

Универзитет уметности у Београду



ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ
ОДСЕК ВАЈАРСТВА

Драгана Николетић

Докторски уметнички пројекат

ЛИЧНЕ МЕМОРАБИЛИЈЕ
КАО ПОЛАЗИШТЕ
СКУЛПТОРСКЕ ПРАКСЕ

МЕНТОР:

Др ум. Здравко Јоксимовић

Ред. проф. ФЛУ

Београд, 2024.

За моју милу маћеху...

Садржај

1. Апстракт	1
2. Увод - Зашто ме меморабилије покрећу на бављење скулптуром	5
3. Понека реч о наративу	9
3.1. Наука сећања	10
3.2. Унутрашње огедало	19
3.3. Две вида наратива- репортажно и метафорично „ја“	30
3.4. Хумор versus патос	41
3.5. Гег као несавршена алатка	52
4. Лечење уметношћу и контраиндикације употребе „медикамената“	59
4.1. Уметност као лек	60
4.2. Non finito	71
4.3. Отац као најосетљивије место	78
5. Продубљивање сећања	86
5.1. Сећање на(слеђ)ених предмета	87
5.2. Златне руке	96
6. Комуникативност опредмећених сећања	104
6.1. Ефекат ефемерног спектакла	105
6.2. Тактиљност/унутрашњи додир	116
6.3. Тржишне тактике као вид комуникације или где одлазе моје скулптуре	123
7. Уместо закључка: Анализа моје докторске изложбе (Не)могућност поимања смрти из угла живог посматрача	131
8. Списак литературе	140

1. АПСТРАКТ

Докторски уметнички пројекат „Личне меморабиле као полазиште скулпторске праксе“, укључујући и изложбу скулптура, асамблажа и инсталација „(Не)могућност поимања смрти из угла живог посматрача“, одржану у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду, од 17. до 20. јануара 2024. године, представља истраживање дубоког уплива психологије у порив за стварањем. Пројектом разматрам утицај неразрешених односа са својим покојним сродницима на форму и садржај реализованих радова, на начин да поновно повређивање кроз процес скулпторског рада доведе до катарзе. Кроз четири поглавља *Понека реч о наративу*, *Лечење уметношћу и контраиндикације употребе „медикамената“*, *Продубљивање сећања* и *Комуникативност*, обрађујем различите приступе сучељавању са психичким болом, а путем реализације артефаката или уметничких догађаја.

У првом сегменту теоријског дела пројекта говорим о визуелном наративу као производу опредмећивања сећања или других мисаоних радњи, истичући значај хумора и патетике у стварању отклона од нежељене ретрау-матизације, или пак окидачима за дубље понирање у себе. Овде упоређујем и своју новинарску и вајарску праксу, као платформе за самоанализу и реорганизацију сопствене личности.

Будући да наведено спада у област арт-терапије, у другом делу писаног дела пројекта разматрам све могућности ове алатке да помогне оном ко за њом посегне. Преиспитујем и делотворност *non finito* технике у процесуирању повреде осећања. Као пример борбе са психолошким озледама наводим скуптурално отелотворења успомена на свог оца, носиоца патријархалних начела и ауторитета, кога од најтрауматичнијег „места“ претварам у место љубави, путем уметничког делања. О аутобиографском приступу уметничком раду говорим уопштено, наводећи ауторе сличног усмерења.

Уметнички објекти, сачињени надградњом нађених или наслеђених предмета, такође сведоче о сећању на прохујало време и конкретне особе. Стога у трећем делу теоретског дела докторског уметничког рада посматрам поступке апропријације нађеног или наслеђеног, у циљу стварања новог дела, али и ослобађања од непријатних емоција.

Сврха уметничког дела је и комуникација са публиком, мени подједнако важна као и његова функција у ауто арт-терапији. У последњем делу своје тезе, стога посматрам начине да се дође до што непосредније интеракције, сугеришући да се она најефикасније постиже путем додира експоната. Непосредност се може достићи и перформативним чином излагања, дакле - путем спектакла, који поред форме забаве укључује и обрађивање тешких садржаја.

Кључне речи: сећање, апропријација наслеђених предмета, арт-терапија

1. ABSTRACT

Doctoral art project "Personal memorabilia as a starting point for sculptural practice", including the exhibition of sculptures, assemblages and installations "The (Im)possibility of understanding death from the point of view of a living observer", held in the Gallery of the Faculty of Fine Arts in Belgrade, from January 17 to 20, 2024 , is an investigation of the deep impact of psychology on the urge to create. With the project, I consider the influence of unresolved relationships with my deceased relatives on the form and content of the realized works, in such a way that re-injury leads to catharsis through the process of sculptural work. Through the four chapters - *A few words about the narrative, Art therapy and contraindications to the use of "medicine", Deepening memories and communicativeness*, I deal with different approaches to facing psychological pain, through the realization of artifacts or artistic events.

In the first segment of the theoretical part of the project, I talk about the visual narrative as a product of the reification of memories or other mental actions, emphasizing the importance of humour and pathos in creating a deviation from unwanted re-traumatization, or triggers for a deeper dive into oneself. Here I compare my journalistic and sculpting practices, as platforms for self-analysis and reorganization of one's own personality.

Since the aforementioned belongs to the field of art therapy, in the second part of the written segment of the project I consider all the capacities of this tool to help those who reach for it. I also review the effectiveness the *non finito* technique in processing hurt feelings. As an example of the struggle with psychological injuries, I cite the sculptural embodiment of memories of my father, the bearer of patriarchal principles and authorities, whom I transform from the most traumatic "place" into a place of love, through artistic creation. I am talking about the autobiographical approach to artistic work in general, citing authors of a similar orientation.

Art objects, made by superstructuring found or inherited objects, also bear witness to the memory of a bygone time and specific people. Therefore, in the third part of the theoretical segment of the doctoral artistic work, I observe the procedures of appropriation of the found or the inherited, in order to create a new piece, but also to get rid of unpleasant emotions.

The purpose of artwork is communication with the audience, which is equally important to me as its function is in auto-art therapy. In the last part of my thesis, therefore, I look at ways of how to achieve interaction as direct as possible, suggesting that it is most effectively achieved by touching the exhibits. Directness can also be achieved through the performative act of exposition, that is, through a spectacle, which, in addition to being a form of entertainment, also includes the processing of difficult contents.

Key words: memory, appropriation of an inherited object, art therapy

2.

