бића и управо та генеративност је њена вриједност и извор неограничених примјена. Али оно што ме је посебно занимало јесте само срце стоичке метафизике, а ту се налази „празнина”, као у центру точка о коме прича Лао Це. Оно у чему стоици надилазе свој сопствени материјализам јесу управо непостојеће ствари, оне које нису „ни нешто”, али нису „ни ништа”. Асомата не постоји, али није непостојећа, ипак је „нешто”. За стоике се може рећи да су први нередуктивни физикалисти, првенствено захваљујући својим промишљањима бестјелесног и празнине, који су екстензије тијела и не могу постојати одвојено од њега. Бестјелесне појаве (асомата) имају деривативне особине или атрибуте тијела. Стоици ову врсту бестјелесне реалности називају супсистенција. Насупрот стоицима, први атомисти Леукип и Демокрит схватају празнину као негативну супстанцу која сама по себи заузима простор. Они виде празнину и атоме као конститутивне елементе космоса. Међутим, њихови насљедници Епикур и Лукреције успоставили су концепт празнине као празног простора. Епикурејска празнина описана је као тродимензионална екстензија која истрајава и када се атоми крећу кроз њу. Њихово фундаментално мишљење је да она није само деривативни атрибут тијела, већ да има и могућност независног постојања. Венеса де Харвен тврди да „*ништа* није исто што и *не-нешто*” у свом писаном раду *How Nothing Can Be Something: The Stoic Theory of Void*¹². Идеја непостојећег не-нечега извргнута је подсмјеху у списима Секста Емпирика и Клаудија Галена. За разлику од њих, стоици разликују чак четири врсте бестјелесних појава – односе празнине, простора, времена и лектона (лекте), сматрајући прва три условом за постојање било какве материје, док је лектон капацитет тијела (пасивних и активних) или специфичне материје да се схвати као нешто „више”. Лектон је услов материјалне комплексности, рационалности и одређеног мјеста у универзуму које то тијело или материја заузимају у поретку са свим осталим стварима.

Неизоставан дио пуноће појавности и материје јесте празнина. Она је често виђена као одсуство свих ствари, појава и догађаја. Празнину је немогуће лоцирати и празнина постаје мјесто када у њу ступи тијело. Венеса де Харвен у закључку свог рада наводи да је „бестјелесно” уопштено негативна концепција у смислу да бестјелесним ентитетима

¹² https://www.researchgate.net/publication/285628483_How_Nothing_Can_Be_Something

недостаје тијело, али ови ентитети нису без позитивних физичких карактеристика: мјесто, соба и празнина имају тродимензионалну екстензију, која је заснована на самим тијелима са којима супсистирају. Тако стоичка празнина није празан појам (као што то мисли Аристотел), нити једноставно случај не-бића (као што би додао Парменид), нити уопште загонетан појам независне ништавности (како га постављају атомисти), већ је то корак према нередуктивном физикализму.

„Случај празнине, мјеста и собе показује да су стоици предани онтологији објективних појединачности онако како се мјере критеријумом НЕЧЕГА. Према овој логичкој мјери стварности, шта год је НЕШТО биће објективно док је год валидан објекат мисли и дискурса, али и појединачно док год пролази не-неко тест. Првенствено зато што су они ентитети без тијела, али са позитивним тјелесним особинама, БЕСТЈЕЛЕСНИ задовољавају овај критеријум. У случају празнине, чињеница да она има екстензију у три димензије са свих страна тјелесног космоса даје јој објективну доступност/погодност за мисао (непојмљивост спољне границе празнине), као и могућност да буде просторно-временска индивидуа. Комбинација ових принципа је у самом срцу стоичког физикализма и номинализма: само одређени ентитети укоријењени су у тијелима тако што њихов *sine qua non* (услов без ког се не може) сусреће критеријум НЕЧЕГА за објективне појединачности. У овом погледу, чак и празнина – бескрајно ништа изван свега – може се кохерентно назвати НЕШТО.“¹³

„Празнина је граница (можда и сама способна да се помјера), иза које нико не може окупирати мјесто. Празнина и мјесто су бестјелесни до оне мјере до које преузимају квалитете (димензију, екстензију, правац) од тијела које подржавају или окружују.“¹⁴

Опет се враћам на ријечи Витменове пјесме: „Војске оних које волим опкољавају ме и ја опкољавам њих...”, у њему и њима је празнина која све опкољава (обухвата) и која их повезује. Празнина је прије њих и они преузимају њена својства свеобухватности. Зато је могуће размјењивати и удисати „...срх душе”.

¹³ Слободан превод из рада: Vanessa de Harven, *How Nothing Can Be Something: The Stoic Theory of Void*, https://www.researchgate.net/publication/285628483_How_Nothing_Can_Be_Something

¹⁴ Слободан превод из књиге Elizabeth Grosz, *Incorporeal: Ontology, Ethics, and the Limits of Materialism*, Columbia University Press, Kindle Edition, стр. 32–33.

Начин на који тумачим и користим одјећу у својим радовима у односу на тијело је управо начин на који стоици посматрају собу у односу на простор и тијело. Одјећа је најфинија архитектура, најближа човјековом тијелу/кожи. Соба је ограничен простор, има своју форму и своје мјесто, те може постојати и без тијела, не губећи својства собе. Празнина и простор повезани су са самом природом постојања тијела и они омогућавају различите релације у постојању и дјеловању свих тијела. „Ствари су окружене и испреплетене са бестјелесним, што им омогућава да имају екстензију и да окупирају локацију (мјесто), имају вријеме и историју (вријеме), уздигну своје дјеловање изнад себе (лекта), и да имају границу преко које не могу постојати ствари (празнина).“¹⁵ Простор и вријеме указују на бестјелесне услове сила кретања које су носиоци константних промјена, од кретања планета, временских доба, тијела, микроорганизама, атома, док лекта отвара могућност говора о појавама, промјенама и ефектима, о стварима које се могу десити али још нису. Лекта кроз перцепцију или импресију даје отисак неке појаве, референцу предмета или тијела које постоји и остаје и након што та тијела нису више ту или се у њих не гледа. Изрециво постоји и онда када нема објекта о коме се говори, тако да лекта има својеврсну самосталност, али коначно не може постојати ако нема о чему говорити. Дакле, везана је за материју и све што материја узрокује, од једноставне појавности до референце, па све до комплексних догађаја и сусретања различитих материја у кретању. Лекта се ипак задржава на површини, али смисао је тај који задире у дубину тијела и повезује их на субјективнијем, личнијем и суштинском нивоу, оном рационалном, али и оном концептуалном, универзалном аспекту, у оном што је „једно”, у субјекту који се никада не може видјети споља и који је увијек сам у себи. Управо тако бих могла објаснити сензацију доживљаја активне празнине у односу на хаљину мојих женских предака коју чувам. Смисао доводи људску субјективну природу у везу са оном универзалном, апсолутном, омогућава да препознамо уплив идеала, да осјетимо безвременост у најситнијим дијеловима нашег бића. Управо ту је смисао наслеђа које никада није само материјално и ту је извор етичке трансформативне моћи.

¹⁵ Слободан превод из књиге Elizabeth Grosz, *Incorporeal: Ontology, Ethics, and the Limits of Materialism*, Columbia University Press, Kindle Edition, стр. 32.

Стоичка етика је дериват уређења саме природе, као поретка чија је појавност и организација изван наших моћи и са којом треба живјети у складу и разумјети своју улогу у њој. Етика и цивилизација постављени су унутар природе и природних закона. Ако је тканина/текстил артифицијелни слој који заклања или надграђује нашу примарну природу (прије цивилизације), онда се одјећа може посматрати кроз призму етике. Свакако, етика је могућност разумијевања комплексне иманентне цјелине које смо дио, у којој обитавамо и са којом се крећемо „изнутра”, а не само као механички објекти или резервни дијелови ношени супериорним механизмом прецизне и коплексне машине. Етика је начин живљења, није двије крајности, није два поларитета исправног и неисправног. Али управо је Спиноза тај који је можда најтемељније и најапстрактније описао концепте „обитавања нечега у нечему”, више се центрирајући око појма „у” него око градивне божанске супстанце. Он спроводи систематичне анализе комплексних преплета материје и идеала, градећи такође везе у дуализму које су картезијанци и платонисти пресјекли.

Управо тај однос тијела у одјећи и одјеће у архитектонском простору и на историјском „мјесту” постаје утолико снажнији када се изузме тијело које припада подједнако и природи и цивилизацији. Тијело као мјесто на коме се спајају двије људске стварности или стварност унутар стварности... тијело које постаје својеврсно „метатијело”. Скулптура која суштински симболизује те метафизичке односе јесте Ника са Самотраке, која је прва референца коју постављам у контекст свога рада „Мнемоника матри”. Она је визуелна референца за идеју о употреби драперије која упућује на тијело, али још није постала тијело у потпуности. Ника је трајањем и трансформацијама у времену и простору постала метатијело. Све историјске чињенице и тумачења културолошких, естетских и умјетничких вриједности који се могу пронаћи записани о „њој” већ су добро познати, будући да је Ника именована и прихваћена као једна од „најљепших” скулптура свијета и тренутно борави на главном степеништу једног од највећих и најпознатијих музеја, дочекујући свакодневно многобројне посјетиоце. Често је навођена и кориштена као мјерило или естетска категорија „љепоте” и склада, чак и у ауто-индустрији, али је и као брендинг мотив ступила у визуелну сферу примијењене естетике кроз водећег произвођача спортске опреме. Посједује и двојнице – копије које се налазе у музеју у Палеополису, Техничком универзитету у Берлину и у атријуму зграде циришког универзитета. Ника пуно тога представља и симболише из митолошке, историјске и филозофске позиције, међутим,

сам занатски и умјетнички приступ њеном првобитном стварању, које се највјероватније десило у хеленистичком периоду у далеком другом вијеку прије нове ере, потпуно је виртуозан. Будући да статуа пркоси законима физике због позиције и тежине крила, било је веома компликовано постићи стабилност у њеном ставу. Вјешта обрада камена је очигледна у наборима fine драперије која прекрива и ненаметљиво описује њено тијело таквом мекоћом и суптилношћу да се потпуно заборавља од ког материјала је богиња извајана.

Не постоји материја која је вјечна, па чак ни бијели мермер са Пароса, од кога је Ника стварана. Ипак, све је учињено да се она сачува и одржава у стању најприближнијем оном изворном. Међутим, дјело умјетности је жива материја на којој вријеме оставља свој отисак и конститутивни дијелови слике, бронзане статуе или таписерије константно теже да се врате у своје првобитно стање, као што пише Жан-Лук Мартинез. Дјело умјетности је потребно да нас упозорава на нешто специфично и посебно, оно отвара могућност сјећања на одређени догађај и његово искуство. Свако дјело умјетности лоцира акцију у реалном времену и простору, обиљежавајући вријеме и простор у историјском смислу, чим омогућава прошлост и колективно сјећање које је старије од сваког појединачног бића. Међутим, сви појединци су управо етички повезани у бесконачном и прогресивном стварању, умножавању и надградњи знања и креативности, као и покушају поимања невидљивих и „божанских” сила универзума кроз дјела умјетности.

Иако су грчке богиње и богови представљани као надљуди, њихов митолошки идентитет је подједнако креиран на основу њихових моћи, као и људских слабости и мана. Ника је вјесница побједи која може брзо трчати и летјети, али, такође, има незгодну нарав, па може бити хировита или својеглава. Из којег год угла да се посматра, тумачи или доживљава Ника са Самотраке, било да је са стране божанског, људског или умјетничког квалитета, то мора бити историјски слојевито, естетски сензибилно и суштински метафизично. Међутим, снага њеног присуства надилази субјективно и универзално, а оно што је најмоћније у њеном тихом и силном присуству је управо оно чега „нема”, њено „не-тијело”, њено „не-лице”, оно што недостаје и што су годинама тражили да јој врате, да опет споје са њом. Ипак, данас и сада, њој то као да није потребно. Прве веће фрагменте Нике који су пронађени 1863. године француски вицеkonzул у Отоманском царству Charles Champoiseau саставља на лицу мјеста и тако доноси у Париз. Накнадно су пронађени још

неки мањи фрагменти, два прста (1873) и десни длан (1950), али руке и глава нису никада, па је Ника остала, прихваћена и схваћена управо са тим недостацима.

Непостојање лица као ближе идентитетске одреднице и управо оне везе са људским, постао је њен садашњи идентитет, па чак и њена специфична умјетничка врлина и вриједност. Контекст њеног настајања и постојања измјештен је из времена њеног првобитног стварања и помјера њено даље битисање, израстање и надградњу, како материјалистички и формално, тако и идеолошки, изван времена у коме се први пут појавила као „цјеловита” скулптура. Ника је ближа универзалном, али евоцира и лично у најдубљем смислу постојања лика или онтолошког предуслова за постојање специфичне тјелесне слике. У смислу онога што сигурно знамо, Ника је скулптура чије су тијело извајале донекле непознате околности и довршиле рад првог, такође непознатог вајара. Борећи се за слободу и побједу, Ника се ослободила и стега идентитета које њено тијело нераскидиво везују за одређено мјесто и вријеме, мало грчко острво у сјеверном Егеју, али никада није престала да евоцира и асоцира на саму суштину „женског”. Ника је од тада упознала цијели свијет, који је долазио да је види, и стекла универзалну славу, разумијевање и утицај. Можда је управо недостајање лица Нику учинило погодном за масовну идентификацију са припадницима потпуно различитих култура и управо тим дало позитивну и отворену матрицу за потенцијалну идентификацију са слободним „женским” принципом и, самим тим, разбијање вјековних предрасуда о пасивној, тихој жени затвореној између четири зида.

На основу начина израде и обраде мермера, изгледа и ликовних карактеристика драперије, могуће је донекле прецизно лоцирати ову скулптуру у времену и простору, мада се она „некако” прилагођава сваком времену у коме остаје и опстаје. Ника се не може посматрати само и једино као музејски артефакт, она је увијек актуелна, свјежа и рефлектује садашње вријеме. Ника је тако постала сама суштина слободе – метафора силине промјене и трансформације бића, саме суштине женског принципа, те препознавања и слављења бестјелесног у тијелу, духовног у материји, невидљивог у видљивом. Лице је један сегмент формалне тјелесне појаве, али не једини и не најважнији. Праве промјене дешавају се изнутра, па чак и оне које славе површину, изглед ствари, која треба свакако да прати суштину. Немогуће је то не повезати са онтолошком и етичком категоријом присуства и одсуства, односно са појмом и увијек актуелним питањем тјелесног и бестјелесног, на које

су филозофи, научници и умјетници одговарали подијељено, у смислу поставки дуализма или монизма, материјализма или идеализма. Међутим, постојање активне празнине и невидљивог присуства у случају овог ремек-дјела немогуће је порећи, а недовољно је научних алата да се конкретно објасни и разложи на чињенице. „Невидљиво” и мислима измиче и увијек је корак испред сваког људског сазнања, чак и најапстрактније људске мисаоне и духовне конструкције. Као што сам претходно навела – празнина је одсуство свих ствари, појава и догађаја, празнину је немогуће лоцирати и она постаје мјесто само онда када тијело ступи у њу. Ника је управо отјеловљење и персонификација овог тренутка – када тијело ступа у празнину, када празнина добија смисао, када се поларитети постојања отјеловљују у једнини. У њој су представљени суштински односи и услови постојања – победа над празнином и непрекидно стварање материје у непредвидљивом и неумољивом правцу.

Питање које се такође намеће јесте питање времена, простора и контекста, јер некада... давно... када је она настала, можда не би могла да постоји и буде схваћена и доживљена без руку и лица. Данас, она је савршена баш таква каква јесте, каквом су је околности извајале, након непознатог вајара у Праксителовој или Лизиповој школи. Она је сама надоградила ново – друго лице и идентитет из мермера, полако и постепено хватајући погледе и тумачења сваког појединца који је стао пред њу. Њено лице сада надилази материјално, лично и субјективно, она носи идентитет времена (у историјском смислу) и простора који се константно надопуњавао у времену у коме је она била и јесте присутна. Ника носи слојевито металице које је својим умножавањима, трансформацијама и надрастањима „нестало”, а у ствари је постало чиста метафизика, чиста енергија присуства коју је немогуће описати и видјети, али је најапстрактнијим мисаоним процесима бића могуће појмити.

Форма празнине не постоји, а Ника је ипак додирнула мембрану те форме ако бисмо је икада могли претпоставити. Али није то празнина која је недостајање нечега и која је одузимање нечега, то је празнина која је услов кретања, која је услов стварања, сила невидљивог која обитава у најмањим честицама универзума пред ерупцију промјене, материјализације, еволуције или метастазе... транспозиције стварности. Окружујућа и свеобавијајућа „мајка течност”, коју Рејмон Рије спомиње у својим огледима при испитивању могућности и својстава самостварања кристала из сјемена у активном раствору,

који омогућава потребне информације за раст кристала. Тај интелигентни раствор Рије назива „мајка течност”, у смислу поређења са индивидуацијом и могућношћу самонадградње бића уопште. То је окружујући, свеprisутни „раствор” који не видимо, а осјетимо да нас усмјерава у унутрашњем, индивидуалном расту и кретању ка будућности, у смјеру који је неизбјежан. Та креативна сила, „мајка течност“, као да ствара тијело Нике пред нашим очима и зауставља се баш код стварања лица и руку, или смо свјedoци залеђеног момента у времену када је почело разлагање људских, трошних квалитета грчке богиње и наступила њена трансформација у чисту божанску супстанцу. Материја се раствара и конституише у безброј облика, а есенција и суштина супстанце је да се ствара непрестано и унедоглед. Будући да бестјелесно и универзално производи субјекте, објекте и лица у бесконачност, самим тим је одређеност и појавност у времену и простору привремена у једном облику и лицу.



НИКА СА САМОТРАКЕ / Мермер са Пароса / 244 цм / Музеј Лувр / 2. вијек прије нове ере¹⁶

¹⁶ Репродукција преузета са: https://en.wikipedia.org/wiki/Winged_Victory_of_Samothrace.

Мислити о свјетлости значи видјети мрак, моћи успоставити каузални слијед међу различитим појавама значи упознати суштину хаоса, имати тијело значи дисати празнину. Празнина која све спаја подједнако и обликује сваку материју у својој субјективности, празнина као чисти потенцијал, чиста креативност, која се обавија око материје, ствара притисак и подстиче је да расте и да се мијења или да потпуно промијени своју „мнемоничку тему” (по Ријеу) ентропијом. Видљива, обликована и трошна спољашњост материје/тијела изнутра је динамична, усмјерена и отворена. Кожа је граница између личног и безличног – мембрана између пуноће и празнине, мисли и хаоса. Живот усваја и привремено присваја квалитете бестјелесног (нематерије), који трансформишу његово тјелесно (материју), а заузврат уноси у материју нове креативне потенцијале, матрице и могућности раста и изражаја, чију клицу материја већ садржи, али не може да је директно и сама ослободи. Моћ самостварања условљена је и иницирана социјално-друштвеним миљеом и „атманом”. Нику тако видим, као појаву на граници између двије стварности и два услова постојања, материје и идеала у једнини. Ника као да је задешена процесом индивидуације, али константно незавршена у циљу отворености ка универзалном. Лао Цеов *Тао Те Ђинг* на дјелу.

Скулптура која је извајана да би представљала одређену и именовану богињу слободе сада је проширила своју суштину, значење и контекст исто као што се десило са хаљином моје баке, предметом рада „Мнемоника матри”. Ника својом садашњом формом свједочи о универзалном присуству саме суштине слободе воље, њених граница и могућности унутар каузалних ланаца судбине. Будући да је материјал од кога је хаљина коју чувам саздана трошан и да му је судбина распадања неизбјежна, одлучила сам да хаљину дигитализујем, анимирам и тако је покушам трајније сачувати. Непрекидно распадање, креација и трансформација поставља се као могућност и снага, а не као крај. Увијек присуствујемо једној фази бесконачности, а да бисмо били њени свједоци, морамо бити условљени тијелом, временом и простором. Слобода ми се указала као љубав према датој условљености чувањем трошне историје, нужношћу промјенљивих животних вриједности и тијела у њима. Материја, форма, облик и празнина јесу услови живота, његове базичне датости. Покушај разумијевања и прихватања граница сопственог видљивог и невидљивог

тијела је покушај слободе. Ови покушаји су вољни утицаји на токове судбине, начини раста. Раст није само особина тјелесне материје, не мора бити угодан и никада није коначан.

3. ПОВРШИНЕ ИНДИВИДУАЦИЈЕ / ТКАЊЕ КАО ЈЕЗИК ЕТИКЕ, КАО ХИБРИДНО СЛИКАРСКО ПИСМО / слике-објекти настале процесом рециклаже одјеће / бијели акрил / 180 x 130 cm / 2018–2019.

Индивидуацију тумачим као процес ограничавања колективне свијести на индивидуу, процес који претходи реализацији индивидуе у потпуности – фаза издвајања из универзалне свијести. Деиндивидуација је друга страна или могућност индивидуације у односу на преиндивидуално. Референцу за овакво размишљање и умјетнички приступ тражим дјелимично у теорији процеса индивидуације Жилбера Симондона у поређењу са кристализацијом (развој кристала у раствору који Симондон назива „мајка течност“, а коју посматра као квалитативну паралелу колективној свијести), о чему ћу детаљније писати у овом поглављу. Неконвенционалним приступом материји слике ослањам се, такође дјелимично, на геометријско-органичне радове умјетнице и скулпторке Еве Хесе. Ева Хесе такође испитује и проширује границе поимања скулптуре, њене завршености/незавршености те конвенционалне/неконвенционалне поставке рада у простору.