УВОД

ЗАШТО МЕ МЕМОРАБИЛИЈЕ ПОКРЕЋУ НА БАВЉЕЊЕ СКУЛПТУРОМ

Успомене су одјек прошлости, лепе, младе, радознале..., али и болне, оне коју бисмо радије да заборавимо. Али, успомене нас граде, те не би требало да их одбацујемо или занемарујемо. Будући да су значајне за дубље сагледавање себе, успомене зовемо и меморабилјама што их семантички повезује са знаме-нитостима - својеврсним интимним споменицима. Меморабилје подразумевају сећања на догађаје, али и врло разгранат сплет емоција и ставова који прате ове ситуације. Успомене су „дневник који свако носи са собом“, како се о том појму изразио чувени ирски писац Оскар Вајлд. Оне су и полазиште моје скулпторске праксе која ме води сеновитим путевима запамћеног.

Шта су сенке на том узбудљивом путовању? Извитоперене слике детињства и одрастања, где моја плашљива свест подиже одбрамбене зидове страхујући да ће поново бити повређена. Ја њу упорно силим да се суочи са свим што се истрајно трудила да потисне, наново и наново правећи артефакте са том тематиком. Своју подсвест ја заправо терам да изађе на површину, због чега су моји радови емотивно трансформишући.

Вајајући, полако разграђујем универзум успомена, саставни део свачијег идентитета што га настањују и утваре из несвесног дела јаства, где смо их сабили као негативне појаве.

Понекад нас ти страшни призори надахњују, а некад и прогањају, надмашујући оно што су били у реалности. Јер, ми у те сенке уписујемо посебно значење. Тако прве љубави накнадно добијају предимензиониране размере, као и прве забране, озледе, напуштања... Док стварам скулптуре, цртеже, инсталације., настојим да своје трауме препознам и зацелим.

Да живимо у тренутку, саветују нам психолози и проповедају религије, наглашавајући ипак да је човек саткан и од „јуче“. Ови ауторитети кажу да је појединац везан, некад и превише, за своје успехе и промашаје, да је распет између оног што је хтео и мислио да може, и оног што је постигао. За хришћанство, чијој моралној вертикали тежим, излаз из тог замршеног чвора је у покајању, док је психотерапеутско решење овог проблема – у самосагледавању и реорганизацији личности, где се и прва питања и први одговори проналазе у детињству.

Премда се одувек окрећем прошлости, посебан подстицај за дубок и искрен поглед у минуло време дала ми је смрт моје маћехе, последње у низу умрлих чланова породице, укључујући и бившег супруга. Кад останеш сам на свету, просто ти ништа друго не преостаје но да се са собом конфронтираш, иако тада нема сведока који би ти помогли да своју личну историју сагледаш реалније. Тада си осуђен на крајњу субјективност у откривању оног шта си постао, као и какве си релације успоставио са најближима.

Међутим, ово није једино чему стремим кроз уметнички процес. Сад кад су и моја мајка, и отац, бака, маћеха, супруг - прах и пепео, дужна сам да им све опростим, и у религијском и у психолошком смислу. Са тог другог аспекта, битнијег за моје стваралаштво, опроштај значи постигнуће да тај неко више не влада мојим реакцијама на различите животне изазове. Да бих досегла овај вид независности, посежем за уметношћу, најефикаснијој врсти терапије од свих којима сам се подвргла. Кроз рад на скулптури сам боље себе упознала и успела да се помирим са свим „својим“ преминулима.

Анализа прошлости путем уметности довела ме је до још једног закључка који сублимишем у називу своје докторске изложбе *(Не)могућност поимања смрти из угла живог посматрача*. Том парафразом назива рада Демијана Хирста (*Damien Hirst*) желим да истакнем да наши вољени живе у нама до нашег последњег даха, подсвесно утичући на наше понашање, посебно ако им нисмо опростили. Опроштај „кривцима“ за поједине давне поступке доноси нам већу аутентичност, или, речју - ослобађа нас.

У тренутку кад сам са својим ментором прецизирала тему мог уметничког докторског пројекта, нисам ни слутила где ће ме истраживање повести. Преда мном је било мноштво табуа и подмуклих заблуда са којима сам морала да раскрстим. На моменте је то „копање“ по себи личило на причу о тајном вилајету, где - ако нешто узмеш, или отмеш од заборава - кајаћеш се, док ће те исто снаћи и ако ништа не дирнеш. Одлука да не одустанем од суочавања са мраком потиснутог донела ми је духовну препород. Да нисам уронила у своју давну прошлост, и даље бих робовала старим, излизаним обрасцима, несвесна да сам им потчињена. Да се нисам упустила у самоанализу, и даље би мој унутрашњи инвентар био хаотична смеша свега и свачега, без увида о узајамним везама између појединачних догађаја.

Истина, мало реда у тај хаос уносила бих писањем новинарских чланака са аутобиографским приступом. Али, то никад није било тако делотворно као кад бих кренула да вајам своје емоције, и њихове објекте, ако је ред да тако назовем чланове своје породице. Свог оца бих и даље мрзела, оптужујући га за разна исклизнућа од очекиваног, моју милу мајку бих помало презирала, неспособну да се носи са животом. Баку бих још увек држала на дистанци, осуђујући је што је више волела ћерку него унуку. Маћеха би ме до данас љутила због патријархалног улагивања мом оцу, и никад не бих схватила да је и мој супруг био мукотрпник, а не само мучитељ. У најкраћем: ни сама не бих била оно шта сам сада, далеко отворенија за све ризике самоспознаје него кад сам ово путовање започела.

Дакле, уметничка материјализација успомена отворила ми је врата ничим условљене љубави према онима који су ме делом обликовали, макар она била и постхумна.

На наредним страницама настојаћу да сваки свој корак у вајарској пракси објасним, па се унапред извињавам због обима те моје исповести. Следећи редови неће бити обојени поетиком каква краси увод у теоријски део докторског пројекта, а која би ме надаље лишила објективности. По цену да читаоца заморим, свом вајарском раду ћу прићи готово сувопарно, научно-академским језиком и приступом. Потрудићу се да сваки детаљ свог уметничког писма што темељније образложим, и опет ће остати много тога недореченог. Али, у бескрају питања и могућих одговора и јесте лепота рада на себи (ма како ова фраза отрцано звучала). Рад на себи сврха је и моје скулпторске праксе, и ове теоријске елаборације.