Сама одјећа/хаљина посматрана је као могућа форма цивилизацијске индивидуације, танка граница/овојница између природе и људских историјско-друштвених конструкција. Одјећа је узета као носилац цивилизацијског идентитета у смислу вјештачки произведене заштитне коже која штити и покрива природну кожу, а тијелу даје историјске, друштвене и културолошке детерминанте. Метода коју користим приликом грађења слика/објеката и разобличавања одјеће/хаљина супротна је индивидуацији у формалном смислу, али је у суштинском реципрочна, јер је враћање уобличеног, скројеног, одјевног предмета (који припада одређеној особи) колективном, односно универзалној површини, разобличавањем хаљине и повезивањем са осталом разобличеном одјећом. Разобличене породичне женске хаљине натезем на рам, повезујем их у дводимензионалну површину и додатно је унифицирам процесом избјелјивања, које може бити посматрано као стање прије свих боја или њихово нестајање. Тако обрнутом методом евоцирам форму процеса прије коначне индивидуације, облачења и уклапања у временски оквир и друштвену/градску конструкцију.



ПОВРШИНЕ ИНДИВИДУАЦИЈЕ / слике-објекти / бијели акрил / 180 x 130 cm / 2018–2019.



ПОВРШИНЕ ИНДИВИДУАЦИЈЕ / детаљ / слике-објекти / бијели акрил / 180 x 130 cm / 2018–2019.



ПОВРШИНЕ ИНДИВИДУАЦИЈЕ / слике-објекти / бијели акрил / 180 x 130 cm / 2018–2019.

Идеја о методи оваквог хибридног ткања слике има упориште и у Арахнином усуду да критички посматра традицију и историју (божанску) као низ појединачних тренутака и догађаја који не морају нужно бити генеалогски повезани. Она ову хибридну везу изражава својом неконвенционалном методом ткања у односу на ткање богиње Атине, које је у сваком смислу класично и наклоњено владајућем (божанском) поретку. У миту о Арахни, према тумачењу Светлане Слапшак, Атина, богиња која је измислила ткање, била је посебно сурова у кажњавању ако би нека ткаља претјерала са ткачким радом, вјештином или у сликама које ствара приликом ткања. *Hybris* – претјеривање јесте повод за покретање божје акције против смртника, што се десило у случају Арахне. Арахна је изазвала богињу да се такмиче у ткању. Док је Атина својим ткањем приказала богове, њихово „званично“ понашање, укључујући и кажњавање дрских смртника, Арахна је приказала љубавне авантуре и фриволност богова који су спремни да се претворе у било коју животињу да би се дочепали предмета своје жеље. Атина се толико разбјеснила и поцијепала је Арахнино ткање. Арахна се због овог понижења објесила, а Атина је тада мртву Арахну претворила у паука. Казна која у први мах изгледа ужасно то можда и није, будући да је Атина Арахну претворила у најбољег ткаца у животињском свијету и вратила ју је у живот. Док је

Атинино ткање обиљежено хијерархијом и прегледним распоредом, Арахнино је серија међусобно независних призора, без повезујуће генеалогичке. Када неко производи погрешне слике, које смањују ауторитет богова, мора да престане да их производи. Али на крају Арахнина страст за ткањем није умањена, већ је бесконачно повећана претварањем у паука, чиме је њена супериорност над богињом потврђена. Атинин четвороугаони приказ историје богова и њихове власти, те Арахнино приказивање нагона и страсти без оквира, реда и ауторитета, остају и данас моћне метафоре стваралачких приступа у култури.¹⁷

Овај мит о Арахни је доказ да се „супротно сједињује и из различитог настаје најљепша хармонија и све бива борбом“.¹⁸ Када се прочита ова Хераклитова мисао и упореди са бар једним фрагментом Ничеових филозофско-поетичних текстова, сасвим је јасно одакле потиче Ничеова занесеност овим древним мислиоцем. Може се рећи да ова мисао илуструје суштинску природу Ничеовог карактера, као и његових филозофских увјерења и хтијења. Ниче, као и Арахна, није био склон утврђеним филозофским приступима и владајућој филозофској хијерархији времена у коме је живио. У његовим приступима такође проналазим ослонце који чврсто подупиру моје истраживање у раду „Површине индивидуације“.

Ниче је поета, романтичар, метафизичар, један од зачетника егзистенцијализма, кога је Мартин Хајдегер¹⁹ прогласио својим претечом. Ниче је највећи допринос дао у разумијевању и давању примата индивидуалној „моћи“, онтолошким и метафизичким могућностима „бића“ у односима општег, универзалног мњења, мишљења већине и владајућег система културних вриједности. Управо ту видим филозофску паралелу која потврђује Арахнин усуд за неконвенционалне технике ткања и мишљења. Он је вјеровао у константно развојно кретање бића и окренутост ка будућности. По њему, универзално креативно кретање усмјеравају појединци (надљуди), својом вољом за самоизградњом и превазилажењем различитих егзистенцијалистичких препрека. Он проблем „већине“ и мишљења групе види у несвјесном негирању капацитета који лежи закључан или ограђен алатима кривице и самоосуде у души, уму и тијелу појединца, који себе често види и криви као неморалног/несавршеног. Овакво самокажњавање, по Ничеу, произлази из

¹⁷ Арахна и ткање према тумачењу и парафразирану текста Светлане Слапшак, *Женске иконе античког света*, Библиотека XX век, Београд, 2006, стр. 59.

¹⁸ Хераклит, *Фрагменти*, Фр. 8., <https://hrestomatija.files.wordpress.com/2011/11/heraklit-fragmenti.pdf>

¹⁹ Аутор дјела *Битак и вријеме*, које је кључно дјело егзистенцијалистичке филозофије.

општеприхваћеног односа добра и зла проистекло из вјековног и преовладавајућег утицаја хришћанске религије, те питања лажног морала и моралних вриједности. Овај приступ Ничеа често води нихилистичким закључцима и ставовима. Он овакве ставове користи као полазиште, будући да препознаје нихилизам као привремено и нужно стање у процесу помјерања менталних и духовних граница појединца („Бог се свуда увлачи, гура, а корист се извлачи; свуда се одриче оно из чега управо извире сав морал: поштовање природе, које лежи у признању природног морала, ништи се у коријену... воља за моћ за историју човјечанства.“²⁰).

Ниче има страствен однос према неприхватању владајуће мисли и политике, вјерујући да је увијек натчовјек/умјетник/филозоф онај који је спреман да се изолује зарад унутрашњег напретка и да се често храбро издваја из владајућег система и објективно га сагледава. Наслућујући правац будућности, измјештањем из равни масе, онакав какав јесте, са свим својим слабостима и недостацима, он свјесно пробија простор ка напријед као најоштрији дио цивилизацијског оруђа, освјетљавајући пут нових креативних приступа бићу и мисли једне друштвене јединке, чиме ланчано и храбро утиче на јединке успаване уопштеним универсализмом. Као шаман или пустињак, тај (нат)човјек зачиње алтернативне колективне путеве ка будућности. Али овај шаман и натчовјек није савршен, он је од крви и меса, онакав какви су актери на Арахниним ткањима, потенцијално грешни. Овакав човјек, да би напредовао, подједнако се бави духовним стремљењима ка чистоти колико задовољава и своје ниже побуде по потреби. Ове побуде Ниче види као његов базни и неизоставни, древно-градивни материјал из којег он константно еманира. Овај суперчовјек није исто што и савршени суперхерој, он се једино истиче вољом за борбу са својим несавршеностима тако што их отворено и искрено прихвата као дијелове сопственог бића, али не као коначна стања, већ транзицијска, као посљедицу и средство унутрашњег раста. Тај предатор након пожуде и побједи у оствареним циљевима мора да се враћа у природу, у самоћу и да контемплира да би одржао образац позитивног раста. Уопштено гледано, оно што Ниче сугерише јесте његовање свих сегмената хомо сапијенса који рефлектују бројне цивилизацијске фазе раста којима је култивисао свој начин живота од природног станишта до градске средине и свих правила која она носи, а која често не морају да кореспондирају

²⁰ Слободан превод из књиге Elizabeth Grosz, *Incorporeal: Ontology, Ethics, and the Limits of Materialism*, Columbia University Press, Kindle Edition, стр. 204.

са потребама његове базичне природе. Ниче не сугерише повратак на антропоморфне фазе, већ напротив – признавање и прихватање сваког градивног сегмента хомо сапијенса, који у себи носи непорециву везу са природом.

Начин на који се Ничеов филозофски поступак конкретно рефлектује на мој сликарски приступ јесте низ практичних реализација и промишљања оквира слике који намеће своју архитектонску конструкцију и геометрију у односу на аморфне приступе ткању са елементима цијепања и неукротивог везања платнених површина једне за другу. Као и однос грешке и борбе који је сама суштина креативног рада – борбом са грешкама, њиховим исправкама и сагледавањем настаје слика. Ниче је био емотивно сензибилан и интуитиван филозоф у константној ватри личне унутрашње борбе и могуће је да је баш ту коријен контрадикторне перцепције његовог рада која једноставно не задовољава систематични и хладнопрецизни научни приступ. Управо се у томе умјетност и наука разликују. Добија се осјећај као да се Ниче препире сам са собом док води унутрашњи филозофски разговор. У његовим текстовима суочени смо са ентеријером његовог бића, гдје се одигравају превирања између „ја” и близине „другог”, које је у природној констелацији са „ја” и које је основа конституције индивидуалне свијести и сопства у смислу етичког односа: присуства у себи и посматрања себе. О овоме Емануел Левинас исцрпно пише кроз призму онтолошких и етичких оквира у ремек-дјелу филозофије егзистенцијализма *Тоталитет и бесконачност*, о чему ћу свакако писати у наредним поглављима. Али оно што је важно јесте да је овај дуалистички, етички однос унутар јединке јако важан за умјетнички процес, тако да није ни чудно што Ниче увијек извлачи умјетност у први план и високо је вреднује као поуздан алат етике у својим филозофским текстовима. Ниче пише из првог лица – поетично, ритмично, филозофски нетактично (ако се посматра из угла класичних филозофских и логичких метода). Често пласира прву изворну мисао трудећи се управо да приближи свјезину те личне, унутрашње борбе између себе и „другог” у себи, у онтолошком дуалитету јединства или јединству дуалитета.

„Ја чак намеравам доказати да се врлина мора избегавати потпуно ако се жели воспоставити њена власт; то јест, човек се мора одрећи сваке наде да лично постане пун врлине. То је велика жртва: али је такав циљ можда довољна накнада за такву жртву. – И за веће жртве!... А неки веома чувени моралисти подносили су толике жртве. Јер су они већ препознали и наслутили истину која у овом делу има да открије први пут: да се влада врлине

може постићи искључиво употребом средстава којима се постиже свака друга власт, у сваком случају не помоћу саме врлине. Како врлина постаје господар? Ако човек има очи за скривене ствари, може открити чак и код најнепристраснијих и најсвеснијих моралиста (а тако се уистину зову ови политичари морала и оснивачи свих новијих моралних сила) трагове који показују да су и они платили свој данак људској слабости. Они су сви тежили врлини за свој рачун – бар у тренуцима своје заморености; а то је главна и најкрупнија грешка сваког моралисте – чија је дужност да буде иморалист дела. Да се не сме баш таквим показивати, то је друга ствар. Или боље, то није друга ствар: систематско самоодрицање ове врсте (или морално речено: претварање) припада и саставни је део закона моралиста и његових најбитнијих дужности: без тога он не може никада постићи ону њему својствену савршеност.

Слобода од морала, па чак и од истине, када то налаже циљ који накнађује сваку жртву: да би морал загосподарио – то је тај закон. Моралистима је потребно да се понашају као људи пуни врлине; исто тако и као људи од истине; њихова грешка настаје кад се подају врлини, кад изгубе контролу над њом, кад сами постану морални и истинити. Један велики моралист је, поред осталог, и велики глумац: само је опасност по њега да његова поза несвесно не постане његова друга природа, баш као што је и његов идеал у томе да на божанствен начин држи одвојено своје биће од своје делатности: све што чини мора бити учињено под видом добра – једног узвишеног, далеког, претенциозног идеала!²¹

Слобода дјеловања је за Ничеа доступна кроз умјетност и изражава се њеним медијима, прије него кроз знање које се осваја науком. Слобода је способност за самоумјеравање. Ниче сматра да умјетност више него наука даје могућности или својеврсне обрасце за превазилажење самог себе, индивидуалну еволуцију, нове начине живљења и моралних пракси, јер је њена суштина креативност. Будући да Ниче умјетност види као давање вриједности животу, промишљајући себе кроз творевине умјетности постајемо живе форме отпора нормализованом стању „крда” (маса).

За Ничеа је појам сила оно што је кључно за разумијевање живота као чисте иманенције. Силе су у свему што постоји, видљивом и невидљивом, и све се креће ка напријед њиховим сучељавањима, превирањима и преплетима. Он науку и умјетност такође

²¹ Фридрих Ниче, *Воља за моћ*, поглавље „Како врлина постаје господар“, пасус 304, <https://www.docdroid.net/ds3t6gF/fridrih-nice-volja-za-moc-pdf#page=91>

види као облике сила које су својеврсни алати (кроз које су нам доступна знања), уз чију исправну употребу можемо проширити своје индивидуалне моћи/силе и тако живјети живот у његовом пуном потенцијалу.

Ничеа, као ни стоике ни Спинозу, не занима етика као низ моралних кодова које треба слијепо поштовати да бисмо били задовољни и сретни и да бисмо живјели у складној заједници, већ прије као врсту онтолошке експресије која нам омогућава упознавање и проналажење најприкладнијих начина за самоизградњу и константне самотрансформације набоље, живећи. Овим се намеће његово виђење постојања одабраног појединца који има већу моћ трансформације од већине, те може издржати ове болне и опсежне трансформације бића, предајући их потом осталима као могућност, пут, начин и тако омогућава напредак друштва у цјелини. Прве и највеће промјене (превазилажења) дешавају се прво у индивидуалном, субјективном простору, код појединаца који су својеврсни вјесници будућности и који не живе само према утабаним нормама друштва већ крену често против „свих и свега” у вишем циљу. Кључна особина оваквих индивидуа је моћ регенерације. Оне пробављају своју прошлост на такав начин да не жале, гледајући напријед, јер само тако се могу стварати нове вриједности: превазилажењем старих и одупирањем силама већине, као и силама прошлости.

Начин на који су се стоици увијек припремали на најгоре, тако да их ништа не може изненадити, Ниче у потпуности прихвата. Он црпи снагу из те праксе, а такав приступ користи у својој филозофији, као и у животу. Стоичка пракса је вјероватно прва филозофска пракса која је опозиција владајућој политици, односно свјесно је супротстављање утврђеном и оснаженом политичком поретку. За разлику од Спинозе, за кога је знање пут за поимање вјечности, оно је за Ничеа једна од многих компетитивних сила које су дио вјечне репетитивности. Љубав према судбини за Ничеа је прави начин живљења, љубав која превазилази садашњост да би пригрлила вјечни, циклични повратак.

Ниче сматра да је Спиноза умањио вриједност идеја и да је интелектуализовао инстинкте мијењајући ум за тијело и не разумијевајући да су тјелесне силе те које производе ум и чине мисао могућом кроз различите тјелесне императиве. Мишљење види као борбу, а не као контемплацију, а унутрашње грађење и трансформацију (која води свим осталим трансформацијама) као неугодан, болан процес, те нимало једноставан. Природа је за Ничеа нужност, нема ту никога ко јој командује, никога ко се повинује нити онога који гријеши,

нема неке велике узвишене сврхе нити има случајности, тако да се може рећи да је он Спинозине идеје о Богу који „није слободан” додатно радикализовао.

Постојање и живљење на овом свијету је прокрвљена идеја. Из овога произлази да је материја услов да се практикује моћ/сила. Моћ живота не може се посједовати, она нам је дата на вјежбање и усавршавање/постајање, као што је и свијет једно константно и непрекидно постајање. Сажалење је за њега најмоћнији изум за одузимање моћи, изум хришћанства који је вид „лоше” патње јер одузима моћ/силу, а што је у потпуној супротности са суштином живљења и није увијек добар начин за превазилажење себе. Ниче сматра да то углавном води депресији. Његова филозофија је схваћена најчешће као материјалистичка, што није у потпуности истина, али не може се рећи ни да је он мониста, дуалиста, нити идеалиста.

„Живот сам из себе хоће да се назидва у висину, на стубове, и на степене: хоће да има изглед преко широких видика, све до у блаженства лепоте – зато му треба висине! И, са висином треба му и степена, и оних који су против степена, и оних који се пењу! Живот хоће да иде увис, и пењући се да се савлађује. Ево погледајте, пријатељи моји! Овде где је легло отровних паука, ту се дижу увис рушевине једног старог храма – погледајте га само озареним погледом! Заиста вам кажем, онај што је некад овде своје мисли зидао камењем увис, тај је познавао тајну живота као што је знају најмудрији! Он нас, ево, учи, и прича да свако разуме, да су и борба и неједнакост још леви, и рат и власт и превласт. Како се божанствено, у јуначком обгрљају, рву и крхају сводови и лукови: како бацају светлост и сен један преко другог стремећи у висину. – Тако поуздано, и у лепоти, треба и ми да смо један другом непријатељи, пријатељи моји! Божанствено треба да стремимо један преко другог, и један против другог!”²² Ниче као да гледа без емоција борбу различитих контрапунктних сила у самом стварању човјечанства, у свој њеној суровој љепоти и реалности, стварање и отјеловљење бестјелесног потенцијала је креативни чин. Оно што су за Ничеа силе/моћи, за Жилбера Симондона су енергетски потенцијали.

Сљедеће теоријско-симболичко упориште за кориштење апстрактне, активне, испреплетене и динамичне текстилне површине јесте свакако теорија о Симондоновом процесу индивидуације. Слика такође пролази различите фазе индивидуације од

²² Фридрих Ниче, *Тако је говорио Заратустра*, поглавље „О отровним пауцима“, <https://www.refleksijasvijesti.com/knjige2/tako-je-govorio-zaratustra.pdf>

уопштенијих до специфичнијих стадијума. Кориштењем бијеле боје при поништавању различитих боја индивидуалних одјевних предмета које разобличавам и повезујем у једну слику, евоцирам универзалнију фазу индивидуације. Начин на који видим реализацију односа умјетника и сликане површине у једној фази формалне конкретизације и фабуларизације садржаја слике, јесте управо начин на који Симондон види индивидуацију/кристализацију у односу на коначно формирање тијела кристала: као дијелење преиндивидуалног на два реда, из којих се формира индивидуа одређена временским, просторним, историјским и географским детерминантама. Ова фаза кристализације/индивидуације кристала била би она која у виду ткања претходи реализацији хаљине. Код самостварања кристала се већ у једноставнијем облику појављује разлика између унутрашњости и спољашњости. Сјеме кристала је еруптивна тачка јединице из које се умножавањем у раствору („мајка течност“, у мом случају бијела боја) ствара/расте његово тијело у свим правцима, добијајући из течности потребне информације за раст. Ако наиђе на неке проблеме или тешкоће, он се реструктурише и мијења форму у складу са својим могућностима. Управо „мајка течност“ кореспондира цивилизацијском колективном „уму“ из кога настаје потенцијална хаљина и њен градивни материјал – текстил, а која се са промјенама времена и друштвено-историјских датости ремодификује.

„Несагласност“ је други концепт који Симондон често употребљава и који води поријекло из оптике у смислу условљености и цјеловитости виђења неке слике. Кориштењем оба ока, двије слике, потичући од два ока, стапају се у једну тродимензионалну слику истовјетну у оба ока. Ово пореди са два некомпатибилна реда постојања, што видим као ред тјелесног и бестјелесног које творе цјелину у мојим радовима „Декоративна сопства“. Управо та несагласност, „дуалност“, те уважавање постојања два реда постојања, јесу поље константног посредовања, повезивања и превазилажења, у коме живот својом креативношћу непрестано метаморфозира, еволуира и надроста сам себе.

Селективност мембране је управо природа везе између дихотомности поретка, споља и изнутра. Таква је природа самог живота, тако се дешава индивидуација, непрекидни саставни процес живота и она је прије тополошка него геометријска, што се огледа у самој структури и пресавијању људских органа. Биолошка индивидуа садржи у себи дио преиндивидуалног потенцијала и кроз себе осмишљава и омогућава постојање јединства материје и идеала. Управо у вези са функционисањем те дихотомне ситуираности „у“ и

„ван”, комплексна бића користе перцепцију која је више усмјерена ка „ван“, која тијело поставља и лоцира у општем, екстерном миљеу и служи као средство за оријентацију. Афекти су својства више окренута унутрашњости, тим што су у директнијој вези са психом/ентеријером индивидуе, али никако одвојиви од перцепције. Перцепција и афекти огледају се једно у другоме на граници или оградџи, кожи или мембрани, а у овом случају текстил је репрезентација цивилизоване коже.

Да би напредовао, Жилбер Симондон сматра да се појединац мора одвајати повремено од ограничења које намеће колективно и практиковати неку врсту де-индивидуације (апстракције), што може водити анксиозности, али и помјерању сопствених граница, пуштајући прединдивидуално унутар њих. Овако се спознају нови начини етике живљења и будући да је колективно веза мноштва индивидуа, помјерање на индивидуалном нивоу води и колективним индивидуацијама, промјенама и напретку. Овакво биће или индивидуу Симондон назива трансиндивидуа која као да је еволуирала из Ничеовог натчовјека.

Жилбер Симондон позиционира етику и естетику између два поларитета, два правца човјечанства – религије и технике, као везивно ткиво, док умјетност и филозофију види као облике колективних индивидуација које путем трансиндивидуе уводе нешто од прединдивидуалног, што колективном омогућава да се превазилази и развија нове начине живљења, онтологије и етике. Естетика се односи на процес, релацију уз помоћ које трансиндивидуа одређени објекат приказује и износи колективу као импресију или експресију која има квалитете, силе и елементе прединдивидуалног, недокучивог, увијек измичућег, магичног, те љепоте која је изван свијета организације и утилитарности, која се манифестује као веза са универзумом, као додир или сензација апсолутне једнине. Текстил и одјећу узела сам као медиј који кроз умјетност мијења своју функцију. У ствари, она је додатно наглашена будући да је одјећа одбачена љуштура, фаза раста. Дакле, умјетност није виђена само као контемплација већ и као могућност праксе самораста, што не мора бити угодно искуство, већ корисно и ослобађајуће поимање мјеста – тренутног, садашњег континуитета и смисла у пољу кретања сила, као и материјализације константне и бесконачне промјене.

Питање које ми се наметало током експерименталног сликарског процеса повезивања ”одбачених” или превазиђених фаза индивидуалног раста, у виду сликарске

рециклаже одјеће везане за специфична тијела, јесте да ли ”превазиђена” материја постаје потом опет дио активног универзалног или колективног искуства и на који начин се феноменолошки рециклира? Три слике изложене у Галерији Факултета ликовних уметности упућују првенствено на однос присвојене индивидуалне текстилне коже и улоге коју универзална површина има у ткању ”других”, надолазећих индивидуалних цивилизацијских фаза различитих тијела. Ова тијела која континуирано долазе ”у свијет” условљена прошлошћу претходних материјализација постојања морају проћи индивидуацију која је донекле предодређена сумом протеклих колективних искустава индивидуа. Функција одјеће се мијења постајући ”слика” натегнута на рам у смислу повезивања и преклапања површине слике-платна која има особину да репродукује ”стварност” и феноменолошко искуство стварности кроз илузију пресликавања и покривања празног платна бојом и одјеће која је артифицијелна кожа цивилизованог тијела такође намијењена за конструисање ”друге” илузорне, знаковите или домишљене коже.



Изложба ”Декоративна сопства”, Галерија Факултета ликовних уметности, Београд

Проблемом ткања и пропитивања односа тијела и слике/објекта досљедно се бавила умјетница која је успјела да метаморфозира и у својој улози и отвори пут многим младим умјетницама које ће послије ње доћи. Она у екстремно тешким културолошким условима репресије „женског”, доказује Ничеове и Симондонове тезе о могућности индивидуалног раста који покреће и омогућава колективни. „...да ли смо јединствене, мислим на мањину коју представљамо. Женска борба, не уопштено, већ наша специфична борба. За мене оно непремостиво за постизање крајњег израза захтијева потпуну посвећеност, коју, изгледа, само мушкарац може да постигне. Јединственост сврхе без икаквих препрека изгледа да је мушко право. Његов домен. Жена је закупањена свим својим женским улогама, од менструације до чишћења куће до тога да остане лијепа и 'млада' и да има бебе... Од почетка је у неповољном положају... Такође јој недостаје увјерење да има 'право' на достигнуће. Такође јој недостаје увјерење да су њена достигнућа вриједна. Због тога она нема непоколебљивост која је неопходна да би идеје спровела до краја. Има оних које су успјеле, али мање када се одвоје жене од жена које су преузеле мушку улогу. Потребна је фантастична снага и храброст. Стално се задржавам на овоме. Моја одлучност и воља су снажни, али недостаје ми толико самопоштовања да, чини ми се, никада не превладавам.“²³ Ева Хесе се евидентно двоумила између своје потребе да унесе женстваност у своје скулптуре у медију у коме доминирају мушкарци, а да не постане жена-феминисткиња која преузима мушку улогу и иконографију. Жељела је да унесе „женско” које је изворно и архетипско, да би демистификовала оно „женско” које је спутавано и дислоцирано у владајућем историјском и естетском поретку, оно које је суштински и тематски „специфично” у односу на полност. Занимала ју је жена која је објекат, али не у смислу негативне и идеалистичке објективизације од стране доминантног пола, што и наводи у једној својој фрази „дјевојка која је скулптура”, али и „скулпторка” у исто вријеме. И управо та недовршеност која јој је приписивана као мана, као недовољна сигурност у себе, управо је то снага њеног рада, као што је богиња Артемида свеприсутна у разноликим трансформацијама „женског”. Артемиду је античка цивилизована и јавна градска средина (у којој је владао мушкарац) на први поглед дислоцирала у природу. Међутим, Артемидина

²³ Из писма Ethelyn Honig, цитирано у: Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, New York University Press, New York, 1976, стр. 205.

наизгледна слабост јесте њена највећа предност јер се она само привидно бори и дјелује унутар форме која јој је задата, будући да је као „дивље” означено све необјашњиво и непокориво за цивилизацију. Иако се цивилизација осјећа надмоћно у могућности ове рационалне класификације, нипошто није у предности. Артемида активно утиче и потврђује своју позицију у античком полису кроз позиције младих, још невјенчаних дјевојака и младих мушкараца. Њена невезаност за било кога (будући да никада није имала мужа нити љубавника), осим за генеративну моћ природе „дивљине”, чини је неухватљивом, необјашњивом, свеприсутном и, вјероватно, најопаснијом богињом Олимпа, која на Олимпу није дужна да присуствује колико и остали богови. Схватајући свој положај као позицију предности, будући да је полис постављен унутар природе, те самим тим мање доминантан (или тек привидно доминантан), она младим дјевојакама прије уласка у брак (круту цивилизацијску и градску форму) даје све неопходне алате да освијесте и активирају својеврсну могућност доминације, похрањену у непрегледним просторима који нису „цивилизација”, јер је пут „дивљине” од природе до куће (која је градски простор владавине жена) веома широк.



ЕВА ХЕСЕ / Проширена експанзија / стаклопластика, полиестерска смола, латекс и газа / 309,9 x 762 цм / 1969.²⁴

²⁴ Репродукција преузета са: <https://www.guggenheim.org/artwork/1648>.

Слављење жене и њене константне и неограничене трансформативне моћи, која ако не подлијеже негативним супресивним алатима, обрасцима и калупима постаје изванредна и тежи савршеној генеративној равнотежи те може бити веома опасна у смислу разбијања свих статичних и наметнутих образаца, у ствари и јесте једино право оружје против било којег тлачитељског поретка који фаворизује круту креативну селективност (у односу на пол) и етичку унифицираност. Хесе није била самопрокламована феминисткиња, међутим, често проговара о улози жене и њену ће иконографију преузети нови талас феминисткиња, нажалост, тек после њене смрти. Могуће је да Ева Хесе није жељела да је било који покрет или идеологија спута у намјери да се бави „правом”, суштинском умјетношћу, која је за њу била једина могућа „слобода” и свеукупност укоријењена у самом бићу. „Мислим да је умјетност цјелокупна 'ствар'. Цијела особа која доприноси. Она је есенција, душа... У дубини моје душе, умјетност и живот су нераздвојни.“ – рекла је. Ева Хесе је храбро заузела алтернативну позицију, не преузимајући „мушку улогу” нити се приклањајући тадашњим феминистичким покретима, који су у том приступу преузимања „мушког простора” такође покушавали да жену ослободе културолошког мрака, у који су је вијековима увијали, и великим дијелом успјели, на срећу свих будућих жена. Међутим, Евин умјетнички успјех је у томе што она није формално и гласно прихватила улогу феминисткиње, а изборила се са том вјековном стигматизацијом и неспорно је да се борила најхрабријим могућим начином за аутентичност и слободу сваке жене и женског. Жељела она то или не, њена борба ју је учинила хероином феминизма. Она је, суштински и формално, била отјеловљење етичке феминистичке идеје. Она је из субјективне позиције реобјективизовала негативну објективизацију жене. Она је живјела и стварала жену-скулптуру изнутра и побиједила мит о пасивној, подложној и затвореној форми жене. Ева Хесе је ушла у ову детаљно разрађену историјску инсталацију-конструкцију и разорила све њене неистине изнутра ка споља, прихватајући и позицију да буде „објекат” – свједок, али не онаквог облика и улоге какви су јој наметнути из мизогиних позиција историјско-религијског поретка. „Незавршеност” њених скулптура није слабост, већ слобода коју јој нико није могао одузети, а несигурност која се у њеним писмима колегама умјетницима провлачи јесте скромност и високи осјећај

за етичке вриједности који ју је тјерао да исцрпно промишља о разлозима и посљедицама свога умјетничког дјеловања.



ЕВА ХЕСЕ / Ethead / акрил, папирни таче, пластика, шперплоча и конац / 243,8 x 99,1 x 43,2 цм / 1966.²⁵

²⁵ Репродукција преузета са: <https://www.pinterest.com/pin/257197828694927986/>.

Ева Хесе усудила се да ваја онако како су Нику са Самотраке вајале околности и направиле је ремек-дјелом, а то је да ваја без компромиса и додворавања систему, а опет максимално га поштујући у самој суштини материје, као што је Арахне плела своје таписерије супротстављајући се Атини апсолутним схватањем материјала и технике до те мјере да се усудила креативно се поигравати са медијем и значењем. Да би поштовао систем и учествовао у његовом расту, мораш да га познајеш изнутра да би се усудио дјеловати деконструктивно када је то потребно, у циљу реализације културолошког „раста”, што врло често у ничеанском духу и бива иницирано из субјективне позиције појединца, који својим актом отпора увезује и активира остале јединке и ослобађа их стагнације и страха од нових матрица дјеловања. У естетском смислу, радови Еве Хесе ближи су зони и појму ружног него лијепог, што је било свјесна намјера умјетнице због константног наметања „љепоте” као услова за прихватљиву тјелесну слику жене која је заробљава у комерцијалној сфери економије. Њено тијело-скулптура је истовремено и одбојно и примамљиво, будући да се појављују конотације на прљаве завоје, кожу, издуване фалусе и вагине. Тијело или дијелови тијела које Ева Хесе скулпторски приказује јесу својеврсни маркери који су понекад и мушки. Њене скулптуре су као реорганизоване тјелесне потцјелине или тијело које асоцира на својеврсну осакаћеност, раздвојеност или децентрализацију. Могли бисмо пожурити са закључком да она тако слави креирани идентитет жене као слабијег и „расутог” пола. Међутим, те дијелове нешто магнетично повезује са цјелином. Нешто што није присутно и није видљиво, али врло јасно шаље поруку цјелине. Ева Хесе се поиграва са празнином и гравитацијом да би приказала потенцијал жене какву нисмо навикли да гледамо кроз маскулинизовану психолошку призму. Ева Хесе слави жену баш онакву каква често има потребу да буде, будући да тек у културолошком смислу и институционалном систему из кога је била дуго изузета као креатор знакова и значења тек треба да открије своју улогу и циљеве. Ово подразумијева корак напријед као промјену поимања женског унутар саме универзалне свијести, али прије било какве конвенције и идеологије, па чак и оне феминистичке (у том моменту). Начин на који се Ева Хесе у радовима игра празнином (не материјом) јесте оно што се може учинити недовршеним. Она критички преиспитује „нулу” (у смислу облика женске полности), као ништа или нешто негативно, без значења, што (наизглед) постаје нешто тек када га мушкарац осмисли својом гениталном формом узвичника. Ева Хесе конструише женско тијело које почива на нултом облику или

положају, али није пасивни простор без значења, већ је тек улаз у неограничен простор могућности. Њени радови апстрактно упућују на женску анатомију облицима који сугеришу утерус, јајоводе или груди, међутим, они су демонстрација *écriture feminine*,²⁶ пракса жене која „пише тијело”. У оваквој пракси жене су представљене као „сцена, а не субјект сексуалности“. Када се ово полазиште транспонује у визуелни термин, то би се могло посматрати као контрапозиција унапријед утврђеном визуелном режиму у коме је женско тијело конструисано као предмет погледа и вишеструко мјесто мушког ужитка. Борављење у стању празнине може резултовати привременим губитком идентитета, а то може проузроковати физички и психолошки бол, будући да се идентитета држимо као услова за живот. Управо зато његов губитак можемо осјећати као смрт и поистовјећивати са распадањем или опасном децентрализацијом унутар самог бића.

„Тотална нула“ назив је скулптуре Еве Хесе која се састојала од унутрашње цијеви на коју је уградила дугачку, уврнуту, фаличну шипку. Шипка је имала својство пробијања простора испред ње. „Тоталном нулом“ Ева Хесе у свом раду евоцира рупу или празнину. Оваква слика носи вишеструке асоцијације – сексуалне или биолошке, емоционалне или психолошке. Феномен циклуса, у смислу кружног кретања, важан је као визија структуре њеног живота и умјетности, она је видјела кругове као једну варијанту нуле, конфигурацију ништавила које ју је опседало. Ева Хесе била је емоционално закључана у кружни образац као у зачарани болни круг. Записала је како то доживљава: „...осјећање празнине, одсутности... Празнина коју треба попунити. У оба случаја, то је усамљеност и празнина коју стално осјећам“, у вријеме док је размишљала о својој „вези са мајком“.

²⁶ ...или „женско писмо“, термин је који је сковала француска феминистичка и књижевна теоретичарка Hélène Cixous у свом есеју „Смијех Медузе“ из 1975. године. Cixous је имала намјеру успоставити жанр књижевног писања који одступа од традиционалних мушких стилова писања, онај који истражује однос између културног и психолошког уписа женског тела и разлике која произилази из ”женског” у језику и тексту. Женско писмо (*Écriture feminine*) као теорија предвиђа важност језика за психичко разумијевање јаства. Cixous тражи оно што Isidore Isou назива „скривеним означитељем“ на језику који изражава невјероватно и оно што се не може изразити структуралистичким језиком.



ЕВА ХЕСЕ / Без назива / канап, латекс и жица / варијабилне димензије / 1970.²⁷

Ова веза је централна за стварање њеног женског идентитета: „овај осјећај празнине, осјећај да једноставно могу да радим и будем ништа“,²⁸ као умјетнички стилизована нула у њеним радовима. Али крајем деценије, „стварно велико ништа“ постало је управо „једна од ствари које сам толико жељела учиним“²⁹ – што се односило на њен рад сачињен од запетљаног конца, назива „Одмах послије“, из 1969. године, у његовим почетним фазама.

„Умјесто да користи своју умјетност да се противи невидљивом друштвеноисторијском положају жене, Хесе је радила да би свједочила и додатно потврдила тај осјећај празнине или одсуства, као и бол коју он узрокује.“³⁰ Овакав приступ

²⁷ Репродукција преузета са: <https://www.nytimes.com/2006/05/12/arts/design/12hess.html>.

²⁸ Diary entry of Mon., 13 July, *Eva Hesse: A Retrospective*, from Anna C. Chave essey, „Girl Being a Sculpture“, Yale University Art Gallery, 1992, стр. 102.

²⁹ Hesse/Nemser транскрипт, *Eva Hesse: A Retrospective*, from Anna C. Chave essey, „Girl Being a Sculpture“, Yale University Art Gallery, 1992, стр. 102.

³⁰ Eva Hesse: A Retrospective, from Anna C. Chave essey, „Girl Being a Sculpture“, Yale University Art Gallery, 1992, стр. 102.

неке феминисткиње, као нпр. Mary Ann Doane, сматрају подршком или афирмацијом женскости као својевољног прихватања патолошког стања унутар задатих патријархалних конфигурација. Међутим, централизација боли у радовима Еве Хесе није само умјетнички и филозофски став већ је њено стање тијела и животна чињеница, будући да је умрла веома млада (у 34. години) од тумора на мозгу, а током цијелог живота била је болешљива, психички и физички. Ово добија смисао тек када се ишчита њена биографија, из које је јасно да јој је мајка била ментално болесна и извршила самоубиство. Овакво стање у коме је посматрала вољену женску фигуру у свом животу било је синоним за њену сопствену женственост. Ева Хесе давала је предност крхким и ломљивим скулпторским материјалима у односу на оне класичне и дугорочније и њен рад просто одише рањивошћу, мада то не треба да завања посматрача. Сама суштина њенога рада јесте жилавост и издржљивост у условима екстремне психолошке и физичке измучености, какву је показала у сопственом животу. У прилог овој тези иде то да је Ева Хесе константно радила кроз све своје тегобе, а доказ за то је стваралачки опус који квантитативно не одговара проживљеним годинама. Објективно гледано, њен рад је чиста демонстрација љубави према животу и воље за слободом унутар болом ограниченог тијела. Њени радови су својеврсна илустрација Ничеове филозофије.

У сегменту сопственог рада са влакнима, предења и ткања, шивења и плетења, умотавања и везивања површина текстила, најближе се дотичем са Евом Хесе. Ако се посматра у историјском контексту, ручни рад евоцира затварање жена у домаћинство и ограничавање њиховог општеприхваћеног креативног простора на активности које су у поретку важности културолошких дјеловања потпуно миноризоване. На први поглед, широка употреба влакана Еве Хесе може се посматрати симболички, као пристанак на ограничавајуће улоге послушне жене. Међутим, њено ткање је у самом поступку субверзивно и авангардно те се може посматрати као својеврсни хибрид у односу на класични приступ. То ткање је критички приступ, прије свега, јер њени кончани комади нису настали контролисано и пажљивом примјеном игле, већ су наизглед хаотични и насумични преплетаји кончаних координата у простору. Врхунац њеног умјетничког стваралаштва јесте рад од испреплетеног бијелог ужета назива „Одмах послџе”, који као огољена душа пулсира у простору и тек треба да створи себи тијело, баш онакво какво су јој одузели, онакво какво заслужује након неумољивога системског спутавања жене

умјетнице. Овај рад пркоси свим очекивањима у погледу скулптуре и општеприхваћеног умјетничког приступа.



ЕВА ХЕСЕ / Контингент / 350 x 630 x 190 cm / латекс, газа и стаклопластика / 1969.³¹

„Цензуришите тијело и ви цензуришете дах и говор у исто вријеме.“³² Истражујући тијело из перспективе измучене личности и болешљиве жене, кроз своју скулптуру Ева Хесе није пронашла само свој субјекат, већ свој сопствени, другачије подешен глас, као и храброст да њиме изрази своје мишљење, врисак или танану пјесму о тјелесности и бестјелесности. „Успјела је да демистификује или демитологизује женско тијело његовим извртањем или ревидирањем, са лукавим, шаљивим хумором, те појединим

³¹ Репродукција преузета са: <https://cs.nga.gov.au/detail.cfm?IRN=49353>.

³² Helene Cixous, *The Laugh of the Medusa*, The University of Chicago Press, 1976, стр. 250.

деградирајућим, отуђујућим сликама којима се користила за његово представљање. У исто вријеме, Хесе је успјела да ремитологизује женско тијело артикулишући свој сопствени инвентивни и живописни израз, са елементима онога што се толико често негира или потискује у вези са женским искуством: његово одвратно и злобно наслеђивање бола.”³³

³³ Eva Hesse: A Retrospective, from Anna C. Chave essey, „Girl Being a Sculpture“, Yale University Art Gallery, 1992, стр. 113.

4. БУДУЋА ХАЉИНА / УНИВЕРЗАЛНА ХАЉИНА У НЕМОГУЋЕМ ПРОСТОРУ

/ комбиноване дигиталне технике – фотографија, штампана на папиру и пластичној фолији / 20 формата – 56 x 42 цм / 2017–2019.

Дигитална фотографија и цртеж: Борјана Мрђа

Припрема за штампу и штампана: Никола Каишеровић

Продукцијско рјешење рада: Нинослав Ковачевић, Драшко Бошњак и Борјана Мрђа

Визуелно упориште рада тражим у римском торзу Артемиде,³⁴ а филозофско у лику Артемиде према тумачењу Светлане Слапшак³⁵. У овом смислу, појам и форма женског, који се опира свакој класификацији, могу бити слаба тачка, али уједно и неограничен извор женске моћи. Артемида, античка богиња звијери и заштитница дјевојака прије уласка у брачну заједницу, појављује се као веома опасна, неухватљива богиња Олимпа, свеприсутна у својим разноликим трансформацијама „женског”. Она регулише све што је изван домета регулације грађанина – мушког грађанина, јер жене нису имале тај статус у античком добу.

Кориштени текстилни материјал је поклон од баке. Намијењен је шивењу љетње дјевојачке хаљине као врста иницијације у друштвено и цивилизацијски подобан дјевојачки живот. Никада није постао дјевојачка хаљина. Трансформисан је у дигиталну скулптуру по узору на античке скулптуре које су дорађене „одузимањем” тјелесних удова/ дијелова скулптуре утицајем времена и атмосферско-просторних околности. Скулптура цјеловитог тијела постаје драперија у форми торза, која описује присуство једне историјске и симболичко-цивилизацијске тјелесне фазе. Реални временско-просторни, деструктивно-креативни утицаји на античким скулптурама, у овом раду, свјесно су сведени на простор и вријеме у дигиталном смислу. Међутим, ова дигитална скулптура драперије, непостојеће хаљине, не припада одређеном времену, нити припада неком мјесту у простору, она се још није десила. Она је можда у фази индивидуације, фази лоцирања координата припадања.

³⁴ 1–2. вијек п.н.е., мермер, 61 цм, приватна колекција, Сан Франциско.

³⁵ Светлана Слапшак, *Женске иконе античког света*, Библиотека XX век, Београд, 2006.



АРТЕМИДА КОЈА ТРЧИ / мермер / 73 цм / 2. вијек прије нове ере³⁶

³⁶ Репродукција преузета са: <https://www.pinterest.com/pin/205195326745528186/>.

Она је у простору „између”, у процјепу између потпуне празнине и хаљине која припада тијелу... одређеном тијелу. Лебди у дигиталном простору и призива тијело, призива значење, али оно се не дешава.



*БУДУЋА ХАЉИНА / комбиноване дигиталне технике – фотографија, штампана на папиру и пластичној фолији / 20 формата –
56 x 42 цм / 2017–2019.³⁷*

Ова хаљина у настанку мами тијело као што су сирене дозивале морнаре пјесмом. Нико никада није чуо ту пјесму јер би они које су сирене привукле себи заувјек нестали, тако да је питање да ли пјесма уопште постоји и шта је то чиме су сирене привлачиле морнаре да се слупају на камене обале њиховог митског острва. Можда је иницијација фаталне привлачности почињала дјеловањем на чуло слуха? Визуелни умјетник Јозеф Бојс вјерује да су звукови најфиније скулптуре. Ова дигитална хаљина не мора се никада материјализовати у опипљиву хаљину. Овим предусловом дјеловања желим да укажем на

³⁷ Графичко рјешење: Милош Деспенић.

моћ генеративности и трансформације самих услова за материјализацију кроз празнину, чију суштину иза саме појавности никада не можемо потпуно рационализовати из наше већ формиране контекстуализоване позиције која је текстилом покривени и култивисани хомо сапијенс, власник тијела.