Штиво које је пред вама поделила сам на четири поглавља, не бих ли разграничила правце којима корачам кроз свој меморабилни скулпторски опус. У првом, под називом *Понека реч о наративу*, говорим да својим артефактима заправо приповедам како сам се у одређеном моменту осећала, у циљу да доживљено боље схватим. Терапијски аспект свог скулпторског деловања разматрам у поглављу *Лековитост уметности и контраиндикације употребе „медикамената“*, док одељком *Продубљивање сећања* анализирам уметничке поступке којим се служим приликом самосагледавања. У последњем делу, *О комуникативности*, преиспитујем начине на које моје опредмећене успомене утичу на публику. Закључком анализирам докторску изложбу која је потврдила све тезе изнете у теоријском делу пројекта, увиђајући да ћу са сличном праксом лечења уметношћу да наставим.

Сећање је стога мој усуд, али и благослов, као и уметнички докторски пројекат. Сећање је главни појам и полазиште како ове дисертације, тако и мог уметничког истраживања.

3.

ПОНЕКА
РЕЧ О НАРАТИВУ

3.1.

НАУКА СЕЋАЊА

Како уопште физиолошки функционише сећање? Наука тврди – путем похрањивања одређених појмова и догађаја по различитим „фасциклама“ у мозгу.

Информације које задржавамо у памћењу прво кодирамо, како бисмо их оперативније складиштили и лакше проналазили у том спремишту. Конкретни појмови се памте посредством стварања визуелних представа, док оне апстрактне меморишемо путем вербалних трагова. Памтимо и звукове, мирисе и укусе. Све те информације служе нам да стекнемо што прецизнију представу о себи и свету који нас окружује.

За идентитетско одређивање најважније је аутобиографско памћење у ком се депонују ретроспективне информације - догађаји чији смо били учесници, особе које познајемо или смо познавали, места на којима смо били, ствари и предмети које смо користили...

Ови подаци ипак нису ускладиштени сасвим аутентично, јер неки су заборављени, неки измењени, а неки уметнути, односно – накнадно (ре)конструисани.

Иако се лична искуства похрањују у меморији без свесне намере да буду запамћена, испоставља се да су најотпорнији на заборављање детаљи догађаја који је у нама изазвао емоционално узбуђење. Што је већи ниво емоционалног стреса током трајања тог догађаја, али и уочи и непосредно после њега, то је већа шанса да тај догађај запамтимо, према закључцима психолога.¹

Аутобиографско памћење није само пасивно похрањивање информација, већ активно утиче на наше мисли, ставове и понашање, односно нашу динамичну усклађеност са околином. Оно има три функције - директивну, социјалну и ону која се односи на континуитет појма о себи.

Директивна функција аутобиографског сећања подразумева употребу прошлих искустава у усмеравању садашњих мисли и понашања, како би актуелни проблем био решен уз помоћ сећања на већ доживљену сличну ситуацију.

Социјална улога аутобиографског памћења огледа се у формирању, одржавању и подржавању међуљудских односа дате особе, и то кроз размену аутобиографских података у току разговора са другима. Од треће функције аутобиографског памћења зависи наше самопоимање – доживљај тога ко смо и какви смо, као и континуитет тих предоџби.

Складиште личних меморабилија, које сматрамо информацијама и којима манипулишемо у складу са циљевима и доживљајем себе, представља базу аутобиографског знања. У процесу самоодређивања и самопозиционирања у односу на спољашњи свет, од посебног значаја је еволутивна самоспознајна компонента аутобиографског аспекта памћења - самопоштовање.

¹ <https://repozitorij.ffos.hr/islandora/object/ffos%3A327/datastream/PDF/view>

Циљеви су наша мотивација у психолошком расту и напредовању. Циљеве креирамо у правцу конкретних постигнућа у друштву, али и успостављања заједништва без којег, као врста, не можемо. Стога за сећањима посежемо селективно у односу на то каквим се сматрамо и шта желимо да досегнемо .

Идентитет, као концептуализација сопствене животне приче, такође је динамична творевина нашег ума. Идентитет садржи категорије које се односе на прошлост, садашњост и будућност, покривајући оно што смо били, оно што смо сада и што бисмо могли бити у будућем времену.

Прве представе о животу стичемо у раном детињству и на њих утиче оно шта нам се дешавало у том периоду. Иако је свако бар некад искусио неку повреду (ускраћивање), нека се детињства одликују већим изазовима. Изазови прате и адолесценцију током које се личност још увек формира.

Како ће се та негативна искуства одразити у одрастању и сазревању, зависи од резилијентности – способности да се адекватно одговори на стрес. Резилијентност је адаптациони одговор личности који има заштитну улогу.

Вештина сврсисходног реаговања на неповољна искуства савладава се током живота, али се основе стичу у најранијем периоду. Хармонични породични односи иду на руку стицању резилијентности. Међутим, и резилијентност је динамички процес, а не перманентно стање, карактерна особина или посебна црта личности.²

<https://www.vaspsiholog.com/2019/03/sta-znaci-bit-rezilijentan/>

² <https://www.vaspsiholog.com/2019/03/sta-znaci-bit-rezilijentan/>

Уобичајено, особа прибегава формирању механизма одбране да би се заштитила од различитих фрустрација. Механизми одбране помажу особи да сачува самопоштовање, разреши тензије и овлада понашањем које ће у њеној средини бити прихватљиво. Један од тих механизма је сублимација. Особа путем сублимације своје емоционалне потребе задовољава друштвено прихватљивим активностима као што је уметност.

На психичку бол која је изазвана траумама, човек реагује на више начина. Понекад их тај неко проматра из угла „посматрача“, када се бол већ проживљеног не проживљава поново. У неким другим ситуацијама, фокусирамо се на позитивне аспекте стресног тренутка. У најнеповољнијим приликама, поново пониремо у амбис патње, чему је пример посттрауматски стресни поремећај (ПТСП).

Иако се ПТСП углавном везује за тешке трауме попут ратних искустава, поновно проживљавање бола својствено је и људима који своје детињство и одрастање сматрају тешким, трауматичним. Потреба да се поново понире у бол јавља се уколико се реакција на шок наставља након што је спорна ситуација прошла. Најчешћи симптоми ПТСП-а, који је интензивно проучаван крајем 20. и у 21. веку, јесу поремећај сна и концентрације, обузетост размишљањима о минулим догађајима, афективне епизоде испољавања љутње и беса, повлачење у себе, напади панике...³

<https://www.apa.org/topics/ptsd>

Лечење ПТСП-а, али и блажих облика враћања болној прошлости, спроводи се психотерапијама различитих врста, међу којима је и арт-терапија. Арт-терапија је

³ <https://www.apa.org/topics/ptsd>

експресивна терапија која користи креативност и технике пројекције да би се побољшало ментално, физичко и емоционално стање особе која јој се подвргава. ⁴

(Donna Betts, Sarah Deaver, Art therapy research: A practical guide, Routledge, 2019)

Арт-терапијом се од средине 20. века третирају психијатријски пацијенти, јер се њоме комбинују експресивне карактеристике уметности са експлоративним аспектима психотерапије. Овај третман се спроводи као вид психосоцијалне подршке и у вртићима, школама, домовима за старе, али и затворима и васпитно-поправним установама. Арт-терапија се примењује и у радионицама личног развоја, као и у сопственој режији, када се индивидуа самоиницијативно бави уметношћу да би лакше поднела фрустрације.