У низу од двадесет рамова који су изложени унутар практичног дијела умјетничке докторске дисертације, утисак флуидне празнине сам преиспитивала комбинованом дигиталном техником у смислу обраде дигиталне фотографије и апликације дигиталног цртежа на више слојева принтабилних материјала, као што су папир и пластична фолија. Свака аплицирана декоративна матрица (која мање или више описује форму тијела) је незнатно помјерена у односу на претходну. Раздвајајући их додатно празним стаклом унутар једног рама, тако убацујем ”празнину” као паузу, прекид или празан простор између површина које носе декоративне визуелне податке на себи. Успијешно реализујем утисак благог и флуидног покрета користећи ”одсуство” у релацији са конкретним визуелним подацима.



Изложба ”Декоративна сопства”, Галерија Факултета ликовних уметности, Београд

Ако бисмо неким чудом сазнали ноте опчињавајуће пјесме сирена и могли их рационализовати, појмити когнитивним алатима и даље репродуковати, да ли бисмо се и онда насукали као морнари на хриди острва *Sirenum scopuli*? Морнари су, свакако, имали моћ избора – ако сазнају тајну живота и смрти, губе живот и њихове кости су вјечно огољене и изложене на острву сирена, чудноватих митских створења које су полуптице –

полумене, полуживе – полумртве. Ми, за разлику од морнара, имамо моћ науке да проучавамо биолошке феномене живота и смрти. Сирене, свакако, егзистирају у „другом”, „симболичком” простору активне празнине или у некој врсти процјепу између дуалитета постојања (тјелесног и бестјелесног), у коме ватрена пнеума тек треба да постане или престане бити материја. Оне томе морају свједочити по формалном задатку свога посла јер су свакодневно пратиле душе у загробни живот. Ипак, сирене се више повезују са негативном мистиком смрти и оне су у митологији дате као контрапозиција музама, од којих су изгубиле изазов на пјевачком такмичењу, да би им музе потом узеле перје и направиле себи круне. Највећи страх познат човјеку је управо страх од смрти. Чувати тајну живота и смрти свакако није лијеп посао, штавише, веома је одговоран, јер ако би неки смртник случајно сазнао ову тајну чувши „пјесму сирена” и потом се отргао њиховом магнетичном загрљају, оне би морале да изврше самоубиство, што су наводно и урадиле након што су их Орфеј и Одисеј надмудрили. Међутим, будући да оне чувају тајну смрти сопственим животом, шта би се десило када нико не би више чувао ту тајну?

Иако је Одисеј, према причама, имао успјешан сусрет са сиренама, те чувши њихову пјесму успијева да је преживи, Хомер нигдје у Одисеји ову пјесму не открива. Мистерија Одисеје и јесте тако постављена да никада не сазнамо о чему сирене пјевају. Рената Салецл пише: „Да ли су сирене икада пјевале, а ако су и пјевале, зашто Хомер не рецитије ову пјесму? Смрт је нешто што лежи у средишту Одисеје, пјесма о преживљавању, али то је и нешто што мора остати неизговорено. Дакле, сама Одисеја мора се схватити као отјеловљење пјесме сирена.”³⁸ Рената Салецл износи занимљиву идеју, а то је да је њихова пјесма својеврсни негатив Одисеје јер, да би сама Одисеја имала тако интригантан садржај, мора постојати онај „несадржај”, ненаписана пјесма у позадини постојећег текста, која је контрапост самој Одисеји. Умјетност се увелико креће око празнине и тишине, а реализација начина кретања и његове видљиве путање је у специјализованој зависности од медија. Који дио платна оставити празан, колико дуги да буду интервали тишине у неком глумачком монологу или приликом извођења неке класичне музичке композиције? Умјетници се подједнако користе активном празнином, као и материјом специфичног умјетничког медија. У свом семинару „Етика психоанализе”, Жак Лакан износи занимљиву идеју о „окруживању празнине” у визуелним умјетностима и архитектури. Он тврди да је умјетност увијек

³⁸ Слободан превод из књиге: Renata Salecl, *(Per)versions of love*, Verso, London – New York, 2000, стр. 60.

организована око централне „Празнине” немогуће/реалне „Ствари”. Ово се потпуно природно надовезује на тумачење Ренате Салецл у смислу да умјетност тражи садржај, али подједнако тражи празнину, мистерију, тајну, неизрециво, оно што ће покренути метафизику приликом рецепције умјетничког дјела. Али ту је и однос живота и смрти, муза и сирена, те њихових митских поларитета. Посматрање сирена у крајње негативном контексту је популистичка и комерцијална варка једне општеприхваћене наратије која има веома поједностављене форме етичких образаца неблиских животу. Нарације која гради динамику на формирању удаљених, дуалних и непомјешљивих поларитета доброте и зла. Поставља се питање да ли је страшно и ужасно све што разумом не можемо обухватити, све оно што не подлијеже одређеној форми наратије? Јер да би живот постојао, он сукцесивно мора и престајати, дематеријализовати се у празнину. „Другим ријечима, пјесма о сиренама је тачка у наративу која мора остати неизречена да би наратив стекао досљедност. То је тачка самореференцијалности коју прича мора изоставити да би стекла статус приче.“³⁹ Ово на одређени начин иде у прилог бесмисленој и плошној популистичко-етичкој категоризацији и вредновању личности у смислу: да би постојао херој, мора постојати веома добар негативац.

Кроз поимање времена и простора у случају моје хаљине/не-хаљине, која је настала модификовањем „потенцијалног платна” у „могућу хаљину” те даљом дигитализацијом те форме у раду „Будућа хаљина”, нисам дала никакве координате наратије изузев декорације самог платна и апстраховане форме тијела. Умјетност је алат цивилизације који се креће најближе необјашњивој празнини, а што чини предмет умјетности најближим вјечности. Као што је Хомер овјековјечио сирене у Одисеји одузимањем њихове пјесме, ја одузимам вријеме, тијело и коначан облик својој „Будућој хаљини”. Пјесма сирена никада није постала сјећање, а постоји. Постоји као донекле „празан оквир” који константно даје потенцијал сјећања, никада се не реализујући потпуно у наратији и тако бива увијек у будућности иако јој је коријен далеко у прошлости. Као и Ника са Самотраке, која дјелимично даје оквир за реализацију лица, идентитета. Овај „потенцијални материјал” цвјетног дезена (који користим у раду „Будућа хаљина”) остао је као могућност конкретног сјећања (као неке могуће наратије из прошлости), али никада то није постао. Могао је постати хаљина коју бих

³⁹ Слободан превод из књиге: Renata Salecl, *(Per)versions of love*, Verso, London – New York, 2000, стр. 61.

носила у одређеним приликама и релацијама са другим људима и догађајима, што би ту „могућу хаљину” у материјализацији живота квалификовало као предмет сјећања и, када бих је престала носити, остала би ми својеврсна реликвија која би у садашњости увијек евоцирала прошле догађаје и смањивала трауму (у лакановском смислу посматрања прошлости). Будући да се то није десило, једини начин да ова тканина „постане” и буде јесте кроз кориштење алата умјетности. Оно што сам покушала у овом раду јесте да приближим или сусретнем симболичке вриједности које заступају и музе и сирене, бића која својим супротним полатитетима чине једну цјелину без изричите материјалистичке подјеле на два реда који се састају у онтолошкој једнини. Дуалитет у једнини постојања као могућност занима ме од самог почетка истраживања и поимања термина тјелесности и бестјелесности у егзистенцијаличким оквирима.

„Музе доносе могућност меморије својим слушаоцима, заједно са божанском иницијацијом инспирације: према Хесиоду, пјевач (онај који служи музама) мора само да слави дјела човјека из прошлих времена или да пјева боговима, а било који човјек преплављен невољама ће их заборавити. Меморија о прошлости коју доносе музе је суштински повезана са забором. Код сирена, познавање прошлости има другачије значење: сирене знају тајне прошлости, али то је прошлост која нема будућег живота у сјећању сукцесивних генерација. Како да се овдје схвати разлика између знања и сјећања? За Лакана, сјећање се првенствено односи на не-памћење трауме, стварност око које субјект фокусира своје биће. Када испричамо своје приче, то је тачка у којој дотичемо стварност коју наше ријечи не успијевају, али не успијевају тако да се увек врате у трауму без могућности да је артикулишу. Субјект формира меморију како би постигао досљедност, формирајући причу која му омогућава да побјегне од трауматичне стварности.“⁴⁰

Тканина има својства површине која као дводимензионална плоха може да се прилагођава различитим тродимензионалним облицима, па је тако тканина мјесто непрекидних присвајања, трансформација, циркулација и размјена. Умјетник који такође истражује комплексне односе тканине, индивидуалног и колективног тијела, те који тканину користи као основни материјал умјетничког израза јесте концептуални умјетник британско-нигеријског поријекла Јинка Шонибаре. Оно што ми је у његовом раду било

⁴⁰ Слободан превод из књиге: Renata Salecl, *(Per)versions of love*, Verso, London – New York, 2000, стр. 62.

занимљиво да истражим јесу својеврсне сличности са сопственим радом, као и разлике, да бих могла свој приступ посматрати као отворену могућност ка даљем развоју. Он такође користи медије сликарства, видеа и скулптуре/инсталације творећи специфичан сценски приказ. Међутим, оно што је посебно занимљиво у његовом раду, који је врло конкретан у свом критичком дискурсу, јесте начин на који активира празнину у односу на тијело и драперију. Могло би се рећи да су његови радови фантастични и гротескни, будући да употребљава лутке без главе које облачи у раскошне костиме, пажљиво искројене и шивене у живописним драперијама. Заузимајући театралне позе унутар пажљиво осмишљених наративних сцена, ове лутке творе један сасвим „нови свијет” прошлости или, тачније, визију једног могућег свијета минулих времена са потиснутим актерима који су сједили иза позорнице док је на сцени доминантна историјска представа добијала аплаузе. Иако Шонибаре у свом раду често помиње западну историју, умјетност и књижевност, при грађењу текстилних инсталација супротставља им батик тканине-материјале повезане са Африком. Шонибаре користи воштану тканину у комбинацији са западном умјетношћу израде одеће. Костими које он ствара својеврсни су хибриди јер су направљени по западним моделима, шивеним од „наизглед” афричке тканине. Он у интервјуу за Yale Center For British Art (из 2016. године) указује на једну ироничну чињеницу, а то је да је „аутентична” афричка тканина коју користи у својим радовима први пут масовно произведена у Холандији прије него што је извезена у западну Африку у XIX вијеку.

Иако његови радови на први поглед изгледају весело, забавно и духовито, Јинка Шонибаре у ствари веома сатирично преиспитује опште односе идентитета и културе, као и колонијализма и постколонијализма. Он, такође, тврди да је употреба лутака резултат његове одушевљености колонијалним хаљинама које је имао прилику да види у Victoria & Albert одјељењу за костиме. Шонибаре кроз своје радове такође преиспитује различите односе моћи: богати–сиромашни, одрасли–дјеца, академско–народно итд. Он сам каже: „Забављам публику, заводим их, а затим их провоцирам на размишљање. Али, истовремено, испод тог процеса налази се нешто забрињавајуће. Као умјетнику, увијек ми је важно да се публика може интелектуално и естетски бавити умјетничким дјелом.”⁴¹

⁴¹ Bernard Müller, *Le „Jardin d'Amour” de Yinka Shonibare au musée du quai Branly ou: quand l' „autre” s'y met*, <https://journals.openedition.org/ceroart/386>.



*ЛИНКА ШОНИБАРЕ / Љуљаица / лутка, памучни костим, двије папуче, сједиште за љуљање,
два конопца, грана храста и вјештачко лииће⁴²*

⁴² Репродукција преузета са: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/shonibare-the-swing-after-fragonard-t07952>.

Користећи тканину као основни материјал чија орнаментика држи фрагментарну композицију историјских момената на окупу својим апстрактно-националним уписима боје и цртежа, умјетник преиспитује културолошке транзиције, ширење и преплитање различитих култура кроз декоративно-симболички језик одијевања. Јинка Шонибаре има само наизглед заиграно-наиван начин увођења посматрача у веома озбиљан, промишљен и политизован рад. Он то ради извлачећи хумор у први план, као и веома пријемчиву и готово чаробну орнаментiku, што је као умјетнички поступак већ увођено кроз радове умјетничких праваца даде, сурреализма, флукуса и феминизма. Тако је његов приступ веома субверзиван и остварује моћан ефекат у виду играња са устаљеним начинима и поставкама мишљења. Управо тај дуалитет/двостраност између визуелног и контекстуалног аспекта рада чини његове текстилне инсталације веома упечатљивим и изазовним за гледање, као и за размишљање.

Текстил има централну улогу у тумачењу афричке културе и будући да су углавном жене биле задужене за израду и украшавање текстила, као и текстилних предмета, његово кориштење у радовима Јинке Шонибарее поставља без сумње и феминистичка питања, док се кроз сегмент оживљавања занатског, рукотворине и локалне-националне традиције јасно намећу питања везана за културну глобализацију, културну измјештеност и масовна расељавања. Текстил није тек практична тканина уско повезана са прекривањем тијела, текстил је предмет културе дубоко у вези са конструисањем идентитета у личном и глобалном простору. Управо глобално се огледа у универзализованој одјећи Запада, она не носи у себи низ директних друштвених и естетских порука које прича етнички аутентична тканина, ручно бојена и осликавана у одређеном технолошки неразвијеном подручју истока. Масовно произведена, размножена одјећа развијених друштава један је облик визуелне фикције која се непрестано наставља без директног учешћа појединца у грађењу „колективне тканине”. Са друге стране, Шонибаре се поиграва са формама маскирања, што такође упућује на латентност и фрагментацију идентитета у постколонијалној епохи. Управо начин на који га он користи, супротстављајући га садржају и нарацији, упућује на критику у свим градивним слојевима идентитета, од друштвених, политичких до умјетничких. Он, такође, преиспитује историјско кроз реинтерпретацију великих дјела сликарства из позиције различитих култура које је „велика историја” мимоишла, као што су

слика Томаса Гејнсбороа „Господин и госпођа Ендрјус“ (*Mr and Mrs Andrews*, 1750, National Portrait Gallery), слика Жан-Онореа Фрагонара „Љуљашка“ (*The Swing*, 1767, Wallace Collection, London) или Каравађова Медуза (*Medusa*, 1597, Uffizi, Florence). Шонибаре вјешто успијева да егзотичност текстила и носталгију за својим националним одредницама личности постави у други план у односу на геометрију и боје декорације афричких тканина, која својом топлином, природношћу и звучношћу истиче врло бритку политичку и социолошку поруку. И без обзира на то што тканина јасно алудира на прошлост колонија те паразитирајуће колонизаторе и њихове профите остварене кроз надмоћ над земљама трећег свијета, Шонибаре вјешто успијева да не упире прстом и да достојанствено усмјери свјетло критике на универзално поље из кога настају те исте негативне форме дјеловања, кроз улоге тлачитеља и тлаченог. Он освјетљава стање својствено свим људима без додавања националног предзнака, а то је похлепа. Неограничене количине похлепе без суштинског смисла, осим моћи. На примјер, Шонибареов рад *Scramble for Africa* (Museum of African Art, Long Island City, New York) односи се управо на Берлински уговор (1884–1885) за ратификацију подјеле Африке између ривалских колонијалних сила. Четрнаест безглавих лутака обучено је у стандардне Шонибареове костиме живописних афричких тканина, окупљене око дрвеног стола са угравираном мапом Африке у средини, све у сједећем, али активно-гестикуларном положају, као да наступају у некој представи.

Линка Шонибаре чини оно „друго“/мађину видљивим и достојанственим, али без патетике и експлицитног форсирања неправде, која је често дио живота оних „другачијих“. Он је градио свој визуелни језик гледајући и тумачећи умјетнике постмодерне, која уноси деконструктивна својства у умјетнички поступак и даје видљивост процеса уз завршено умјетничко дјело. Овакав приступ омогућава преиспитивање устаљених токова прошлости, умјетничких пракси, допуне и измјене у скоро забетонираним и општеусвојеним историјским наративима. Шонибаре својим радом још додаје нове етичке захтјеве за моделима интерпретације историје. Прошлост се тако мијења или бар поглед на њу? Сегмент његовог рада који користим као легитимно упориште за сопствени рад „Будућа хаљина“ јесте метода обезглављивања воштаних лутака/скулптура. Лутке/скулптуре немају лица, немају карактер који је у најужој вези са субјективним, немају једину идентитета.



ЛИНКА ШОНИБАРЕ / Борба за Африку / четрнаест људских лутака у природној величини од стаклопластике, четрнаест столица, сто и холандска памучна одијела украшена воштаним принтовима / 2003.⁴³

Тијело тако постаје алегорија идентитета, индивидуе се уопштавају и свODE на концепт инсценираног међуодноса посредованог неким невидљивим екстериоритетом који има тенденције да режира догађаје у којима „они” обезглављени учествују. Суштина спознаје истине о другој страни приче (историјског губитника) тако треба да се одигра у другоме, у оном који посматра. Ту се појављује двојакост јер је Шонибаре одличан умјетник, који посматрачу увијек даје избор доживљаја различитих квалитета. Бестјелесност и активна празнина може бити ишчитана као стоичка ватрена пнеума (што је

⁴³ Репродукција преузета са: http://www.lm-magazine.com/blog/2015/07/01/charleroi-2/bps22_les-mondes-inverses_yinka-shonibare-mbe-scramble-for-africa-2003-collection-pinnell/.

један квалитет стварности – бестјелесни) или недостатак знања о другом погледу на конкретне догађаје доминантне историје (други квалитет – тјелесни).



ЛИНКА ШОНИБАРЕ / Потјера / двије лутке у природној величини, холандско платно са воштаном штампом, ципеле, отирачи, вјештачко свилено цвијеће и комбиновани медији / 162 x 161 x 200 цм мушка фигура и 169 x 190 x 140 цм женска фигура / 2007.⁴⁴

Обезглављивање и празнина опет доводе до двојаких принципа у његовом раду – с једне стране, овај поступак пуштања празнине да дјелује је критички, а с друге нам омогућава да се лакше идентификујемо са актерима његових сликовитих представа, да саосјећамо и искажемо најузвишенији квалитет хомо сапијенса, емпатију. Када би актери Шонибареових дјела посједовали лица, посматрач би суздржано, са дистанце, могао осматрати њихове изразе и ситуацију у којој се налазе, са могућношћу мишљења да се то

⁴⁴ Репродукција преузета са: <https://elephant.art/yinka-shonibare-sense-unity/>.

дешава „другима” или „тамо онима”. Дистанцу би свакако било лакше поставити у односу на потпуно заокружен призор или нарацију, а рад би било лакше заборавити. Овако празнина прогони, увлачи, подсјећа, ангажује подједнако и ум и биће јер није коначна. Одузимањем лица актерима, посматрачев его, који је увијек у констелацији односа са „другим” и у односу на то цјеловито друго формира свој осјећај одређености и различитости, остаје незадовољен и природно умијешта своје лице на мјеста на којима оно недостаје. Овако Линка Шонибаре на веома интелигентан начин посматрача чини актером историјске представе, рекреирание кроз виђење које недостаје, кроз призму „тлаченог”, измјештеног, другачијег или једноставно оног чији глас није квалификован као вриједан слушања кроз доминантне историјске исписе.

Пријетња интегритету тијела и алегоризација тијела јесте оно што се такође дешава на глобалном нивоу. Истраживање себе кроз присвајање различитих идентитета – играње улога и рециклажа историје у сврху појашњења садашњих догађаја упућује на цикличност цивилизацијске динамике и могућност да се прошлост „исправи”. Шонибаре је елиминисањем личности (главе, лица) дестабилизовао идентитет, али у смислу да га је отворио за домишљање, а пажњу је усмјерио на позу, сцену, гестикулацију тијела и костиме, све оно што дефинише „сцену” друштва. Можда жели да каже да су питања и проблеми класне и етничке припадности реализовани, али су и рјешиви на колективном нивоу. Шонибаре каже „...шта ја стварно радим – показујем веома имућне Европљане у веома имућној одјећи, али зато што сам њихову одјећу претворио у афрички текстил, дајем назнаку да им луксуз који уживају, као и рад на изради одеће, омогућавају други, који су мање сретни.”⁴⁵

Идентитет не може обитавати у једном предмету. Одјећа је тек љуштурска личности, која је уједно и мјесто колективних инскрипција. Идентитет је мјесто сусрета са другим идентитетима и спољним утицајима, као и мјесто непрекидног самопотврђивања, утврђивања интерног интегритета. Идентитет носи предмете (одјећу) као својеврсну кожу коју, како се он надраста и трансформише, покрива другом одјећом. Тако одјећа увијек

⁴⁵ Bernard Müller, *Le „Jardin d'Amour” de Yinka Shonibare au musée du quai Branly ou: quand l' „autre” s'y met*, <https://journals.openedition.org/ceroart/386>.



*ЈИНКА ШОНИБАРЕ / Мој цвијећа*⁴⁶

⁴⁶ Репродукција преузета са: <https://www.omenkaonline.com/yinka-shonibare-flower-power/>.

остаје на нивоу колективног јер јој индивидуа/личност константно измиче, идући ка сопственом „центру”, ка апстрактном себи, остављајући одјећу увијек на површини за собом, као одбачена огледала у којима је индивидуа оставила дио неке фазе свог личног одраза на путу према сопству.

Шонибареови одјевни хибриди тако потврђују ову ставку да је самопоуздање формирано у процесу интеракције са другима, али никако прије тога, и тако наглашава саму проточност идентитета. Он каже: „Идентитет увијек захтијева однос према другима и не може постојати изоловано; тај однос, заузврат, увијек буде изграђен из вашег сопственог односа према другима и то је увијек нека врста фикције. То је 'фикција' која ствара 'замишљену заједницу' и не поричем употребу или вриједност у стварању заједнице по себи. Не верујем да постоји тако нешто као урођени или својствени идентитет и врло сам скептичан према фиксним појмовима идентитета који изгледају као начин да се групишу различите расе.“⁴⁷

⁴⁷ Valérie Morisson, *Yinka Shonibare, MBE and Sartorial Parody: Costuming as Subversive Practice*, <https://doi.org/10.4000/ebc.3401>.

5. ТРИ СТАЊА ЈЕДНИНЕ / ЕКСТЕНЗИЈА И МНЕМОНИКА СУПСТАНЦЕ / слике
/ акрил на платну / 100 x 120 cm / 2019.

Једна хаљина преносила се кроз три матри генерације и попримила је облик и особине „тијела“ сваке јединке у свакој генерацији. Хаљина посматрана са тачке формалног и материјалног јесте текстил и површина, међутим, из метафизичке позиције, хаљина у себи носи особине генеративне супстанце, како ју је називао Спиноза. За Спинозу, супстанца се формализује на небројене начине и има небројено манифестација кроз које дјелује. „Наиме, учење о бескрајној суп-станцији, која поседује бескрајно много атрибута, од којих су сазнању приступачни само протегнутост и мишљење, као и учење о модусима или појединачним стварима, од којих свакој припада одговарајућа идеја, сачињавају основну структуру *Етике*. Било би веома умесно упоредити такву вечну и бескрајну супстанцију са океаном, а њене модусе са таласима који покривају његову површину. И управо овакво поређење пронашао је Дојсен у древним индијским спевовима који на тај начин покушавају да објасне однос између Бrame и његових манифестација.“⁴⁸ Међутим, из перспективе човјека, као земаљског бића, постоје двије врсте повезаности кроз недјеливну супстанцу, двије форме еманације једне те исте супстанце, а то су поредак и повезаност ствари и поредак и повезаност идеја. Супстанца је цјелина која дјелује повезаношћу свих својих дијелова у међусобним интеракцијама. Концепција је својство субјекта, она је унутра, а перцепција је веза концепције са спољашњошћу. Дакле, на промјену и модификацију хаљине као спољашње манифестације тијела утиче, такође, ентеријер субјекта који припада одређеном тијелу, а не само формални облик тијела које носи хаљину. Бескрајне начине на које се супстанца изражава и трансформише Спиноза назива атрибутима. Супстанца се шири путем екстензије, пркосећи празнини. Дакле, и Спиноза поставља дуалност везе празнине и супстанце у нераскидиво јединство.

⁴⁸ Др Радмила Шајковић и Др Ксенија Атанасијевић, *Барух де Спиноза*, Треће издање, Београдски издавачко-графички завод, 1983, стр. 24.



ТРИ СТАЊА ЈЕДНИНЕ / слике / акрил на платну / 100 x 120 цм / 2019.

Спинозина критика картезијанске физике почива пуно дубље него што је преовладавајућа мисао већине, а то је у поимању физичког самог по себи и његове екстензије у простору прије свега. Спиноза у *Етици* указује да постоји бар „једна проширена ствар“, која је „Бог“ или „природа“ и да постоје тијела која су „модалитети Екстензије“. У другом дијелу *Етике*, Спиноза тврди да је „Екстензија атрибут Бога, или да је и сам Бог екстензивна појава“. Нешто што је екстензија шири се ка споља и има својеврсну димензионалност. Ако се ова тврдња узме сама по себи, изоловано од остатка Спинозиног рада, закључује се да он разумије Бога као нешто што посједује димензионалност. Посматрано на овај начин, супстанца је (ако се разматра кроз атрибуте Екстензије) до одређене мјере идентична са простором, а модалитети физичке супстанце су просторно-временске регије квалитативних варијација. У Спинозином времену опште негодовање због оваквих претпоставки било би узроковано приписивањем мноштва атрибута Богу, који су иначе у вези са материјом, прије свега дјелљивости, инерције или пасивности. Идеал супстанце је њена могућност да се мисли, да буде промишљана, концептуализована, док атрибути представљају бављење супстанце самом собом. Атрибути су експресивни. „Атрибути дистрибуирају супстанцу, супстанцу која се умножава и мијења кроз сусрете са коначним стварима којима њени атрибути дају оквир и чине их могућим.“⁴⁹

Спиноза у *Етици* даје аргументе за постојање једне супстанце. Та супстанца је Бог, а Бог је дефинисан као супстанца која посједује бесконачне атрибуте. Такође, повремено користи и термин „Природа“ мислећи на Бога. Атрибут дефинише као начин на који интелект поима супстанцу, као своју суштину. Од божјих бесконачних атрибута Спиноза представља два – Екстензију и Мисао. Физички свијет је Бог, супстанца или природа схваћена као атрибут Екстензије, а ментални свијет је Бог, супстанца или Природа схваћена као атрибут Мисли. Коначне ствари, о којима је Декарт мислио као о супстанцама, за Спинозу су модалитети Бога или Природе, а нису супстанца сами по себи. Гледано на овај начин, коначно, пролазно тијело је модалитет супстанце схваћен кроз атрибуте Екстензије. Док су за стоике предикати изрази бестјелесног дјеловања, за Спинозу атрибути не представљају ништа друго до оно што јесу, они су унутар саме супстанце, нису

⁴⁹ Grosz, Elizabeth, *Incorporeal: Ontology, Ethics, and the Limits of Materialism*, Columbia University Press, Kindle Edition, стр. 62.

манифестације. „Експресија је у неку руку објашњење, разоткривање онога што се изражава, Једно које се приказује у Мноштву, супстанца која се манифестује у својим атрибутима, а ови атрибути се манифестују у својим модалитетима.“⁵⁰ Спиноза идеје посматра тако што не види њихов коријен у самом тијелу, сматрајући да се идеје хране другим идејама, а не само онима које потичу од конкретног тијела, док тијела утичу и под утицајима су других тијела. „Идеје имају могућност да нам падну на памет зато што су идеје специфичног тијела, мог тијела. Нису идеје о тијелу, већ идеје које се односе на начине и зависне су од начина на које спољни фактори утичу на тијела.“⁵¹

Унутар супстанце промјене се дешавају услед константног кретања и мировања, што је такође својствено свим категоријама постојања и материје, од најједноставнијих до најкомплекснијих облика. У односу на ово својство супстанце разликује се модалитет цјелине, који је бескрајан у односу на појаве и промјене коначних модалитета. Бесконачни модалитети воде поријекло од супстанце и условљени су атрибутима док разлог њихове бесконачности није докучив. Коначни модалитети воде поријекло од бесконачних, ограничени су одређеним трајањем и трошних су капацитета, али су као такви дио цјелине и повезани су у ланцу постојања који је сам по себи бесконачан. Зачећем и појавом узрока савршенство супстанце се увећава, њена моћ се умножава и бива величанственија. Моћ се може посматрати кроз модалитете и мноштво њихових експресија у стварима које су повезане узрочношћу.

Управо због ставова о тијелу и идејама, које Спиноза види као отворене и ангазоване форме те у константним међудејствима, сматрам га веома важним ослоном за моја истраживања и схватања материје сликарства и улоге онога који слика. Спиноза се може посматрати и као идеалиста и као материјалиста истовремено. Он одбија било какав радикални редукционизам у својим филозофским промишљањима. Он је и мониста и дуалиста јер сматра да, и ако постоји дуалитет, он се огледа у атрибутима једне те исте супстанце; и ако постоји дуалитет, он је, у ствари, стање цјелине. Узроци и дјеловања која произлазе из супстанце повезани су уско са појмом слободне воље, који је кључан за Спинозу, да би се на прави начин разумио однос нужности и слободе. Сматрајући, као и

⁵⁰ Gilles Deleuze, *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, trans. Martin Joughin, New York: Zone, 1990, стр. 13.

⁵¹ Grosz, Elizabeth, *Incorporeal: Ontology, Ethics, and the Limits of Materialism*, Columbia University Press, Kindle Edition, стр. 67.

стоици, да је слобода доступна само у оквирима нужности, износи занимљиву тврдњу да се чак ни Богу не може приписати слобода воље, те да Богу приписујемо управо то усљед немоћи разумијевања одређених земаљских догађаја и њихових узрока. Чак и себи приписујемо слободу воље када не можемо докучити оно што је далеко испред нас, што нас окружује, чинећи се случајним, насумичним, бесмисленим, а што, у ствари, не постоји у ланцу каузалности.

„Слобода није 'слобода избора', избора између већ постојећих објеката или дјеловања, нити је осуство узрока, неодређеност; садржи се у разумијевању нужности, нужности која узрокује моје постојање и цјелину постојања уопште која ми је потребна, директно или индиректно, да истрајем у сопственом битисању. Спиноза завршава *Етику* стоичким оквиром: мудра особа, мудрац, умирена је у мору промјене и таласима страсти, јер таква особа која себе разумије све више и више, способна је дјеловати са већом јасноћом да би претворила тужне страсти у радосне афекте и тако бива уплетена у вјечност божју.“⁵²

У овом смислу схватања односа идеала и материје не разликује се превише ни Рејмон Рије, чија се истраживања у домену ембриогенетике природно надовезују на Спинозина филозофска, штавише, илуструју их и потврђују великим дијелом. Оно што он тражи јесте „објективни идеализам”, у коме је сам свијет генератор идеја и различитих типова свијести које укључују субјект човјека, али нису њим ограничене. На питања онтологије покушава да нађе одговоре кроз природне науке и космологију и тако конституише етичко-естетску претпоставку да је материјални живот/постојање могуће приближити концепту узвишеног у односу на могућности и потребе нашег индивидуалног раста. Он види Бога као дио свијета исто као што је и свијет дио Бога, као отворени виртуелни потенцијал будућности, као креативност. Оваква етика и естетика израз су космолошког реда у социјалној и културолошкој организацији.

Рејмон Рије у свом раду, уопште, преиспитује усмјереност константног и свеукупног постајања (настајања) ка напријед. Идеал за њега има квалитете музике и хармоније.

Подјела материје на дијелове да би се лакше схватила, разумијевање исте као пасивне и регулисане спољњим утицајима никако не може објаснити ерупцију субјективности и живота. То би, према Рејмону Ријеу, било као да се „свијест сведе на

⁵² Grosz, Elizabeth, *Incorporeal: Ontology, Ethics, and the Limits of Materialism*, Columbia University Press, Kindle Edition, стр. 91.

когнитивно рачунљиву субјективност понашања, а живот на генетски код”. Свијест је сама из своје суштине услов сопственог постојања, самопреиспитује се и организује унутар себе на различите начине. Сила прошлости даје кохезију стварима које постоје док је сам материјализам „нечим” и „некако” оријентисан ка будућности. Примарне форме су створене спољним условима, они их одређују и усмјеравају, а све „оно” што имплицира, покреће и свијест. Персонализација циљева у смислу самоизградње одлика је свијести. Аксиолошки *cogito* за Ријеа је оно што је за Декарта епистемолошки *cogito*. Разлика је у томе што је први неодвојив дио свијета који већ има вриједности. Он одговара на вриједности, види вриједности у свему и са свим испреплетене. Такође, даје одговоре и на нека од питања која Декарт поставља, као што су дуализам, солипсизам и механизам. Рејмон Рије је антиплатониста у односу на разумијевање форме. За њега, форма посједује само различите облике, узроковане различитим условима и сопственим потенцијалима за промјену, а никако не може бити неформирана или чиста материја. Рије сматра да су примарне форме најдинамичније у почетном развоју (било ког организма), али су такође његов константни дио, будући да трансформација никада не престаје. Сваки организам посједује одређену тему кроз коју остварује свој потенцијал, коју изводи у смислу музичке композиције која носи у себи наслеђе и генерисана искуства прошлости те подједнако служи као свијест, водиља и оријентир ка будућности. Свијест је оно што нам не омогућава дистанцу од самих себе, али се често замијени објективношћу, што је опет услов транспарентности ка свијету и међудјеловањима субјекта и свијета који га окружује. Све чему приступамо и на шта утичемо, на било који начин – то радимо из себе и ту не може бити дистанце. Својој свијести није могуће приступити споља, она је увијек у једнини, у мени, а не може се лоцирати. Међутим, Рије сматра да је свијест оно што не постоји само у човјеку већ да је дио свијета уопште, дио његових најситнијих честица, тако да из овога постаје јасна његова субјективно-идеалистичка позиција.

Свако биће је „слободно” (не схватајући слободну вољу као могућност другог избора под истим околностима), захваљујући могућностима индивидуалне свијести коју примјењујемо у складу са темом коју илуструјемо у поретку свих осталих бића/тема. У односу на дарвинистичку мисао да је живот производ насумичних односа, Рејмон Рије сматра да је живот кохерентно дјелујућа цјелина те да еволуција, самим тим, не приказује бића напола нити дјелимично формирана.

У невидљивом свијету који Рије спомиње, транспросторних и мнемоничких тема, крећу се силе/енергије које усмјеравају свијест и које су услов настанка материјалних организација. Рије види организам као огледало мнемоничке теме. Та тема се остварује у материји кроз комплексне биолошке односе и везе органа, њихових структура и релативних односа, кроз саму појаву бића у времену и простору. Меморија и свијест услов су за постојање бића, а тијела су власништво меморије. Да би се материја могла усмјерити, у постојању и развоју мора постојати мнемоничка структура, мора постојати меморија која ће тијела лоцирати и ситуирати у времену и простору. Рејмон Рије сматра да и сам Бог посједује интерну особину самокреације и неодвојив је од свијета. Ембриогенеза, по њему, представља аутопродукцију свих форми. Најнапредније, најзанимљивије и најувјерљивије тврдње Рејмона Ријеа су оне гдје се изјашњава о аутоафективним квалитетима интерне генезе ембриона и о перманентним ембрионским квалитетима мозга, гдје види мозак као трајни ембрион у убрзано старећем тијелу. Ембрион је оно што има особине Симондоновог преиндивидуалног и метастабилног. Рије се ослања на филозофску биологију и на рад Ханса Дриша, који експериментише са пресађивањем жабљих ћелија на уста ларве даждевњака у циљу развоја ембриолошке праксе и чија су открића била одлучујући удар на механички и редуктивни материјализам у односу на ставове о расту и форми.

Из овога Рије закључује да је подручје/регија ембриона дјелива и да се одређеном хируршком манипулацијом може индуковати развој још једног ембриона или његов дио. Када се ово транспонује на принцип мнемоничке теме, управо овај експеримент доказује њену снагу у смислу да мнемоничка тема усмјерава развој ембриона прије него што постоји било какав субјект или тијело да се усмјерава. Домаћин ембрион има своју мнемоничку тему, док „калем” посједује своју (која има сопствену меморију такође) и хармонизује је у складу са домаћином који наставља да свира своју мелодију.

У смислу у коме је ембрион мозак који организује себе прије него што организује свијет око себе, посматрам и организацију и екстензивност текстилних површина које су својеврсне љуштуре тијела које га подупиру у свијету који је само генерисало сопственим можданим способностима. Ембрион је форма која се развија кроз своје дијелове/органа, рађа се, расте, стари, али губи потенцијал и обим трансформације који посједује у раној фази настанка. Ипак, овај потенцијал се у одређеној мјери задржава у мозгу, који непрестано усваја, учи, напредује, за разлику осталих органа, који пуно брже пропадају и

старе. У њему се спаја оно аутоафективно и саморегулативно, самокреативно, као и екстерне силе које омогућавају његово когнитивно развијање. Мозак омогућава да се капацитет тијела даље размјењује са другим тијелима и да се ангажује у екстеријеру, као што Елизабет Грос наводи, мислећи на потенцијал мозга: „штитећи тијела културним изумима (одјећом, становањем, друштвени односима и институцијама), тјелесним екстензијама, машинама или изумима - аутомобилима, возовима, авионима, телефонима и трансформишући га протезама као што су храна, вјежбање, међуљудски односи“.



Изложба "Декоративна сопства", Галерија Факултета ликовних уметности, Београд

Хаљина као екстензија тијела која преузима специфичну тјелесну слику тијела коме у одређеном времену припада, представљена је у серији од три слике на којима изостаје експлицитан колористички контраст при грађењу форме хаљине-тијела. Хаљине су сликане на такав начин који је обрнут у односу на утврђени сликарски процес, а то је поништавање бјелине бојом градећи колористичке контрасте да би се добила увјерљива и реалистична илузија форме. Циљ је покушај материјализације стварности. У случају рада "Три стања

јединице”, обојена површина се поништава наношењем бијеле боје у различитим фазама осушености (од течних до оних које су гушће услед излагања боје сушењу у различитим временским интервалима). На овај начин се процесом вишеслојног таложења само бијеле боје-небоје у различитим текстурама додирују границе појма материјализације форме на слици. Тјелесна слика је ближа контексту постојања него репрезентацији реалне форме, психологији и метафизици тијела него описности. Хаљину коју сликам су носиле три жене у три различите матри-генерације и свака од њих је обликовала хаљину на посебан начин, те у њену површину уградила облик свога тијела и сопствену историју.

Умјетница која даје потпуно нове идеје о могућностима генезе, дизајнирања и даље надградње материјалне стварности у којој живимо, упућујући својим радовима на склад са природом, јесте Нери Оксман. Она је интердисциплинарна научница-умјетница-архитекткиња која материјале за било какву врсту цивилизацијске градње посматра и транспонује кроз призму природних појава – коре дрвећа, свилених црва, љуске ракова итд. Она је, такође, професорица на MIT Media Lab/ Massachusetts Institute of Technology. Заслужна је за увођење појма „материјалне технологије” као вида симбиозе дигиталних алата и природних материјала који имају за циљ творење пријатељског цивилизацијског система који не нарушава екосистем планете, већ је биоразградив. Она спаја напредне технике тродимензионалног штампања са дубинским истраживањем природних појава. Оваква врста екологије и умјетности која има упориште у природним системима остварује се кроз мултимедијске односе између синтетичке биологије, умјетности, архитектуре и рачунарске науке. Дјела Нери Оксман визуелне кодове такође преузимају из природе и тако у смислу примјенљиве естетике помјерају границе етике, те постају пожељни артефакти многих галерија и музеја умјетности. Међутим, ова дјела, прије свега, треба да служе као револуционарни производи дизајна и примјери образаца за могућу етику живљења у складу са природном околином. Овакав дизајн има својства раста и прилагодљивости јер Нери Оксман своје предмете узгаја, не монтира их. Она у свом обраћању на ТЕД платформи тврди да „дигиталне технологије не треба да служе само нашим формалним тежњама. Сада можемо израчунати хемијска и физикална својства материјала како бисмо повезали периодни систем са геномом. Молекуларни биолози сада могу подијелити дијелове ДНК кода са дизајнерима. То ствара заједнички језик који није само метафоричан, већ је и прилично експлицитан. Никада раније нисмо имали ту способност.“



НЕРИ ОКСМАН / Свилени павиљон⁵³

Нери Оксман је са својом групом студената успјела да изгради тродимензионалне штампаче који могу да штампају биолошку материју и стакло. Она је открила да се кориштењем хитина (другог најобилнијег биополимера на Земљи), који се налази у скелетном систему ракова, а има могућност материјализације меких и чврстих површина, може манипулисати на пољу грађевинарства у смислу прављења зидова и стакала. Са својим тимом, из локалног ресторана затражила је отпадне љуске шкољки, затим су процесом мљевења од њих направили пасту којом су даље манипулисали штампачем који има резолуцију од двадесет микрона, што упоредиво са дебљином људске длаке. Направили су мноштво корисних предмета који су у додиру с водом разградиви. Примјетно је да Нери Оксман на занимљив начин интерпретира и реализује Спинозине монистичке идеје.

⁵³ Репродукција преузета са: <https://www.moma.org/audio/playlist/305/3937>.

Повезујем то са тезом коју она заступа, а то је да су дизајнери од почетка индустријске револуције у духу механизације и масовне производње научени да посматрају производ који дизајнирају као склоп мноштва дијелова, направљених од различитих материјала који су примарно функционални. Дакле, функција је нужност која диктира остале фазе пројектовања, дизајнирања и производње предмета. Најбољи одговарајући материјал се проналази да би служио функцији предмета који тако испуњава своју сврху. Умјесто овог приступа, Нери Оксман еволуира у самој сржи приступа, у својој филозофији, а затим у оствареној пракси кроз медиј архитектуре која коначно интегрише структуру и кожу у једно, а сама функција предмета еволуира у својства могуће трансформативности и раста умјесто крутих, унапријед задатих и коначних оквира једне функције.



НЕРИ ОКСМАН / Свилен павиљон⁵⁴

⁵⁴ Репродукција преузета са: <https://mediatedmattergroup.com/silk-pavilion>.

Међутим, постоји и нешто поетично, утопијско и застрашујуће у размишљањима Нери Оксман када признаје ограничења природног свијета, али их препознаје као „границе које се рачунају као нови почеди. Постоји само одређена висина коју црвени храст може достићи јер постоји ограничење висине у коју можете да пумпате течности, али наше технологије могу повећати природу. Мислим да машина и организам могу на крају да се интегришу и формирају свијет који их не доживљава као супротности.“⁵⁵



НЕРИ ОКСМАН / Материјална екологија⁵⁶

Ово је управо питање манипулације природом у смислу етике које се намеће у њеном раду „Свилени павиљон” из 2013. године од стране јавног мњења. Павиљон је репродукован као инсталација у простору, којој је структура роботички дјелимично уткана да би се дале

⁵⁵ Дигитална архива, <https://www.surfacemag.com/articles/>.

⁵⁶ Репродукција преузета са: <http://www.studioseed.net/blog/software-blog/parametric-generative-design-blog/grasshopper/neri-oxman-y-mit-desarrollan-biocomposites-programables-para-la-fabricacion-digital/>.

оквирне смјернице по којима би свилени црви даље наставили да преду. Цијелу инсталацију завршило је 6500 црва. Црви су постављени на доњи руб оквира инсталације и, крећући се ка врху инсталације, такође у се сусретали у циљу даље репродукције. Међутим, то не мијења чињеницу да су претворени у живе штампаче и индуковани у структуру која није њихово природно окружење. Нери Оксман предлаже промјену приступа (Спинозин „цјеловити” приступ), у коме, као у природи, имамо распоред односа материја–структура–облик, гдје материја иницира и имплицира структуру која потом иницира облик. Идеја Нери Оксман је да да првенство материјалу у свом дизајну и тако добије дизајн промјенљивих и вишеструких својстава. Овакав приступ дизајну и методологији израде предмета у техничким оквирима даје могућност да се, у ствари, моделују, симулирају и израђују склопови материјала са различитим својствима и могућностима примјене. Овакви материјали били би дизајнирани да одговарају вишеструким и константно различитим функционалним ограничењима. То би проишло из специфичне способности стратешке контроле густине и усмјерености материјалних супстанци при стварању форме. У овом приступу материјал претходи облику, а то је структурирање материјала кроз његова природом дата својства и приступ материјалу као услову или носиоцу функције која предвиђа његов облик, а облик даље сугерише намјену.