Ликовне радове настале у арт-терапији можемо сврстати у поетику арт-брута. Такви радови стручњацима служе за тумачење несвесних процеса пацијента/клијента, док ауторима помажу да изразе све оно што их тишти.

Једна од утемељивача арт-терапије, Едит Крамер (Edith Kramer, 1916-2014), сматрала је да се позитивни ефекти постижу углавном захваљујући поновном проживљавању унутрашњих сукоба, који се разрешују кроз процес уметничког стваралаштва.

Унутрашњи сукоби, или интерперсонални конфликти настају као производ спољашњег притиска на индивидуу. Узроци унутрашњих сукоба су: примена старих стратегија у решавању ситуација у којима су те стратегије дисфункционалне, неспособност да се донесу одговорне одлуке, недостатак информација које су нужне да би се дата ситуација контролисала, незадовољство собом, те изостанак самопоштовања, али и

⁴Betts Donna, Deaver Sarah, Art therapy research: A practical guide, Routledge, 2019)

недостатак пуне комуникације. Неке од ових проблема могуће је решити управо уметношћу.

Уколико се интерперсонални конфликти не превазиђу, особа трпи психичку бол. Међутим, француски психијатар, филозоф и пионир дубинске психологије Пјер Жанет (*Pierre Janet*, 1859-1947), термин „психичка бол“ сматра неодговарајућим. У својој књизи *Љубав и мржња* (Напријед, 1968), Жанет појам „бола“ везује искључиво за физичка стања, инсистирајући на изразу „патња“ у психичкој сфери човековог постојања. Ипак, у даљем тексту писаног дела докторског уметничког пројекта нећу се одрећи термина „бол“, будући да се користи чак и у судској пракси, док је и даље општеприхваћен у савременој психологији.

Штавише, клинички психолог Едвин Шајдман (*Edwin Shneidman*) осмислио је термин *psychache*, који у дословном преводу значи „психобоља“. Шајдман овим изразом жели да нагласи да је душевна бол изазвана фрустра-цијама због немогућности задовољења битних психолошких потреба појединца. У тај корпус спада потреба човека да буде вољен, сигуран и поштован, да га неко разуме, да заштити своју слику о себи и слично. Уколико су ове потребе неподмирене, дешава се унутрашња промена са сличним али блажим симптомима које изазива ПСТП. Последица може да буде акутан или хронични губитак смисла живота, односно – депресија.⁵

Социјални психолог Рој Баумистер (*Roy Baumeister*) истиче како је душевна бол производ разлика између идеалног и реалног „ја“, односно – очекивања и постигнућа. Душевна бол се, по Баумистеру, огледа у само-разочарању због „пораза“ (како се доживљава диспаратет у односу на очекивано) и води у депресију, резултирајући понекад и суицидалним идејама.

⁵ (Eliana Tossani, *The Concept of Mental Pain, Psychother Psychosom*, 2013)

Свој сопствени живот доживљавала сам као константни извор бола, тј. патње. Као изазиваче овог осећања детектовала сам поремећене односе са родитељима и баком, као и њихово међусобно неразумевање. Свест о постојању ових узрочности код мене није пратио адекватан одговор на животне изазове, тј. зрело суочавање са проблемима. Наиме, уместо да пронађем своје тачно место и одатле реагујем на спољашње надражаје, ја сам развила љубомору, завист, посесивност и сличне реакције. Ово је продубило моје унутрашње конфликте, стварајући све већи јаз између оног што сам хтела да будем, и оног што јесам (односно – шта сам била у тадашњем тренутку).

Излаз сам прво нашла у цртању и мануелним радњама попут хеклања, штрикања, веза, шивења, а потом у похађању различитих видова психотерапије.

Прва прилика да удружим ове две врсте (само)помоћи указала се током третмана рационално-емоционално-бихејвиоралном терапијом (РЕБТ), 2015. године. Тада сам дошла на идеју да своје „спорне“ особине уметнички материјализујем под вођством психотерапеуткиње.

Под „спорним“ особинама подразумевала сам поменуте љубомору, завист и посесивност, али и неспособност за чување тајни и њихову злоупотребу и сличне регресивне реакције на стварност. Регресија је, наиме, био један од мојих одбрамбених механизма, добро познат у науци, о чему сведочи Алфред Адлер (*Alfred Adler*) у својој књизи *Познавање човека* (Дерета, 2012⁶). Наведеном врстом понашања човек се служи да би привукао пажњу околине и задовољио своје емоционалне потребе. Ипак, љубомора, завист, посесивност (...) у колизији су са суперегом (идеалним „ја“), који од особе захтева већи степен морала од оног што га исказује. Раскорак између пожељне и реалне слике о себи продубљује интерперсоналне конфликте дате индивидуе.

⁶ Алфред Адлер, *Познавање човека*, Дерета, Београд, 2012.

Будући да је полазиште РЕБТ терапије становиште да анксиозност не изазива сам догађај, већ наше виђење тог догађаја, хтела сам да себи још више расветлим како ја то видим узроке и последице наведених емоција. Инстинктивно сам знала да ће ми у разрешењу унутрашњег сукоба од помоћи бити арт-терапија, коју сам усмерила на отелотворење спорних карактеристика, а заправо - секундарних емоција. У њиховој уметничкој интерпретацији ослањала сам се на физичка стања која су проузроковале те (несношљиве) емоције, и тако поново проживљавала бол.

Процес материјализације набројаних емоција донео је неочекиване резултате. Обрађене скулпторским промишљањем, љубомора, посесивност, завист... нестале су. Стање олакшања услед измирења захтева суперега и неадекватног одговора на реалност, које је било резултат уметничке интроспекције, ипак није дуго трајало, јер рад на себи захтева континуитет.

Зато сам овај принцип самопомоћи арт-терапијом трајно усвојила и применила га и у продукцији радова за докторску изложбу. У оквиру овог процеса бавим се преминулим сродницима који су имали значајну улогу у мом одрастању и сазревању. У фокусу мог интересовања су изазивачи траума који исходе из њиховог понашања, као и моје реакције на стресне моменте.