Овакав вишемедијски приступ, умјетнице-научнице Нери Оксман материјалу – материји потпуно се поклапа са разумијевањем својстава „ватрене пнеуме” коју стоици постављају као услов материје, а која је интелигентна, активна и генеративна супстанца у којој Спиноза види узрок и зачеће свих разноликих појавности и облика материје, што даље имплицира редослијед да је празнина прије материје, облика и функције.



НЕРИ ОКСМАН / Материјална екологија⁵⁷

⁵⁷ Репродукција преузета са: <http://www.studioseed.net/blog/software-blog/parametric-generative-design-blog/grasshopper/neri-oxman-y-mit-desarrollan-biocomposites-programables-para-la-fabricacion-digital/>.

6. ДЕКОРАТИВНА СОПСТВА И ЛУСТЕР / ДРУГА И ТРЕЋА КОЖА / цртежи
*/ комбиноване технике / 100 x 70 цм / 2018–2019 / и висећи објекат / ланац, памучни конац,
кавез за птице и хаљиница за лутке / 120 x 38 цм / 2019.*

„Декоративна сопства“ јесу серија цртежа у којој се бавим формално „недефинисаним“ тијелом, у смислу празнине и апстрактних мрља које сугеришу присуство тијела, али не и конкретне личности, субјекте. Тако приказано тијело присутно је у јасно дефинисаној одјећи и архитектонском простору који декоришу или одређују границе присуства тијела. У раду „Лустер“ жичана конструкција/кавез даје координате ограниченог простора у коме лебди хаљина без тијела, док кавез као лустер виси са плафона. Овим радовима оквирно преиспитујем вјештачке производе као што су одјећа и лустер у односу на природне појаве што су кожа и свјетло. Вјештачке појаве су у контексту дизајнираног градског простора/ друге природе, намијењеног да нас штити, лиши патње и убрза живот. Тијело је гранични простор између дизајнираног простора и простора природе. Архитектурална кожа би у овом поретку свакако била трећа кожа, ако је одјећа друга. Одјећу сматрам најсуптилнијом архитектуром. Тијело свакодневно мијења одијевне предмете и градске крајолике. Тијело привремено борави у одјећи, архитектонски дизајнираном и дјелимично вјештачки освијетљеном простору. Поред украшавајуће функције, лустер је објекат који је направљен као извор свјетла, као врста вјештачког сунца. Тијело у времену оставља одјећу и архитектуру иза себе, надживљено је другом и трећом кожом коју је само произвело. Наметнуло ми се, самим тим, питање „мјеста“, значења тијела и субјекта у овим слојевитим, накнадно реализованим просторним околностима, као и природи коју смо помјерили „изван“ те је постала својеврсни екстеријер који окружује конструисану другу и трећу кожу.



ЛУСТЕР / Висећи објекат / ланац, памучни конач, кавез за птице и хаљиница за лутке / 120 x 38 цм / 2019.

Управо у поставци рада "Лустер" у Галерији Факултета ликовних уметности сугеришем слојевитост више конструисаних "кожа" у ланчаној вези са тијелом. Као и простор унутар простора у смислу празнине унутар саме хаљине у одсуству тијела, хаљине унутар сугерисаног архитектонског простора и простора унутар кога је сам објекат умјетности смјештен. Слојевитост реалности и њених репрезентација је ипак и увијек отворена ка универзалнијој и општијој димензији изван ње саме, а сви облици појавности обједињени су празним простором који их прожима и обујмљује, без обзира на бројност и истрајавање различитих материјализованих љуштурса чија је сврха да тијело ограђују, штите или затварају.

Истражујући рад филозофа Жила Делеза и Емануела Левинаса, који су усмјерени на развијање дисциплина повезаних са онтологијом, политиком и етиком у циљу побољшања егзистенцијалистичких и етичких моћи, као начина бољег самовладања и самоспознаје, проналазим неке одговоре, као и у радовима умјетнице Сигалит Ландау, која управо другу кожу-хаљину враћа силама природе и добија својеврсни хибрид, производ умјетности. Жил

Делез бавио се сазнањем у границама искуства, филозофијом иманенције, док се Левинас усуђује да иде корак даље и преиспитује саме границе искуства те трансцендира поље филозофског истраживања субјекта „прије” или „даље” од иманенције. Многи који су писали о Жилу Делезу сматрају да је његова „област иманенције” у ствари еквивалент Спинозиној супстанци. Међутим, она ни на који начин није просторна нити схватљива било којом димензијом. Она је апстрактна и мјесто је сусрета концепата који се у том сусрету појачавају или смањују. Иманенција је за Делеза мјесто гдје мисао постоји изван контекста њеног настајања. Она је мјесто рађања идеја. Ово је ред у коме су повезане све идеје, концепти, бестјелесно, мисли, идеали и у својим међуодносима формирају мјеста која творе кретања идеја, која су релативна и изван су историје. „Раван иманенције је принцип аутономне само-продуктивне кохезије без директног уплитања било ког мислиоца. Простор, трајање, смисао пружају бестјелесни оквир испод и кроз који постају могући и материјални предмети и бестјелесне идеје.”⁵⁸



ДЕКОРАТИВНА СОПСТВА / Цртежи / комбиноване технике / 100 x 70 cm / 2018–2019.

⁵⁸ Grosz, Elizabeth, *Incorporeal: Ontology, Ethics, and the Limits of Materialism*, Columbia University Press, Kindle Edition, стр. 139.

То је област гдје се концепти састају и доступни су нам да бисмо градили различите творевине, као хипотезе, приједлоге и тврдње. Ова област је систематични поредак у коме имамо приступ капацитету дјеловања и подложности да се на нас дјелује. Мисао у духу Спинозе не мора бити сводива на ланце узрочности који повезују ствари и појаве. Смисао се производи и кроз различите умјетности и науке и даје поредак свијету у коме живимо. Смисао има за сврху стварање модела организације хаоса, додирујући границе времена и простора, као и односе материје и идеалитета.

Област/поље иманенције расло је дијелом из Ничеовог поимања будућности која са собом носи нужност превазилажења зарад раста и промјене за коју нас припремају „надљуди”. Оно је слично Спинозином интуитивном знању треће врсте (које у себи носи есенцију саме „дјелине”, божанског или супстанце) и стоичком концепту лекте. Концепти за Жила Делеза нису референце нити дискурси, нису репрезентативни, они су подложни утицају и сусрету и смислени су једино кроз односе са другим концептима, као и тијела. Они су конструкција којом се омогућава приступ пољу иманенције. Она их насељава и кроз њих се приближава један корак ближе материји, а даље од хаоса из кога је изведено поље иманенције као први услов постојања свијета у каквом живимо.

Концепти су управо потребни да би постојао простор у коме размишљамо, интуитивно доживљавамо, осмишљавамо, гдје осјећамо. Овакав простор је важан да бисмо могли мислити и опстати у свијету рјешавајући проблеме на које наилазимо на најбољи могући начин. Утјеловљена мисао тако има етичку димензију која се усваја и надограђује кроз праксу живљења, прије него утврђеним смјерницама етичких принципа који се уче напамет. Форме живљења чине живот. Оно што је „живо” способно је да константно постаје, трансформише се, измишља се, измишља нове начине како да се ствара, да само себе превазилази. Оно што је живо и блиско материји постаје лично. Новорођенче је на самом рођењу ближе безличној иманенцији, једнини, као што је и умирући човјек. Живот материје представља различитост, материја је плуралитет који иманенција настањује, мјесто гдје једнина добија многа лица. Испод нивоа идентитета сваког субјекта јесте оно што је безлично, што је у једнини и може се искусити само у тренуцима рођења и смрти, када остане само једнина.

Етика према Жилу Делезу потврђује живот, који своје дјеловање увећава кроз хаос, који се трансформише и конституише кроз различите креације и изуме материјалног

живота, а који опет све форме живота враћају назад у стање хаоса. За Жилбера Симондона, хаос је оно преиндивидуално (оно што је за Спинозу супстанцијализам), а то је бављење питањем генезе идеала и материје и питањем како се деси да једно комплексно биће, дио „узвишене” супстанце, постане остварено у материји и добије своју форму. Он, такође, као и остали филозофи којима се бавим, покушава да спроведе етичку праксу неодојиву од онтологије, при чему се ослања на Ничеову и Спинозину филозофску доктрину. Преиндивидуално није кохезивна једнина без одредница идентитета, оно има могућност да своју енергију изрази у кретању честица у материји, оно је поље настајања и превирања управо између материје и енергије, биће у настајању прије него што постане полно, прије него што је на било који начин издвојено својим специфичностима и разликама. Метастабилно биће које није у стању еквилибријума нити у стању ентропије или трошења. На динамичком, метастабилном нивоу настајања дешавају се драматичне промјене, еволуција и размјене информација. Оно што достигне врхунац промјене подложно је, од те тачке даље, процесу ентропије.

На „оно” што претходи систему интерактивних међуодноса који учествују у реализацији конкретних друштвених и економских система упућује Емануел Левинас својом филозофском праксом. Живот јесте тијело, али то не подразумијева његову самодовољност, његова физичка и материјална својства, већ и она у виду силе, енергије, она која се манифестују у виду тјелесног ефекта. Однос власништва и потчињености је константна могућност и нужност тјелесне инверзије за оног који обитава у тијелу. Са једне стране, бити онај који живи у свом тијелу као сопствени господар и са њим управља доносећи различите животне одлуке, са друге стране значи боравити на простору земље, смјештен унутар „другости” и бити условљен својим тијелом у систему специфичних, вишедимензионалних односа и успостављених правила. Међутим, ова поставка унутар једног тијела које је унутар тијела земље, а која је унутар тијела универзума, дуалистичка је и у смислу свог квалитета, јер не даје само статичну зависност већ има и квалитет експанзивне среће за конзумента тијела. Срећа даје мотивацију за опстанак и кретање ка непознатом и неизвјесном циљу живљења у константном смјењивању осјећаја условљености и слободе. У својој патњи која долази из условљености власник тијела константно извлачи архетип свог постојања из сопствене унутрашњости, али тјелесни услов за постојање је и константна размјена са екстерним или „другим”, како га Левинас

ословљава. Отјеловљена мисао парадоксално потврђује своју слободу у зависности од потребе – истовременост ове двосмислености чини тијело. Живљење у незнању момента и начина сопствене смрти надомјешта се ужитком рада на одгањању тог истог момента. За могућност овог егзистенцијалистичког дјеловања нужно је да се отвори димензија времена и простора у коме би се та радња одвијала. Међутим, Левинаса суштински занима оно искуство дјеловања којим се постаје свјестан „другости” или близине „друге особе”, а које није исходиште нити дио система, већ се налази изван њега. Левинасово етичко искуство заснива се на чињеници да „други” претходи сопству и полаже право на манифестације Земље, те да самим тим доводи у питање јединину сопства. У ствари, он види сопство у контексту близине „другог” у смислу да је бивство одређено „оним” што је изван њега или с друге стране бивствовања.

За Левинаса, егоцентрична самоконцепција субјекта није прави параметар за поимање облика ових дуалистичких односа, јер не укључује у ово поимање особу која је прва у простору и времену. Када се ово првенство укључи у једначину која се промишља, близина ове другости и поимање о другачијем доводи сопство до буђења из самозаинтересоване игарије и оганичене везаности погледа само за себе те сопство увиђа ово фиксирано самопосматрање у релацији коју отвара ка другом. Овај други, према Левинасу, претходи свијету са којим се „ја” поистовјећује и који твори са осталима „другима”. Излажење из свијета који постоји само због мене представља својеврсно стање шока за его, ово нагло увиђање освјешћује его да није створен као самоприсуство или као јединствено „ја”, већ као сопство рашчлањено на близину другог и другачијег. Левинас не види ову близину као физичку удаљеност, већ као субјекат који се упорно и константно приближава свом привилегованом првенству у свијету, али га никада коначно не сустигне. За Левинаса је приближавање старије од првенства и претходи стварању нематеријалних и материјалних појава. Самим тим, оно доводи у питање лични егоизам и самоприсуство. Бити старији од првенства значи да „други” условљава и обликује цјелокупно искуство сопства, конституишући тиме његове етичке одреднице. Доведено у питање близином другог, искуство сопства више није јединствено, већ у константном „односу на” (тог другог) и на акцију приближавања ради потенцијалног преклапања са истим тим „другим”. Али ово приближавање никада не води потпуном преклапању „са”, већ је константно смјењивање утјеловљених позиција у којима ја и моја другост трајемо у времену и простору не знајући

када је крај. Постижем различите циљеве које себи постављам, али и након тога нешто се стално отвара ка будућности – неки недокучиви велики циљ, неизвјесност, одмотавање, расплитање, али никада коначно сустизање пројектованих тежњи из позиције једнине. Када се дјелује из позиције сопства, као да у одређеном међупростору постоји прекидач чијим се активирањем деси премјештање са позиције једнине и на сцену ступа посматрач са очима окренутим ка мени, док „ја” мислим и дјелујем. Изгледа да је могућност постојања уопште уобличена као једнина дуалних позиција – оног који посматра ка екстеријеру и оног који себе посматра док посматра ка екстеријеру, подјела идентитета у двије асиметричне цјелине или можда двије кохерентне цјелине једне слике у смислу могућности дјеловања. На примјер, намјеравала сам дјеловати на један начин и одједном сам промијенила приступ јер сам ситуацију сагледала из другог угла. Као да посједујем двије позиције за посматрање у унутрашњости које дјелују одвојено. Откуд та друга позиција и гдје се налази? Какав је то маневарски простор унутар сопства? Какво је то мјесто унутар нас које нам омогућава да се одмакнемо од себе?

Левинас вјерује да првенство друге особе претходи спознаји интеграције ова два „унутрашња ока” у структури свијести посматрача. Будући да нисам константно свјестан „другог” или немам апсолутно знање о „другом”, он измиче могућности директне и промишљене усмјерености дјеловања субјекта. Првенство на сцени доводи до спознаје да свијет није конструисан само за моје присуство које је апсолутно привилеговано у односу на првенство другог. Близина првог тада отвара мој свијет чињеници да је „други” већ ту, у мојој близини, прије мога рецептивног чула виђења које би га увело у мој интерни простор сазнања. Тај „други” и сви остали „други” представљају колективно које ме посматра и које ми својим погледом и лицем преноси осјећај одговорности за сваку индивидуу која егзистира са мном у одређеном времену и простору. Ово значи да је етика дио преиндивидуалне свијести, да је дио нас самим ступањем у простор и вријеме у архетипском смислу, а не само цивилизацијском, правном, религијском или политичком. Етика би из ове позиције обликовала наше дјеловање унутар колектива као дио саме наше „природе” прије свега, а не једино кроз друштвени консензус. Тако у лицу другог сусрећем сваку егзистирајућу особу, свога ближњег. Онај који ми је близу и тренутно дијели простор колектива са мном, већ носи у себи близину другости која ми је у потпуности страна и која је изван могућности мог „самоинтересовног ега”, на такав начин да му онемогућава

интеграцију свега онога другог у своје самоприсуство, у „исто”, у сопствено. Оваква поставка чини немогућом потпуну интеграцију другог у лично самоприсуство, у сопствени тоталитет. Други ми такве намјере и покушаје онемогућава већ својом инхерентном особином иманенције и могућношћу индивидуалног трансцендирања, тако да би сваки покушај употребе и располагања другим као потенцијалним феноменом за интеграцију унутар граница мог сопственог идентитета био етички немогућ самом његовом даташћу и природом његове суштинске конституције.

Боравити у сопству и личном простору субјективности јесте позиција која увијек подразумијева постојање дубоког и неухватљивог простора оног „непознатог” које ме константно изазива и позива на разумијевање и посезање у другост, чиме се отвара могућност продубљивања моје сопствене свијести, а ова датост не подразумијева могућност да другог разлажем на фабуларне чињенице нити да себи у сликама могу јасно предочити његову другост, различитост. Покушај разумијевања и доживљаја другости често прелази у покушај поистовјећивања другости са собом и резултује фрустрацијом неуспјеха ега у овој намјери. Овај неуспјех је нужан да би се одржало кретање сазнања о другости, о непознатом екстериоритету. Дуалитет је опет дио сваке индивидуалне креације јер њен его увијек евоцира коначност и ограниченост у времену својом потребом за различитошћу док биће тежи ка трансценденцији и слободи стапања са универзалном једином, цјелином постојања, ватреном пнеумом. Из Левинасове позиције, покушај апсолутне спознаје другости сукцесивно доводи его у ситуације да признаје немогућност потпуне реализације тог покушаја тако што увијек измиче једним дијелом у некој врсти неизвјесне недоречености. Ово егоцентричном субјекту не даје апсолутну контролу и уједно доводи до суштине постојања другог у односу на сваку егоистичну позицију, а то је да други доводи до прекидања темпоралне компоненте свијести и тако чини могућим њено кретање ка напријед, ка будућности, ка сазнању, ка искуству, ка непрекидном потенцијалу освајања „непознатог”.

За Левинаса свијест има могућност трансформације објекта у лице и замјену објекта етичким искуством другости. Разумијеваћи ову његову тврдњу, слиједи да је свијест субјекта одређена „оним“ кога не може контролисати, а које њу саму изграђује самим чином покушаја одређивања. Свијест која се не одређује губи моћ, борави у својеврсном стању хибернације, не креће се. Левинас сматра да такву немоћну свијест затим овај „други”

прогања тако што јој задаје својеврсне параметре по којима се свијест покреће на конституисање и тако добија интензитет да функционише.

У поглављу „Спољашњост и лице”, које чини централни аргумент Левинасовог дјела *Тоталитет и бесконачност*, он „сензибилитет” види као начин перцепције. „Класична анализа, с психолошког становишта, показала је карактер своје конструкције – сензација која је ухватљива интроспекцијом већ је перцепција. Увијек се налазимо међу стварима: боја је увијек екстензивна и објективна, боја хаљине, травњака, зида; звук је бука аутомобила који пролази или глас некога ко говори. У ствари, ништа психолошко не би одговарало једноставности физиолошке дефиниције осјећаја. Осјећај као једноставан квалитет који лебди у ваздуху или у нашој души представља апстракцију јер, без објекта на који се односи, квалитет може имати значење квалитета само у релативном смислу: када окренемо слику на другу страну (гледајући полеђину), можемо видјети боје насликаних предмета као боје саме по себи – али, у ствари, већ као боје платна које их носи. – Уколико би се њихов чисто естетски ефекат састојао у овом одвајању од објекта... Али тада би сензација била резултат дугог процеса размишљања.”⁵⁹ Уводећи сензибилитет као модел опажања, Левинас укида традиционални онтолошки термин „знање”, који је синоним за „свијест” и који садржи у себи настојања и реализације западне филозофије да кроз мултидисциплинарне и специјализоване приступе изложи егзистенцију тематизацији. У сензибилитету Левинас долази до искуства близине другог које није предмет мога знања нити је објекат коме приступам путем тематског излагања. Сензибилност одражава искуство у коме субјекат постаје свјестан немогућности дескрипције другог, а тиме и одсуства његове фиксираности у свијести субјекта. Због тога, овај однос субјекта са другим претходи тематизацији и заобилази излажење на свјетло апсолутног сазнања.

„Будући да је други старији од априорности, према Левинасу, он је отпоран на одреднице времена. Он се тако контрапостира Кантовој идеји првенства која одређује модалитете опажања реалности (простор, вријеме), информишући и саму структуру облика свијести. Левинас, међутим, одлази иза првенства, у природу трансценденције, у вјечно удаљавање, иза екстеријера, у 'однос без односа' који означава експлицитно етичким

⁵⁹ Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*, Martinus Nijhoff Publishers, London, 1979, стр. 187.

искуством.”⁶⁰ То етичко искуство суштински моделује првенство другог на сцени, конституишући перцепцију и структуру свијести. Отварање према другости (којој је тематизација одсутна) отварање је ономе што је иза или изван знања, оно које представља ту појаву „иза” је, у ствари, облик трансценденције и носи у себи потенцијал означавања, увелико другачији од успостављања површинског или геометријског односа, слично појму и дјеловању стоичке категорије лекте. Иза је искуство, односно кључна карактеристика трансценденције која је отпорна на временско присуство у параметрима просторних тачака и линија позиционирања. Оваква категорија постојања опире се свијести одлажењем иза времена, мимоилазећи тиме конкретну манифестацију у садашњости иманенције. Вријеме на извјестан начин прикрива ту екстерну позицију која се опет и увијек вјешто крије у њему, истовремено се изливајући из њега и преиспитујући његове ограничености, те циркулишући преко временских оквира са циљем отпора иманенцији. Други је тако узрочно постављен у односу на вријеме које опет постаје заробљено у сопственом сазнању. У времену се реализује моје „ја“ као непотпуно и отворено, будући да је сопство условљено оним што се налази изван временског битисања. Субјекат познаје вријеме као одређено трајање, битисање са границама, а веза са безвременским екстеријером се постиже константом враћања и понављања, непрекидног кретања између тих дихотомних поларитета знаног и непознатог, извјесног и неизвјесног. Биће се враћа себи као сопство и одлази од себе у намјери да постигне свијест о алтеритету. Константно враћање сопства себи омогућава његов интегритет, али уједно онемогућава посједовање другог, екстерног.

„Апсолутна разлика одвајања коју претпоставља трансценденција најбоље се може изразити термином стварања; у њему се, истовремено, потврђује међусобна сродност бића, али и њихова радикална разнородност, њихова међусобна екстериорност почевши ни од чега. О креатури се може говорити да би се окарактерисала бића, уколико стоје у трансценденцији која се не затвара у тоталитет.”⁶¹ Левинас одвајање од тоталитета види у феноменолошкој идеји стварања која посједује веома важну улогу у појашњењу колективне сродности и радикалне различитости бића – њихове идентичности (тоталитета), као и њихове разнородности (трансценденције, близине).

⁶⁰ Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*, Martinus Nijhoff Publishers, London, 1979, стр. 263.