Најинтимнија улога уметности и јесте посредовање у поправљању наших психолошких недостатака и ублажавању анксиозности од сопствене несавршености, према виђењу филозофа Алана де Ботона (*Alain de Botton*) и историчара уметности Џона Армстронга (*John Armstrong*), аутора књиге *Уметност као терапија*. Ботон и Армстронг кажу да нам уметност помаже да не заборавимо. Дакле, улога уметности је да кроз њу асертивно преобликујемо сећања.⁷

⁷ <http://www.glif.rs/blog/7-osnovnih-psiholoskih-funkcija-umetnosti-po-alenu-de-botonu-i-dzonu-armstrongu/>

Хумор је такође један од метода који психолози предлажу за надилажење душевних тегоба. Хумор користим како бих се лакше носила са проблемима са којима се суочавам кроз скулпторска дела. Хумористички приказаним односима са ближњима правим бољу спону са широком публиком, чему ми служе и духовити називи скулптура и инсталација. Ипак, да ли хумором заиста лечим старе ране? Видећемо у једном од следећих потпоглавља који се тичу наратива у ликовној поетици.

3.2.

УНУТРАШЊЕ ОГЛЕДАЛО

Потреба уметника за самопреиспитивањем одолела је променама у уметности 20. века које су биле окренуте покушају корекције друштва кроз ангажовано уметничко деловање. Реализујући слике, скулптуре, инсталације, перформансе..., уметници фокусирани на самоанализу обрађују важне тренутке у свом животу, своје емоције, личне карактеристике, односе са другима, као и однос других према њима. Све наведено спада у моју сферу интересовања, а посебно у раду на докторском уметничком пројекту.

С обзиром на то да се и аутопортрет посматра као начин сагледавања уну-трашњих стања аутора (више него његове спољашњости), размотрићу шта се са овим жанром дешавало кроз историју уметности. Полазиште за исказивање ставова по овом питању у мом докторском пројекту представља књига “*The self portrait, A cultural history*” историчара уметности и уметничког критичара Џејмса Хола (*James Hall, 1963-*).⁸ Овај приказ улоге и значења аутопортрета употпуњен је наводима из других извора, као и резултатима њиховог промишљања.

Обрађујући тему аутопортрета, Хол наводи да је још антички филозоф Плотин (*Plotinus, 204-270*) указивао на то да прикази себе не проистичу толико из погледа у огледало (углачане површине), колико из погледа у своју унутрашњост. Мислиоци из

⁸ *Hall James, The self portrait, A cultural history, Thames&Hudson, London, 2011*

постантничког периода закључују да је аутопортрет облик интимног монолога, који се ослања на унутрашње карактеристике вајара или сликара.

У Средњем веку хришћанство се шири на европском континенту. Носилац идеологије је институција Цркве која заговара лично страдање зарад спасења. „Ја“, по данашњем схватању сопства, није важно у поређењу са тежњом ка сједињавању са Богом. Због тога су аутопортрети готово изузети из средњо-вековног ликовног опуса, осим на маргинама рукописа, или у оквиру луцидних решења на фрескама. Нагласак се ставља на непропадљивост душе, што се презентује симболима крста и троугла.

Теоретичари који се баве ренесансом примећују да у сваком портрету било које личности (били они и Богородица или Христ), има нечег од лика самог аутора. Хол ово види као последицу самосагледавања уметника и представљања својих особина у портретима других особа или светаца. На тај начин, уметници у дату представу уносе свој склоп вредности и ставова, чији је креатор заправо Римокатоличка црква која и даље пресудно утиче на европско друштво, како поручује Хол.

Стога су у доба ренесансе на цени скромност, преданост, тежња ка обожењу, склоност ка савршеном и сличне карактеристике које уметник не може сам себи да припише из моралних разлога. Јер, како сматра чувени ренесансни песник Данте Алигијери (*Dante Alighieri*, 1265-1321), није умесно писати ни говорити о себи, с обзиром да човек не може себи правично да суди. Како је Црква тада била и главни наручилац уметничких дела, уметници су морали да прихвате њена правила, па и ова о величању богоугодних особина човека кроз уметност.

Приказати себе у ренесанси није било популарно, јер је Црква махом наручивала приказе светаца и великодостојника. Из тог разлога, уметници су аутопортрете посматрали као рекламу своје вештине. Изузеци од овог правила били су ретки и везани за повластицу удобног живота коју су уметницима омогућавале мецене. Тако Филип III, гроф од Бургундије, настоји да чувеном фламманском сликару Јану ван Ајку (*Jan van Eyck*, 1390-1441) обезбеди финансијску сигурност како би могао да слика оно шта жели. Међутим, чак

и поред те врсте аутономије, Ван Ајк је своје аутопортрете називао *неутрално*, попут *Портрет човека*.

Једини сачувани аутопортрет великог ренесансног уметника Леонарда да Винчија (*Leonardo da Vinci*, 1452-1519) представља аутора много старијег него што је био у тренутку финализације цртежа који се приближно датира у 1512. годину. Изглед тог старца мења се у зависности од угла посматрања, што се може боље запазити преко фотографија и видео-снимака. Историчари уметности претпостављају да је Да Винчијев *Аутопортрет* заправо скица за портрет једног од апостола приказаних на *Тајној вечери*. Међу стручњацима који су се бавили овом темом, истиче се Рос Кинг (*Ross King*, 1962-) и *то тврђом да је у питању апостол Тома у сцени Неверовање Томино, будући да сам Да Винчи ништа није прихватио без темељне провере. Стога можемо да закључимо да се Леонардо послужио „триком“ својих претходника и савременика, преносећи своја својства у приказе светаца. Овај универзални стваралац био је опчињен „мистеријом душе“ која се огледа у мимици лица.*

Једно од најпознатијих дела из жанра самоприказивања јесте *Ауто-портрет у кожуху* немачког сликара и графичара Албрехта Дирера (*Albrecht Dürer*, 1471-1528). Припадајући епохи немачког хуманизма и реформације, Дирер је у својим делима стављао нагласак на људске врлине, док се овај *Аутопортрет* чита као суштинска представа бола и патње.

Крајем 15. века, уметнику је дозвољено да себе представља као хероја, с обзиром на промену друштвене климе од теоцентричне ка индивидуалистичкој, уз давање веће слободе у уметничком изражавању. Ово производи веће самопоштовање код сликара и вајара, што кулминира у 16. веку појавом поджанра самоподругљивог аутопортрета. Самоподругљивост у уметности не би била могућа без искреног самопреиспитивања и самоосвешћивања, како Хол наводи. Тек након тог психолошког процеса, уметник може да се насмеје својим слабостима.



Ова врста хумора на свој рачун, као надградња самопреиспитивању, послужила ми је при реализацији серије радова из 2015. године, које сам приказала на изложбама *Моје мане, моје ране* (у уметничком простору Инекс филм) и *Распродаји живота* (у Циглани - Клубу љубитеља тешке индустрије). Самоанализа у склопу већ поменутих РЕБТ и арт-терапије, довела ме је до продукције низа скулптура и објеката, од којих издвајам *Опседнутост Јакшићем*.

Опседнутост Јакшићем, скулптура,
комбинована техника,
80x180x55cm (2015)

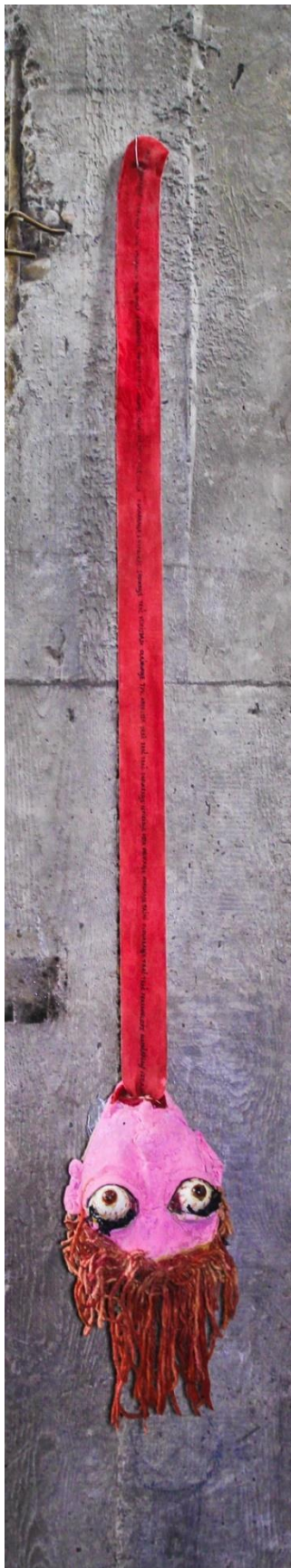
У питању је мој торзо урађен у комбинованој техници, преко кога сам прелепила

фотографије свог актуелног партнера. Аутопортрет садржи крила, у циљу да код посматрача изазове дилему да ли претерана заљубљеност доводи до просветљења или до менталне регресије, која се жаргонски идентификује као тип „жене-кокошке“. Важан детаљ су и моје наге груди, оклембешене као у старице. Њима саркастично описујем свој однос према својој сексуалности, који се одликује самониподаштавањем.

Занимљиво је да сам ову скулптуру рекреирала у оквиру реализације радова за докторску изложбу, градећи од ње рад *Госпођетина* о којој ћу нешто више рећи у закључку ове дисертације.

Свој интимни проблем са осећајем женствености преносим и у објекат *Да ли ми је поцрнео стомак*, изложен у оквиру поставке *Антиномија аутономије* у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ (2021). Овде се ради о врсти кожне кецеље на коју су пришивене врло издужене груди, чиме се путем самопо-другљивости ослобађам напетости и страха од реакције других. Наиме, тај објекат илуструје анегдоту са мора из адолесцентског периода, када је моја пријатељица на моје питање којим насловљавам скулптуру, одговорила „Чек' да видим“, и подигла ми груди које су покривале добар део стомака.

Своје груди слично третирам и у инсталацији *Љубав је слепа* (2022), којом обрађујем свој однос са пријатељицом и колегиницом Сенком Тривунац. Инсталација се заснива на нађеним објектима – гуменим луткама које надограђујем минијатурним портретним теракотама. У отвор за врат лутке која мене представља, налаже глава од печене глине на начин да формира мој аутентични грбав став, док су и дојке извитоперене, будући да се ради о врховима прстију гумене рукавице. Сарказам се у овом случају фокусира на мој подређен положај у односу на Тривунац, транспоновану у луткицу марке Барби.



Самоподругљивост се очитује и у скулптури *Алапачарење 1*, којом обрађујем своју склоност ка оговарању. Из уста мог аутопортрета у реалној величини (направљеног од сунђера) излази језик дужине од два метра. Позиција овог рада у простору обрнута је од реалне – моја глава виси окачена о језик, чиме представљам паклене муке које сматрам да заслужујем, због греха оговарања.

Аутосарказам је, заправо, вид хумора који упражњавам у својој поезици, зато што ми омогућава да се дистанцирам од бола и стреса.

Аутосарказам ипак није честа појава у уметности већ посматраних векова у којој доминирају реалне самопредставе. Истакнути примери овог приступа јесу више од 40 аутопортрета холандског барокног сликара и графичара Рембранта Харменсона ван Рајна (*Rembrandt Harmenszoon van Rijn*, 1606-1669). Ипак, ауто-портрети из позног раздобља његовог живота одишу самосажалењем, према неким ауторима који у овом дискурсу истичу *Аутопортрет са белом марамом*.

Од 17. века, у аутопортретима се види однос аутора према протоку времена кроз приказе лобање или пешчаног сата у позадини слике. Пример тог приступа је *Аутопортрет са симбо-лима сујете* холандског сликара Дејвида Бејлија (*David Bailly*, 1584-1657). Међутим, време на пешчаном сату у позадини ове слике практично тече уназад, будући да је Бејли у време када ју је створио фактички био старац, док је на

слици - младић. Овај мотив познат нам је и из романа *Слика Доријана Греја*.

Немачко-аустријски вајар Франц Ксавер Месершмит (*Franz Xaver Messerschmidt*, 1736-1783), чврсто верује да аутопортрет има важну терапеутску и оснажујућу функцију. Његови аутопортрети у камену приказују унутрашњу „борбу са демонима“ која се очитује у раздражености, осветољубивости, злоби, тузи и сличним осећањима. Месершмит таквим одредницама и назива своје аутопортретске радове, што представља још једну сличност са мојим приступом. Наиме, и сама своје скулптуре називам појмовима који прецизирају недостатке које опредмећујем својим вајарским радовима.