⁶¹ Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*, Martinus Nijhoff Publishers, London, 1979, стр. 262.

За Левинаса, укупно стање свих различитих елемената (јединки) који постоје у времену и простору потврђује њихову сличност и једнакост у смислу тоталитета, али дјеловање које их доводи у егзистенцију уједно подстиче њихову различитост и даје им могућност индивидуалног приступа трансценденцији. Отвореност ега ка екстеријеру уједно компромитује његову интернализацију и централизацију док га изграђује у односу на „оне друге”, на различите чланове његове врсте. Управо већ поменутиим чином одлажења од себе и враћања себи биће оправдава ову различитост унутар себе и креативни дуалитет. Овај дуалитет отвара поље стваралачког потенцијала или самоизградње „у односу на” и осцилира између другог и себе. У моменту стварања други је најближи егу. Признавањем различитости других у мојој близини интензивније и садржајније конституишем себе и спознајем могућност одвајања у самом себи, од самог себе. Трансценденција читавог рода постаје тако могућа кроз покушај идентификације себе са другима.

Откривањем трансцендентног и бесконачног у природи и кориштењем природе као алата умјетности у процесу добијања умјетничког артефакта бави се Сигалит Ландау⁶². Она се може назвати „умјетницом из Мртвог мора”. Ово језеро је, у ствари, спој многих супротности, од самог назива, у смислу да га називају морем иако је у суштини језеро, затим контрастних боја које се огледају у односу њега и околине (језеро је азурно плаво, а око њега је умбра – смеђа пустиња), вода је усред пустиње, а немогуће ју је пити, историја и теологија се такође сучељавају у овом језеру. Иако је његов екосистем микрокосмос за себе, који је почео да се урушава, иако је оно најнижа тачка на планети Земљи, за умјетницу Сигалит Ландау Мртво море служи као простор рађања и креативног раста, као умјетнички студио и алат за реализацију умјетничких радова. Мртво море је подложно веома агресивној експлоатацији која је резултовала акутним и константним опадањем нивоа мора. Ово се дешава преусмјеравањем природних извора воде, који су некада били намијењени језеру, на бројне фарме, славине и индустрију.

⁶² Сигалит Ландау је вишемедијска визуелна умјетница поријеклом из Израела. Рођена је у Јерусалиму 1969. године. Медији у којима ради су видео, скулптура, инсталација и перформанс. Ови радови су некада самостојећи, а некада формирају читаво окружење. Њене сложене цјелине радова дотичу се друштвених, историјских, политичких и еколошких питања, обухватајући теме као што су бескућништво, протјеривање и односи између жртве и злостављача, као и између пропадања и раста. Њени радови се великим дијелом тичу људског стања, а тијело је кључни мотив и водич. Користећи со, шећер, папир и готове предмете, Ландау ствара велике инсталације на специфичним локацијама, које у потпуности мијењају простор у коме се појављују. Једна од најпознатијих цјелина Сигалит Ландау јесу дјела из серије „Радови у соли”, који представљају низ сланих скулптура, насталих урањањем металних скулптуралних оквира и различитих предмета у Мртво море.



СИГАЛИТ ЛАНДАУ / Обала / редимејд дјела / предмети обложени кристалима соли / Музеј модерне, Салцбург / 2017.⁶³

Отварају се рупе док Земљина кора колабира, а слатководни извори иду за морем које се повлачи. Сваке године његова дубина опадне за по један метар, а већина штете је учињена у последњих педесет година. Овај чудесни међупростор, позициониран између високих планина, мјесто је сусрета многих религија, простор је за извођење различитих обреда, политичких сукоба, он је граничан и надреалан. Мртво море је кориштено као уточиште, чистиште, љековито мјесто, мјесто ходочашћа, те за различите историјске и духовне метаморфозе појединаца и колектива. Сигалит Ландау овај значајни простор користи за своје комплексне, експерименталне, умјетничке подухвате у којима море претвара у медиј. Она прави умјетничко-природну размјену са циљем чувања, као повод за потенцијалну трансформацију и могућност наградње у феноменолошком и епистемолошком смислу. Мртвом мору/језеру заиста пријети „смрт” и чином медијације између умјетности и природе умјетница проширује дјеловање језера у односу на његову уобичајену природну улогу.

⁶³ Репродукција преузета са: <https://www.e-flux.com/announcements/230475/sigalit-landausalt-years/>.



*СИГАЛИТ ЛАНДАУ / Мала хасидска слана невјеста / синтетичка мрежа,
стаклопластика објешена у води Мртвог мора /85 x 70 x 110 цм / 2014.*

Она му даје нову могућност хумане реализације и племенит разлог постојања кроз поље умјетности. На овај начин иницира могуће спасење од нехумане експлоатације језера. Сложеност њеног рада подразумијева дјеловање из више етичких и естетичких углова. Међутим, оно што је најзанимљивије јесте да она предмет цивилизације, историје и мита враћа природи и таквом хибридном радњом добија предмет умјетности. Она ради управо оно што постхуманистичке студије сугеришу као један од начина раста хуманистичке заоставштине и надградње саме себе, чиме ћу се бавити у сљедећем поглављу у раду

теоретичарке Розе Брајдоти. Сигалит Ландау одјевне предмете оставља потопљене у Мртво море на извјесно вријеме док се на предметима постепено не формирају кристали соли.



СИГАЛИТ ЛАНДАУ / Кристализована хаљина балерине извучена из

Мртвог мора / 2016.⁶⁴

Овакав поступак просто призива митолошке обрасце, а посебно онај о Лотовој супрузи, која је можда баш ту претворена у бијели јонски стуб натријум-хлорида или стоји као слана каријатида у беживотном и мистичном мору. Жена која је библијски анонимна, која нема лице нити име, бескомпромисно је била усмјерена на жељу за сазнањем и као таква репрезентује дјелимично стоичку активну празнину или Нику са Самотраке. За своју

⁶⁴ Репродукција преузета са: <https://austrianfashion.net/news/sigalit-landau-salt-years/>.
Кредит: Shaxaf Haber.

радозналост била је спремна умријети, као и Арахне за своју умјетност. Њихови бескомпромисни идеали награђени су вјечним животом. Сама њена радозналост се персонификовала као стуб соли, њена суштина је попримила облик. Можда би и њој одговарала хаљина коју је Сигалит Ландау завршила уз помоћ Мртвог мора, тако што ју је потопила у море да би кристали соли, постепено приањајући уз влакна хаљине, трансформисали тканину у чврсту скулптуру. Предложак хаљине рађен је по моделу традиционалне хасидске хаљине за лик Лее из јеврејске представе „The Dybbuk – Between Two Worlds”, представе о жени која је запосједнута злобним духом познатим као Dybbuk. Леина црна хаљина која симболизује смрт и лудило тако је трансформисана у бијелу вјенчаницу каква је одувijek требало да буде. Умјетница се ничеовски усуђује да мијења судбину. Овим чином скулпторског приступа у коме умјетница ваја, осјетљиво каналишући и маневришући природним процесима и датостима, Сигалит Ландау свјесно, кроз себе, уводи силе природе у реализацију свога рада. То су исте силе које су, након дјеловања античких вајара, непосредно дорадиле или „завршиле” античке скулптуре, те их обликовале временским околностима у форме које данас познајемо. Сигалит Ландау ове силе користи намјерно и каналише их кроз умјетност. Сама материја, законитости и отпор природе дјелимично диктирају естетику рада Сигалит Ландау, као што се то дешава и у радовима умјетнице и научнице Нери Оксман. Ландау такође доноси умјетничко дјело са потенцијалом генеричког развоја и даље промјене у себи као и Нери Оксман. Ландау описује експерименталне процесе и сусрет са Мртвим морем: „Током година, сазнавала сам све више и више о овом ниском и чудном мјесту. И даље ме чека чаролија: нови експерименти, идеје и разумијевање. То је попут сусрета са другачијим временским системом, другачијом логиком, другом планетом. Изгледа као снијег, попут шећера, попут загрљаја смрти; чврсте сузе, попут бијеле предаје комбинацији ватре и воде.“⁶⁵ Дјела Сигалит Ландау лебде између цивилизације и природе, између живота и смрти, између политике и поезије, између екологије и умјетности, међутим, она су стварна, физички присутна и вјечно окована сољу. Ова дјела потпуно разбијају све општеприхваћене конвенције умјетничког поступка као што то раде и остварења Нери Оксман, те нас

⁶⁵ Sigalit Landau, *Salt Bride*, Marlborough Contemporary, London, 2016, press release.

суочавају са моћном природом које смо и даље дио, као и са свим њеним занемареним потенцијалима које посматрамо углавном кроз економске алате експлоатације. Једино у сарадњи са природом је можда могуће пронаћи рјешења, након што смо обишли један цивилизацијски круг и направили многе грешке. Ландау зарања у природу, потапа се у Мртво море, плива око својих дјела и стрпљиво чека. Доказ је то да један сасвим обичан и безвриједан предмет масовне производње уз помоћ природе може постати чаробан артефакт хипнотичне љепоте.

Акција којом умјетница долази до својих радова могла би се посматрати као древна метода духовног чистиштва, мјеста спознаје и поистовјетити се са ходочашћем. Она своја дјела обилази редовно док бораве у Мртвом мору и чека стрпљиво прави тренутак да их као материјализована откровења понесе са собом и поклони другима кроз поступак умјетничког излагања. Међутим, овај пут, као и сваки пут потраге, може бити веома опасан и неизвјестан. Дуготрајно ходочашће разноликим крајоликом кроз превазилажење различитих некултивисаних терена, уз излагање сопственог тијела различитим атмосферским неприликама од којих смо иначе заштићени крилом цивилизације, евоцира паралелно и духовно путовање. Биће тијела реализује се кроз његову физичку компоненту. Ландау својим радовима смањује међупростор тјелесног и бестјелесног до те мјере да стоичку ватрену пнеуму иницира обликом и појавом својих скулптура.

Њени предмети умиру два пута. Прва смрт је на крају њиховог свакодневног утилитаристичког живота, друга је након што су потопљени у слану воду језера и потом кристализовани. Тако они, пролазећи кроз својеврсно крштење, завршавају своје претходне животе и постају вјечно прихваћени и сачувани у етичкој врлини умјетности. Сигалит Ландау излази из Мртвог мора као митска посредница, доносећи са собом артефакте, васкрсле у дјела умјетности, након њихове друге смрти.

7. СВЕЧАНА ХАЉИНА / ЦЈЕЛОВИТОСТ РАЗОБЛИЧАВАЊА / видео и аудио инсталација / 15 мин. 40 сек. / 2019.

Наративни текст по редоследу: Мср Драгана Радоја, конзерватор и рестауратор, Музеј РС; Славка Миросављевић, историчар умјетности и музејски савјетник, Музеј РС; Надежда Лазаревић Ковачевић, унука банице Наде Лазаревић

Наратор: Гордана Пртина, РТРС

Камера: Милан Бајић

Музика: Сениша Тамамовић

Монтажа: Борјана Мрђа

Хаљина банице Наде Лазаревић, супруге бана Врбаске бановине Тодора Лазаревића, сашивена је 1929. године. Хаљину је сашила Равијојла (Равка) Јоветић. Свечана розе хаљина од свиле била је прва сашивена хаљина банице Наде Лазаревић након што је постала мајка. Хаљину је Музеју РС у Бањој Луци поклонила Надежда Лазаревић Ковачевић, једина унука банице Наде Лазаревић.

Конзервацију и рестаурацију предмета обавила је мср Драгана Радоја, конзерватор и рестауратор, која у Музеју ради као виши конзерватор за текстил и кожу. Драгана је у писаном интервјуу који смо имале навела детаље везане за физичка својства хаљине. „На свечаној хаљини инвентарски број седамнаест (инв. бр. 17) – Свечана розе хаљина, најоштећенији део била је постава хаљине. Због губитка физичко-хемијских својстава, влакна поставе постала су сува и крта и свака промена температуре, влажности и светлости довела је до додатних оштећења. Поступак конзервације има задатак да тај процес елиминише, ако је могуће, или га знатно успори, те датом експонату продужи опстанак. До рестаурације је дошло јер се поменута хаљина већ налази у Музеју Републике Српске и припада Одељењу историје уметности. Хаљина је иначе у саставу Сталне изложбене поставке Музеја РС у Бањој Луци, добијена је на поклон од унуке Банице Лазаревић, госпође Надежде Ковачевић Лазаревић. Како је предмет у саставу Сталне поставке, задатак конзерватора је да првенствено штити предмете који су у првој поставци.“⁶⁶

Историчар умјетности и музејски савјетник у Музеју РС Славка Миросављевић документовала је и описала историјски и друштвени контекст у коме је свечана хаљина настала и постојала, а који је веома важан у смислу разумијевања друштвених околности

⁶⁶ Из писаног интервјуа са мср Драганом Радојом, конзерватором и рестауратором Музеја РС.

кроз приступ форми и начину израде хаљине. „Током тридесетих година 20. вијека, у граду је постојало четрдесетак кројачких салона за израду мушке, женске и дјечје одјеће, уз четири салона за израду и продају шешира, једну крзнарску и четири фотографске радње и друге занатлије. У то вријеме, услуге кројачица и кројача сматране су најбољим начином да се буде пристојно одјевен. Било је важно посједовати одјећу од квалитетних тканина па зато не треба да чуди велики број радњи које су нудиле искључиво текстил.

Новински огласи модних салона и фотографије драгоцјена су сјећања за савременике, као и ријетки очувани примјерци гардеробе из приватних колекција, који нам омогућавају да стекнемо бар дјелимичну спознају о модном животу Бање Луке из тог периода. Одјевни предмети који су до данас сачувани, прије свега из поштовања према особама које су их носиле, дио су породичних успомена и наслеђа. Те слике откривају нам процес стварања грађанског друштва, а са њим и нових вриједности. Тај процес пратила је постепена трансформација од традиционалне до европске културе, којој Бања Лука и данас припада. Наведене тоалете припадају углавном одјећи градског становништва, а највећи њихов сачувани дио власништво је породице бана Годора Лазаревића. Ти примјерци који су и данас у власништву породице Лазаревић Ковачевић и од којих су три хаљине поклоњене Музеју Републике Српске, урађени су у Модном салону Равијојле Јоветић, који се налазио на престижној локацији, у тадашњој Улици принца Павла број 3 (данашњој Јеврејској улици). Госпођа Јоветић шивала је за припаднике највиших друштвених слојева и пратила европске токове. Свој реноме одржала је до Другог свјетског рата, када је избјегла у Београд, у којем је и даље наставила да се бави модом.”⁶⁷

Видео-рад састоји се од више крупно сниманих кадрова свечане розе хаљине. Хаљина је процесом снимања разобличена у циљу примарне видљивости микроделаља и свих промјена на површини тканине, као и шавова рестаурације. Хаљина није приказана у цјелини. Три наратива имају својство обликовања цјеловите површине хаљине, као и повлачења конкретних матри линија у односу на универзалну површину перцепције „женског“. Наративи су настали интервјуисањем три жене које директно учествују у процесу чувања ове хаљине. Двије су стручна лица, Драгана Радоја и Славка

⁶⁷ Из писаног интервјуа са Славком Миросављевић, историчарем умјетности и музејским савјетником Музеја РС.

Миросављевић, и институционално су обавезане одговорним процесом чувања хаљине у различитим формама своје стручне праксе и контекста у коме хаљина сада постоји.



СВЕЧАНА ХАЉИНА / видео и аудио инсталација / 15 мин. 40 сек. / 2019.

Нарација Надежде Лазаревић Ковачевић даје кључ за уобличавање и чување хаљине – као једине унуке банице Наде Лазаревић, која је интимно везана за хаљину и посједује сјећања на њен живот прије него што је постала музејски експонат: „Колико се сјећам, хаљина од њежно ружичастог или, како би моја бака рекла: блас розе свиленог муслина је прва вечерња хаљина коју је сашила након што је постала мајка (крајем маја 1929. године). На први поглед је најједноставнија у односу на све остале сачуване хаљине. Њена стварна

љепота је долазила до изражаја тек када се обуче, јер је дозвољавала да грациозност и љепота младе жене која је носи дође до изражаја. Богато набрана свила сукње је као паучинасти облак пратила плесне кораке. Уз ту хаљину је моја бака носила и лепезу од нојевог перја у истом тону, која је додатно наглашавала поетичност комплетне појаве. Свијетлорозе боја ме увијек подсјети на баку. То је била њена омиљена боја до краја живота. Сјећам се да је и у позним годинама носила љетње костиме од шантунга те боје. А нас двије смо имале и један свој, назовимо га, ритуал. Сваке године за вријеме Новогодишњег концерта из Беча, који смо редовно пратиле, ја сам облачила њене вечерње хаљине и парадирала пред њом у ритму валцера. Почело је то кад сам имала неких десетак година и мама ми је у почетку хаљине прилагођавала зихернадлама. А бака ми је причала о Равки, о краљевом вјенчању, о очима краљице Марије плавим као незаборавак, или како би она рекла, „као фергихт мајнихт“ и о много чему... И тако је вријеме пролазило, испред бечких филхармоничара више није стајао маестро Вили Босковски, замијенио га је бескрајно шармантни Лорин Мазел, мени више зихернадле нису биле потребне, а моја бака је тихо, дамски, како је само она умјела, напустила овоземаљски живот, 30. јуна 1980. године. А ја сам традицију праћења Новогодишњег концерта из Беча задржала до данас, али увијек са баком и Равком у мислима. Њих двије су биле својеврсне хероине мога одрастања и ране младости и допринијеле да етика и естетика постану моје главне одреднице.“⁶⁸

Оно што ми је важно упоредити и схватити јесу управо етички, културолошки и естетички односи прошлости и садашњости, сагледани кроз филозофске и умјетничке приступе и алате. Опсежно истраживање, као и рад на терену, претходили су овој комплексној инсталацији. „Историја нам показује да се човјек никад није задовољавао својим природним ликом. Он га обавија одјећом, обликује, усавшава, његује, украшава, усклађује са својим сталежом и личношћу, наглашава или прикрива поједине дијелове, приклања се табуима, усклађује свој тјелесни лик с обичајима, с моралним нормама, религијама, свјетоназорима и духом времена. Но историја показује и да човјеков лик није временски статичан, једном и заувјек дат, да је историјски и временски врло промјенљив. Поред тога, у окружењу човјекових митских, религијских, идеолошких, индивидуалних и социјалних односа спрема тијела, отпочетка се јавила потреба за 'естетским' обликовањем

⁶⁸ Из писаног интервјуа са Надеждом Лазаревић Ковачевић, унуком банице Наде Лазаревић.

одјеће.⁶⁹ Кроз промјену односа према естетици и производњи одјеће јасно се очитује колико се технолошки крајолик промијенио у односу на вријеме када је настала кошуља коју ми је бака предала на чување, као и хаљина банице Наде Лазаревић, и коликом брзином наставља да се мијења. Хаљина и одјевни предмет уопште представљају тренутно узнемирујући одраз у огледалу наше механизоване и убрзане стварности у смислу да је однос људи и машина све више однос узајамне међузависности са проблематичним етичким приступима. Машине се све више преплићу са самом дефиницијом субјекта, али не на генеративном и позитивном нивоу реализације креативне цјелине коју сугерише Нери Оксман, већ потпуно супротном. Рад „Свечана хаљина” је рад у коме контрапунктирам више области кроз социолошке, културолошке, историјске и онтолошке уписе на форми друге коже, хаљине. Временски односи прошлости и садашњости, разлике култура које произлазе из њих, однос према етичким формама чувања и његовања прошлости и њених могућих градивних форми, те активирања потенцијалних позитивних матрица похрањених у прошлости, представља изазов у овом раду. Формирање слике стварности никада није закључано у једном погледу нити приступу, као ни рјешења проблематичних феноменолошких форми једног времена које претходе свим осталим (од трансцендентнијих до конкретнијих и универзалнијих до индивидуалних) по примјеру првенства градивности које је дато супстанци и њеним инхерентно етичким својствима. Супстанцу у овом случају поредим са тканином/текстилом који још није уобличен, а садржи у себи, константно, свеобухватне потенцијале уобличавања.



СВЕЧАНА ХАЉИНА / видео и аудио инсталација / 15 мин. 40 сек. / 2019.

⁶⁹ Милан Галовић, *Мода: застирање и откривање*, Загреб: Наклада Јесенски и Турк, 2001, стр. 97–98.

Конкретније пропитивање површина етичких форми као заоставштине хуманизма, у смислу негативних и затворених антропоцентричних, егоцентричних обличја, те јасне критичке поставке у односу на етички проблематичну, биотехнолошки посредовану стварност коју проживљавамо и која нас можда води потпуном спајању прве (природне) и друге коже (механички креиране), проналазим у раду постхуманистичке филозофкиње Розе Брајдоти, у њеној књизи *Постхумно*. Брајдоти види рјешење негативних образаца хуманизма, које управо живимо, а који се очитују у конзумеристичком односу према сопственом тијелу, у реалистичном витализму заснованом на Спинозином монистичком схватању свемира, са могућношћу радикалне промјене дискурса о поимању смрти и смртности у нашој биотехнолошки посредованој садашњости и будућности, будући да се на простору тог дискурса дешава највећа експлоатација. У овом приступу састају се стоички филозофски погледи, погледи умјетница Нери Оксман и Сигалит Ландау, као и осталих филозофа и умјетника у чијим радовима тражим упориште. Оно што је за стоике ватрена пнеума, за Спинозу супстанца, за Делеза област иманенције итд., за Брајдоти јесте зоцентрична етика коју види као форму обједињујуће силе или потенцијала. Ја је симболички видим као Арахне која тка сасвим могућу јединствну, цјеловиту и генеративну хаљину, са хуманијом организацијом материјалистичких потенцијала.

Филозофски приступ Розе Брајдоти нуди етичке координате новог свијета реторичких алата помоћу којих је могуће идентификовати експлоатацију „других” тијела кроз неуједначену динамику моћи у глобализованој економији, што не имплицира да се ова реторика користи увијек и само за позитивне промјене. Зоцентрична реторика се појављује као сила како за позитиван, тако и за негативан напредак. Слично томе, реторика која окружује питања као што су климатске промјене често говори о „нестајању природе“ у контексту цивилизацијске експанзије, чиме се проблематично потврђује дихотомија између природе и културе. Ова реторика производи у хомо сапијенсу дубоку забринутост због брзог нестанка или уништења дијела његове конститутивне природе, као и погрешно схватање природе као нечега што је одвојено од човјечанства. Није могуће у потпуности интернализovati идеју да смо унутар природе и да је њена смртност инхерентно повезана са нашом, са чим су увелико повезане и визије саме форме и поступка грађења одјеће и архитектуре, као друге и треће коже хомо сапијенса. Дајући аргументе против лоших и

превазиђених образаца антропоцентризма и пружајући преглед онога како би постантропоцентрични субјекат могао дјеловати, Брајдоти такође прати Спинозину монистичку линију. Она тврди да антропоцентрични ослонци модерног хуманизма, који заговарају развој урбанизма и цивилизацијске функционалности, служе како би се човјечанство изоловало од остатка сирове космичке енергије, од апсолутне стварности. Спинозин витални материјализам идентификује читав универзум као једну бесконачну и недјелјиву супстанцу. Живот није само својство појединачних ентитета, већ својство супстанце као цјелине. Овакво монистичко схватање универзума темељ је критичког постхуманизма који надграђује традиционални антропоцентрични хуманизам, омогућавајући развој новог разумијевања појединца унутар своје временске и просторне ситуираности. Брајдоти тврди да „постоји директна веза између монизма, општег јединства све материје, и постантропоцентризма, као општег оквира за референцу савремене субјективности“.⁷⁰ Она сматра да је у контексту постантропоцентричне или постхуманистичке фазе потребно префињеније схватање смрти, тако да се напредак може постићи у смислу одрживије и емпатичније јавне политике.

Начин на који се одјећа/хаљина може схватити данас јесте у односу на разумијевање и експлоатацију самог тијела човјечанства и његове јединке. Брајдоти види постхуманистички положај као превазилазећи модел биомоћи, пошто биопосредована структура напредног капитализма дјелотворно замјењује антропоцентрични индивидуализам моделом у којем се тијела схватају као експлоатични скуп података, не узимајући у обзир сва тијела у систему, већ она која се могу поуздано сматрати потрошачима. „Управо зато што је генетска информација неједнако распоређена, овај систем није само инхерентно дискриминаторан, већ и расистички на неком основном нивоу термина.“⁷¹ На овај начин, политика полиса је посебно осмишљена да промовише одрживи живот оних који се сматрају „здравим“ нормативним језгром друштва и имплицитно захтијевају смрт оних који се сматрају нездравим. Некро-политички аспект овог модела инхерентно уграђује леш унутар утјеловљеног сопства, будући да појединци схватају нескладност према нормативним друштвеним вриједностима као синоним за сопствену смрт. Из тог разлога, централни увид у Фукоову биомоћ остаје важећи у данашњем

⁷⁰ Слободни превод: Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge, UK, Kindle edition, 2013, стр. 57.

⁷¹ Слободни превод: Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge, UK, Kindle edition, 2013, стр. 117.

технолошки и биопосредованом друштву јер „биомоћ такође укључује управљање умирањем“.⁷² У односу на овакву савремену биополитику, које смо свјесна или несвјесна карика, одјећа би била само украсни папир у коме се тијело/производ испоставља незаситој потрошачкој машинерији. У смислу тезе да су биомоћ и некрополитика двије стране истог новчића, управљање биомоћи из позиције привилеговане групе инхерентно је повезано са инструментализацијом смрти за друге групе. Међутим, оно у чему налазим конкретније упориште за посматрање текстила/материјала као симболичке и генеративне могућности јесте увелико другачији поглед на смрт јер она сматра да „поглед на смрт зависи од претпоставки о животу“⁷³. Ова теза у потпуности има смисла у односу на сам приступ креирању и изради хаљина прошлости (моје баке или банице Наде Лазаревић) које су се преносиле са генерације на генерацију и чувале. Трошност, замјенљивост и безизражајност данашње масовно произведене одјеће увелико диктира однос цивилизације према тијелу, према индивидуи, што имплицира однос према животу и смрти. Под могућим погледом на живот Брајдоти мисли на један сасвим реалистички поглед на њега, као на генеративну силу „космичке енергије“.

Смрт појединца се, дакле, не може посматрати као телеолошки крај живота, јер живот није инхерентна особина појединца, већ напротив: смртни појединац се најбоље разумије као нека врста привременог оквира који садржи зоцентричну силу, ова темпоралност инхерентно значи да је смрт увијек већ дошла. Другим ријечима, зато што је појединац везан за своју смртност, смрт није граница којој се приближава, већ праг који прелази. Из тог разлога, „смрт као конститутивни догађај је дио прошлости, то се већ догодило као виртуелни потенцијал који гради све што јесмо“⁷⁴. Због неизбјежности, смрт је схваћена као врста свијести и услов за постојање. Стварни догађај смрти је само понављање потенцијала који је одувјек постојао. Смрт није равнодушно и неживо стање материје, већ позиција на спектру виталности. Смрт је зато дио циклуса „постајања“ и један од облика међусобне повезаности, витални однос који повезује једног са другим, вишеструким снагама. У том смислу, и друга кожа/ текстил хаљина може бити повезујућа површина генеративних информација јер су квалитети тијела и живот и смрт, генерички изрази зое, а њихово

⁷² Слободни превод: Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge, UK, Kindle edition, 2013, стр. 119.

⁷³ Слободни превод: Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge, UK, Kindle edition, 2013, стр. 131.

⁷⁴ Слободни превод: Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge, UK, Kindle edition, 2013, стр. 132.

разумијевање као такво има потенцијал да трансгресира его и разријеши границе између субјективитета појединаца, тако да примарни фокус сваког појединца постаје одржавање постојања зое. Брајдоти је увјерења да „одрживост подразумеје вјеру у будућност, као и осјећај одговорности за 'преношење' будућим генерацијама на свијет који је жив и вриједан живљења”⁷⁵.

Постојање и чување хаљине особе која је преминула или рециклажа одјеће уопште на овај начин се поставља не само као пасивна форма већ као крајње активна и искуствено-градивна форма цјеловитости, одржавања непрекидног повезујућег тока, репрезентације Спинозине супстанце, спознавања Левинасовог блиског „другог”, који је по виђењу Брајдоти квалитет смрти, увијек надлазећа и приближавајућа сила, а не прошла и финализована фабула или материјалистичка линеарна гротеска. Тканина је као фабрикована мајка течност која омогућава раст кристала и садржи колективну свијест. Као модел доживљаја и начина живљења, она је онтолошка и етичка матрица која садржи у себи отворене и корисне феномене појединачних стања времена и простора.

Чување или рециклажа друге коже (уобличеног текстила) јесте инхерентна потреба за чувањем уписа супстанце на површини наше сопствене интерпретације ватрене пнеуме (у цивилизацију) у реализацији једине тјелесног и бестјелесног (материјализованог живота и трансценденције). Хаљину из тог разлога помјерам из позиције друге коже на позицију треће коже, на саме зидове архитектонског тијела у којој се видео пројектује тако да површине хаљине обавијају посматрача у потпуности. Спољни облик хаљине није видљив ни у једном моменту управо да би прича из три цивилизацијске улоге жена које је чувају посматрачу дала моћ и слободу креације специфичног облика хаљине из његове (њене) јединствене позиције у садашњости, на трагу Спинозиног свеобухватног монизма, који обједињује разнородне приступе у једној супстанци. Фабуларност прошлости се тако из линеарног принципа преноси у генеративни и вишедимензионални, те активира своју безвремену креативност у садашњости. Будућност прошлости се директно и сада реализује кроз присутног посматрача, свједока и активног учесника.

⁷⁵ Слободни превод: Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge, UK, Kindle edition, 2013, стр. 138.

Закључак

Универзалне трансформације цивилизације кроз форме друштвеног, историјског и архитектонског дјеловања обликују текстил у појединачне одјевне формације најближе тијелу. Посматрала сам их као самосталне или апстраховане конструкције и самодоволне стварности да бих преиспитала природу, интензитет и облик њихове везе са тијелом. Једна од условљавајућих матрица припадања техноцивилизацијској и градској конструкцији јесте свакодневна примјена архитектуре одијевања, покривањем и ограђивањем тијела. Одјећа – „друга” кожа антропоса, конструисано је мјесто сусрета и преплета материје и празнине, историје и метафизике. Ово мјесто подложно је посредним и непосредним уписима друштвених прилика и субјективних стварности. Преиспитала сам одјевни процес инверзијом поступка – одвајањем од тијела, разобличавањем и избјељивањем одјеће, те враћањем одјевног предмета универзалној текстилној површини на различите начине, што, такође, сугерише могућност обрнутог поступка. Разноврсним медијима, од дигиталних до класичних, повезала сам митолошке конструкције и историјске чињенице са тренутним околностима у којима идеја и мисао о хаљини/одјећи настаје и нестаје, метаморфозира и материјализује се као етичка и метафизичка утопија, декоративна површина отворена за различите уписе или конзумеристички хибрид подложен рециклажи као генеративној могућности.

Такође сам преиспитала комплексне односе идентитета, културе, митолошких конструкција и глобалистичких идеја, кроз сучељавање материјалних, формалних и метафизичких својстава тканине/одјеће. Доказала сам да текстил није тек практична тканина уско повезана са прекривањем тијела, већ је слојевит предмет културе у дубокој вези са конструисањем идентитета у личном и глобалном простору, као и начин за схватање промјена које се дешавају са поимањем тјелесне слике и моћно средство утицаја на тјелесну слику чије су координате похрањене у менталним, метафизичким и етичким генераторима егзистенције. Тканина/одјећа јесте мјесто непрекидних присвајања и прилагођавања, циркулација и размјена, као и непрегледни простор архетипског. Покушајем

реконструкције/деконструкције одјеће без тијела, дигиталним и класичним методама, те творењем хибридних површина рециклажом и избјелјивањем одјеће, поставила сам питање улоге аутентичног „тијела“, субјекта и простора индивидуалног при творењу универзалних појавности и вриједности, унутар специфичних географско-временских локуса. Идентитет не може обитавати у једном предмету, а одјећа је љуштура једне од бројних фаза настанка идентитета. Одјећа је мјесто колективних инскрипција, она је мјесто сусрета са другим идентитетима и спољњим утицајима, као и мјесто непрекидног самопотврђивања те утврђивања интерног интегритета. Идентитет носи предмете (одјећу) као својеврсну кожу, коју, како се он надраста и трансформише, покрива периодично новом одјећом. Одјећа увијек остаје на нивоу колективног јер јој индивиду/личност константно измиче идући ка сопственом „центру“, ка апстрактном себи, остављајући је увијек на површини, за собом... као одбачена огледала у којима је сачувала један од својих многих одраза на путу према сопству.

Намјера ми је, уопштено, била критика хладне универзализације, систематизације и индивидуализма наметнутог из правца доминантног потрошачко-глобалног аспекта, заснованог на материјалистичком дуализму. Циљ ми је наглашавање важности враћања поједицу кроз монистичке филозофске идеје, као активном творцу генеративне и повезујуће колективне површине, етичке тканине и естетичке текстуре заједништва, кроз форме чувања и његовања тјелесне и бестјелесне цјелине.

Литература

1. Лао Це, *Тао Те Ђинг – Књига смисла и живота*, ИП „Бабун”, Београд, 1997.
2. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, Trans. Walter Kaufmann, Vantage Books, New York, 1968.
3. Lawrence Becker, *A New Stoicism: Revised Edition*, Princeton University Press, Kindle Edition, 2017.
4. Данијела Ђукановић, *Кошуље*, Колекција женских кошуља с краја XIX до средине XX вијека из Збирке текстила Етнолошког одјељења Музеја РС, 2013.
5. Владимир Дворниковић, Карактерологија Југословена, *Човечанство*, Зборник за културну и политичку историју, Космос, Београд, 1939.
6. Милина Ивановић Баришић, *Одевање у околини Београда – друга половина XIX и прва половина XX века*, Етнографски институт, Београд, 2017.
7. Brad Inwood, Lloyd Gerson, eds., *The Stoics Reader: Selected Writings and Testimonia*, Indianapolis: Hackett, 2008.
8. Волт Витмен, *Влати траве*, Културни центар Бихаћ, 2007.
9. Elizabeth Grosz, *Incorporeal: Ontology, Ethics, and the Limits of Materialism*, Columbia University Press, Kindle Edition.
10. Vanessa de Harven, *How Nothing Can Be Something: The Stoic Theory of Void*, https://www.researchgate.net/publication/285628483_How_Nothing_Can_Be_Something
11. Светлана Слапшак, *Женске иконе античког света*, Библиотека XX век, Београд, 2006.
12. Хераклит, *Фрагменти*, Фр. 8., <https://hrestomatija.files.wordpress.com/2011/11/heraklit-fragmenti.pdf>
13. Фридрих Ниче, *Воља за моћ*, интернет ПДФ документ.
14. Фридрих Ниче, *Тако је говорио Заратустра*, интернет ПДФ документ.
15. Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, New York University Press, New York, 1976.
16. Eva Hesse: A Retrospective, from Anna C. Chave essey, „Girl Being a Sculpture“, Yale University Art Gallery, 1992.
17. Helene Cixous, *The Laugh of the Medusa*, The University of Chicago Press, 1976.
18. Renata Salecl, *(Per)versions of love*, Verso, London – New York, 2000.
19. Bernard Müller, *Le „Jardin d’Amour” de Yinka Shonibare au musée du quai Branly ou: quand l’ „autre” s’y met*, <https://journals.openedition.org/ceroart/386>.
20. Valérie Morisson, *Yinka Shonibare, MBE and Sartorial Parody: Costuming as Subversive Practice*, <https://doi.org/10.4000/ebc.3401>
21. Др Радмила Шајковић и Др Ксенија Атанасијевић, *Барух де Спиноза*, Треће издање, Београдски издавачко-графички завод; 1983.
22. Gilles Deleuze, *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, trans. Martin Joughin, New York: Zone, 1990.
23. Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*, Martinus Nijhoff Publishers, London, 1979.
24. Sigalit Landau, *Salt Bride*, Marlborough Contemporary, London, 2016.
25. Писани интервју са мр Драганом Радојом, конзерватором и рестауратором Музеја РС.

26. Писани интервју са Славком Миросављевић, историчарем умјетности и музејским савјетником Музеја РС.
27. Писани интервју са Надеждом Лазаревић Ковачевић, унуком банице Наде Лазаревић.
28. Милан Галовић, *Мода: застирање и откривање*, Загреб: Наклада Јесенски и Турк, 2001.
29. Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge, UK, Kindle edition, 2013.
30. https://www.researchgate.net/publication/285628483_How_Nothing_Can_Be_Something
31. <https://www.surface-mag.com/articles/>

Биографија кандидата

Борјана Мрђа се у сопственој умјетничкој пракси бави различитим врстама производње, употребе, значења и појавности тјелесне слике у времену и простору. Медији које користи у овом поступку су цртеж, слика, објекат/скулптура, видео и анимација. Предмети које предаје у својству доцента на Академији умјетности Универзитета у Бањој Луци су Сликање и Цртање. Рођена је у Бањој Луци гдје је завршила основне студије и магистериј Сликарства на истој Академији, као студент професора Радомира Кнежевића. Тренутно похађа докторске студије из области Сликарство на Факултету ликовних уметности у Београду.

Одабране самосталне изложбе су Реанимација слике (Универзитетски кампус БЛ, 2007) и Промјенљиво тијело (Музеј савремене умјетности РС, 2012). Одабране групне изложбе су Терминал 00 (Ada Street Gallery, London, 2008), Arrivi e partenze (Mole Vanvitelliana, Ancona, 2012), Вријеме је стало (Мултимеријидијан, Галерија Анекс, Галерија Лука, Пула, 2012), Bring In Take Out Living Archive, Open Systems, Беч, 2012), Пејзажи у сусједству (СЦ галерија, Загреб 2013), Декодирање (Галерија Миодраг Дадо Ђурић, Цетиње, 2014), Contemporary Thesaurus (Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2016), 3 Generations of women artists perform (Threshold artspace, Perth Concert Hall, 2017).

Одабрана предавања су The hesitating body (Deutsches Hygiene-Museum, Dresden, 2013), Weg mit kunst (Künstlerwerkgemeinschaft, Kaiserslautern, 2014), Balkan art (Robert Gordon University, Gray's School of Art, Aberdeen, 2017).

mrdja_borjana@yahoo.com

www.borjanamrdja.com

Колективна излагачка дјелатност

2007

- Сарајевска зима, Галерија МАК, Сарајево^{[1][1]}

2008

- “Моја земља Штаглинец“, Копривница

- Terminal 00, Ada Street Gallery, Лондон

- СпаПорт, Међународна годишња изложба савремене умјетности, Бањалука

2009

- ЗВОНО изложба (награда за најбољег БиХ умјетника/цу), Музеј савремене умјетности РС, Бањалука

- НамаТРЕ.ба 3 пројекат, БиХ Видеоумјетност, Visual TV Container, Милано

- НамаТРЕ.ба 3 пројекат, БиХ Видеоумјетност, Академија умјетности, Требиње

- ЕМУАН 2 / Artifice, *online*, Интернационални фестивал умјетности^{[1][1]}

2010

- БиХ видео умјетност, Photon Gallery, Љубљана

- Женско писмо, Ремонт галерија, Београд^{[1][1]}

- OPEN CITY, aMAZELab Art&Culture, Милано

- #5 Neunundneunzig, Freunde Imnamendesraumes, Берлин

2011

- Not So Distant Memory, The Big Screen Project, Њујорк

- Algebra/ Life path number, ITS-Z1 галерија, Београд^{[1][1]}

- OPEN CITY, aMAZELab Art&Culture, Скопље^{[1][1]}

- Одјећа као симбол идентитета, Градска галерија, Бихаћ^{[1][1]}

- Cut-out momenti, Марин галерија, Умаг

- OPEN CITY, aMAZELab Art&Culture, Тирана^{[1][1]}

- Граница/перформанс, Ms Dockville фестивал, Хамбург
- OPEN CITY, aMAZElab Art&Culture, Сарајево^[1]_{SEP}
- Not so distant memory, Delaware Center for the Contemporary Arts, Делавер
- CYBERFEST, Kuryokhin Modern Art Center, Санкт Петербург
- URBAN MAPS, Фестивал савремене умјетности, Праг

2012

- Индивидуалне стратегије, Collegium Artisticum, Сарајево
- Arrivi e partenze, Mole Vanvitelliana, Анкона
- Intime / Intimacies, Collegium artisticum, Сарајево
- Pichwise, Галерија Мак, Сарајево
- Microstories, Музеј савремене умјетности РС, Бањалука
- Bring In Take Out Living Archive, VBKÖ, Беч
- Bring In Take Out Living Archive, Open Systems, Беч
- Not So Distant Memory, Фестивал Видео умјетности и Анимације, Уфа, Русија
- Time stood still / Multimeridijan, Галерија Анекс, Галерија Лука, Пула

2013

- Могу бити гадно стрпљив, Галерија Дома омладине, Београд
- 46. Зимски салон, Галерија Јосип Бепо Бенковић, Херцег Нови
- Могу бити гадно стрпљив, Музеј савремене умјетности РС, Бањалука
- Пејзажи у сусједству, Галерија Студентског центра, Загреб
- Босанска/Умјетност, Goucher College, Балтимор, САД

2014

- ИЗ / УЗЕТНОСТИ, Музеј савремене умјетности РС, Бањалука
- Постигнућа и изазови, Парламентарна скупштина БиХ, Сарајево
- WEGmitKUNST, Künstlerwerkgemeinschaft, Kaiserslautern
- Декодирање, Галерија Миодраг Дадо Ђурић, Цетиње

2016

- Contemporary Thesaurus, Музеј савремене умјетности РС, Бањалука
- Contemporary Thesaurus, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад

2017

- 3 Generations of Women Artists Perform, Threshold умјетнички простор, Концертна дворана, Перт
- Balkan art, Robert Gordon University, Gray's School of Art, Aberdeen

2019

- Перцепције, Музеј савремене умјетности РС, Бања Лука

2020

- Изложба радова селектованих на Међународном Бијеналу радова на папиру Музеја Козаре, Приједор

Самостална излагачка дјелатност

2007

- Изложба цртежа, Народна скупштина Републике Српске, Бањалука
- Реанимација, Академија умјетности, Бањалука^[1]_[SRP]

2008

- Изложба слика, Културни центар Бански Двор, Бањалука^[1]_[SRP]

2010

- Интрада/начини приповиједања, Галерија Терзић, Бањалука

2012

- Промјенљиво тијело, Музеј савремене умјетности РС, Бањалука

2017

- Декоративна сопства, Народна скупштина Републике Српске, Бањалука
- Универзална дистанца, Народна скупштина Републике Српске, Бањалука

Награде и похвале

2002

- Награда Културног центра Бански двор за најбољу графику
- Награда Академије умјетности у Бањалуци за најбољи цртеж

2004

- Награда Академије умјетности у Бањалуци за најбољу слику

2009

- Финалиста за награду ЗВОНО (награда за најбољег БиХ умјетника/цу)

2020

- Посебно признање из области сликарства на Трећем међународном бијеналу радова на папиру Музеја Козаре, Приједор

Изјава о ауторству

Потписани-а: Борјана Мрђа

број индекса: 4934/17

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом:

Декоративна сопства

Изложба слика, цртежа, објеката и видео инсталација

-
- 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.

У Београду, 30.10.2020. године

Потпис докторанда



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

Име и презиме аутора: Борјана Мрђа

Број индекса: 4934/17

Докторски студијски програм: Докторске уметничке студије – Ликовне уметности

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

Декоративна сопства

Изложба слика, цртежа, објеката и видео инсталација

Ментор: др ум. Биљана Ђурђевић, доцент

Коментор: нема

Потписани (име и презиме аутора): Борјана Мрђа

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 30.10.2020.



Изјава о коришћењу

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

*Декоративна сопства
Изложба слика, цртежа, објеката и видео инсталација*

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 30.10.2020.

Потпис докторанда