Идући даље кроз историју од холандског Златног доба, уз извесне временске прескоке када се на пољу аутопортрета ништа значајно није догађало, стижемо до Француске револуције (1789-1799), чији крај карактерише ослобађање уметничког тржишта. Уметници стичу слободу од утицаја патрона, па чак и државе, што проширује њихово стваралаштво на раније мање заступљене жанрове. Сам аутопортрет развија се приказом других особа поред аутора (иако ове појаве има и раније, још од 17. века), као и изражавањем емоција спрам тих личности. Из тог разлога Франциско Гоја (*Francisco José de Goya*, 1746-1828) може да прикаже захвалност према свом доктору у слици *Аутопортрет са др Ариетом*. Француски реалиста Гистав Курбе (*Gustave Courbet*, 1819-1877) у свом делу *Атеље уметника* слика приказ масовног скупа сељака, просјака, ситних преступника, коцкара... Сам Курбе је (само)задужен за њихово искупљење, како се тумачи његова специфична позиција на поменутом платну, налик позицији Светог Јована Крститеља на олтару катедрале у Безансону у Француској (Cathédrale Saint-Jean de Besançon).

И Винсент ван Гог (*Vincent van Gogh*, 1853-1890) веровао је да се ауто-портретом изражава унутрашњост бића уметника, па „залази у подземље своје душе“, како каже Хол. Откривајући своје психичко посрнуће, изазвано болешћу, Ван Гог слика низ аутопортрета, где је стање помућене свести очигледно. Међутим, он аутобиографске црте види и у

деловима намештаја које користи, те их редом слика и чак смишља игру размене призора столице, тегле и чаше са Полом Гогеном (*Paul Gauguin*, 1848-1903). Циљ те игре је додатно зближавање два сликара, будући да је уметницима лакше да се отворе један према другом преко својих артефаката.

Током 20. века, аутопортретима се изражава однос према многим актуелним феноменима, и узимају у обзир теорије Сигмунда Фројда (*Sigmund Freud*, 1856-1939), а посебно она о три чиниоца психолошке структуре личности – ида, ега и суперега. На уметност су Фројдова запажања оставила трага и кроз маскирање аутопортретисаних. Маскама су аутори таквих дела алудирали на механизме самоодбране при представљању себе у јавности. Аутопортрет се све више усложњава, представљајући и женску еманципацију, угрожену мушкост, запитаност над сексуалношћу... Норвешки сликар Едвард Мунк (*Edvard Munch*, 1863-1944), рецимо, у свом *Аутопортрету из пакла*, феминизира своје тело напупелим дојкама, које су у контрасту са његовим брковима. Мунк овим наглашава колизију међу половима, антиципирајући будуће друштво другачије схваћене сексуалности.

С друге стране, мексичку сликарку Фриду Кало (*Frida Kahlo*, 1907-1954) муче љубавне муке, те у неким од својих бројних аутопортрета на метафоричан начин представља своје искуство преварене супруге. На осталим ауто-портретским радовима (од укупно 55), Кало говори о свом инвалидитету, саобраћајној несрећи, побачајима, нападима љубоморе, пасији према алкохолу... који су је начинили таквом каква је била.

Српска списатељица Ана Арп аутопортрете ове уметнице види као врсту дневника у ком бележи емоције. „Субјект мора да се измакне, да направи корак уназад и себе посматра као неког другог“, Арп објашњава поступак само-посматрања. Тај спознати садржај, Кало претвара у метафору, па главу срне замењује својим лицем, као и главу бебе која сиса. Кроз њене представе себе посматрач може лако да замисли како се Кало осећала боравећи непокретна у болници, а да ово није директно приказано.

Аутопортрете раде и Пабло Пикасо, Егон Шиле, Макс Бекман, Франсис Бејкон, Жан-Мишел Баскијат и многи други сликари 20. века. Џејмс Хол се мање бавио аутопортретском скулпуром, апострофирајући само Франца Ксавера Месершмита и староегипатског вајара Бака.

Бак је главни вајар фараона-реформатора Акхенатена који влада Египтом од 1353. до 1336. године пре нове ере. Хол види Бака као пионира аутосарказма. Наиме, вајар у својој посмртној стели клеше себе као човека повећег трбуха. Иако се ово сматра првенствено указивањем на свој привилеговани положај (услед могућности обилне исхране), уочљива је и црта подругљивости у приказивању сопственог тела, што је могуће управо због реформације уметности. Наиме, за време кратке владавине Акхенатена, и сам фараон је био представљан карикатурално, издуженог лица услед Марфановог синдрома од којег је патио.

Међу вајарима склоним самопреиспитивању, моју пажњу скреће холандски вајар Јохан Грегор ван дер Схард (*Johan Gregor van der Schardt*, 1530/31-1581) чији се аутопортрет може сврстати у савремене хиперреалистичке, иако припада епохи ренесансе. Аутопортретска биста од бојене теракоте представља Ван дер Схарда као дубокоумну личност питоме нарави, чиме се можда и додворавао публици.

Занимљив је и аутопортрет немачког вајара Адама Крафта (*Adam Kraft*, 1460-1509) из касне готике, интерполиран у његово најзначајније дело - тамбернакл (заштитна кутија за статуе светаца) у цркви Светог Лоренца у Нинбергу. Тамбернакл у облику готичке куле и висок скоро 19 метара, носе три фигуре од којих је једна сам аутор. Тиме Крафт као да поручује да без њега не би било ни славе наручиоца овог црквеног инвентара – патриција Ханса Имхофа, а можда ни достојанства саме Римокатоличке цркве.

Од савремених скулптора издвајам Мишел Ридер (*Michelle Reader*, 1975-), чији је аутопортрет сачињен од рециклираних материјала, као и њени остали вајарски радови. Слично мени, и Ридер се служи техником папир-машеа (*paig maché*) да би обликовала своје објекте. Аутопортретом од кућног отпада, Ридер наглашава један од проблема еколошке природе, али прича и причу о себи кроз ствари које одбацује.

Монументални аутопортрет кинеског уметника Занга Хуана (*Zhang Huan*, 1962-) *Long Ear Ash Head* (Глава од пепела са дугим ушима) из 2007, указује на ауторово проналажење себе у будистичкој филозофији. О томе говори и један од материјала од којих је скулптура сачињена – пепео тамјана сакупљеног из будистичких храмова, уз бетон и челик. Гигантски портрет не приказује цело лице аутора, већ само горњи део, до корена носа. Постављањем скулптуре себе на наоко нестабилно постоље, Хуан проблематизује феномен ефемерности – настајања и нестајања. Пролазношћу се бави и Роџер Баш (*Roger Bach*) позиционирајући људску лобању на потиљак свог аутопортрета. Дакле, ново време успоставља много боље услове за уметничко поигравање сопственом личношћу и околностима које је одређују.

Простор за окретање свом унутрашњем „ја“ отворила је и појава перформанса, педесетих година 20. века. Међу приступима аутора који су били активни у овој и следећој деценији, преовлађивао је приказ „комичног ЈА“, зароњеног у блато, или костимираног, симболично самоосакаћеног... Тиме се проблематизовало романтично виђење уметника као генија, док је истовремено надограђена пракса самоподругљивог аутопортрета. Поједини перформери, као што је Марина Абрамовић (1946-) истражују своје психофизичке границе, дозвољавајући себи да публици покажу своју рањивост. Исти принцип преиспитивања психе (али и тела) уметника, као и његовог непосредног окружења, примењује се и у многим видео-радовима у том раздобљу.

Свеопште интересовање за самог себе у овом периоду, које се не односи само на уметност, историчар културе Кристофер Лаш (*Christopher Lasch*, 1932-1994), дефинисао је као културу нарцисоидности. Немачки филозоф Херберт Маркузе (*Herbert Marcuse*, 1898-1979) исту појаву доводи у везу са потпуним самоослобађањем.

Током последње деценије 20. века, на сцени се појављују Џеф Кунс (*Jeff Koons*, 1955-) и Трејси Амин (*Tracey Emin*, 1963-) у чијим аутопортретима „падају све маске“, како Хол

наводи. Својим радовима Кунс и Амин откривају интимне детаље из свог личног живота. Паралелно су у тренду ТВ шоу-програми исповедног карактера.

Можемо да закључимо да аутопортрети кроз историју уметности служе различитим врстама разоткривања својих аутора. Писањем о аутопортрету ја заправо говорим о својој потреби да кроз скулптуре, инсталације, објекте и цртеже расветлим свој унутрашњи живот. Већину описаних начина самоогољавања примењујем и сама у својим радовима, те свој однос према Богу и протоку времена обрађујем у серијама скулптура које се тичу смрти (Танатоса). У фазама када је фокус мог интересовања на сексуалности, свој однос према Еросу такође износим кроз уметничке радове. Практични део уметничког докторског пројекта омогућио ми је да сагледам како перципирам брак, родитељство, породицу, ауторитет, углед... Иако ови призори нису очигледно аутопортретски, у сваки је уткан мој лични приступ проблематици, најчешће повезан са хумором (тј. духовитом критиком и самокритиком).

У тим радовима се служим обраћањем публици из улоге посматрача, говорећи из трећег лица једнине, али и износећи своје емоције поводом посматране појаве. Оваквим поступком не само да тим појавама сведочим, већ их и коментаришем, на основу сопствених моралних назора. Премда физички невидљива, неупитно сам присутна у радовима и кроз аутентично комбиновање нађених предмета и њихову надградњу.

Креирањем радова од наслеђених предмета, у позицији сам да искажем став према њиховим примарним власницима и међусобним односима ових особа. Кроз такав приступ ја говорим и о себи, због чега ове скулптуре сматрам самоприказивачким, ништа мање од представа сопствене љубоморе, посесивности, опсесије партнером..., које сам претходно поменула.

Нужно је да овде размотрим и једну од тврдњи Џејмса Хола, да се аутопортрети и данас сматрају најслободнијим уметничким жанром јер су, као аутобиографски, па тиме и

херметичнији од радова окренутих ка споља, „лишени комерцијалних очекивања“. Ово је, по мом мишљењу, само делимично тачно, с обзиром на различите могућности аутопортрета, на које сам овим потпоглављем указала. Јер, аутопортретиста увек своје особине анализира у односу на општеважећи морал, што значи да његова дела могу да допру до великог броја људи који се у њима препознају. Таквом ставу иде у прилог тврдња Олге Јеврић, да, ако смо довољно вешти, животну „драму условности“ можемо претворити у „осмишљено подређивање појединачног - принципу општости“.

Ако ли нисмо вешти, а и даље желимо да обрађујемо свој идентитет, уметнички рад ће остати на нивоу чисто терапеутског, без могућности комуникације са широм публиком. И опет ће креативно самосагледавање бити корисно, о чему говорим у наредним одељцима.

3.3.

ДВА ВИДА НАРАТИВА РЕПОРТАЖНО И МЕТАФОРИЧНО „ЈА“

Потреба за комуникацијом стара је колико и човек. Истраживачи Универзитета Кембриџ сматрају да су се људи прво споразумевали преко пећинских цртежа, којима се приписује и магијска/религијска функција. Према закључцима ове групе научника, објављеним почетком 2023. године у студији *An Upper Palaeolithic Proto-writing System and Phenological Calendar*, цртежи из пећине Ласко, Шове и Алтамира садрже и знакове – линије, тачке и прото ознаке слова „У“. Ови знакови су људима из доба палеолита служили да означе време парења и миграција животиња које су ловили, дакле, били су у функцији човекове егзистенције.⁹

⁹ <https://sveoarheologiji.com/oznake-na-pecinskim-crtezima-predstavljaju-najraniji-oblik-pisanja-pre-20-000-godina/>

Пре него што су Сумери измислили клинасто писмо (3500-3000. године пре нове ере, према подацима из World History Encyclopediae) људи су комуницирали помоћу структурираног камења, шкољки, преломљених гранчица, чворова на конопцу, димних сигнала...

Нека од првих писама (египатски хијероглифи, пиктографи коришћени у долини Инда и у Кини...), настала су стилизацијом слика које су договорно почеле да се употребљавају увек за исти појам.

Писмо је служило и служи за пренос информација и знања путем графичког представљања језика. Језиком изражавамо и своје емоције које обу-хватају и сећања.

Појавом писма, потреба за визуелном комуникацијом није нестала. Штавише, и у данашње, технолошки напредно време, многе се поруке одашиљу пиктографски. Ово примаоцу омогућава обраду великог броја података у рачунарству, саобраћајној сигнализацији, географским мапама, графиконима, упутствима за употребу различитих производа...

Свака комуникација захтева пошиљаоца и примаоца поруке, као и саму поруку (информацију) која се преноси путем неког канала, по запажању француског мислиоца Ролана Барта (*Roland Gérard Barthes*, 1915-1980).

Ликовна уметност, чији је циљ такође комуникација, служи се ликовним језиком заснованом на линији, боји, волумену... Уметничке поруке посредују се преко симбола, како наводи др Никола Божиловић, редовни професор Филозофског факултета Универзитета у Нишу.¹⁰

10

За разлику од вербалних порука, уметничке су отворене, те њихов прималац може слободно да их тумачи. Тумачења се формирају посредством великог броја асоцијација, те не постоји једна – тачна интерпретација поруке слике, скулптуре, графике... Дапаче, тумачење уметничке поруке независно је и од онога шта је аутор својим делом хтео да саопшти. Чак и када уметничку поруку двоје и више људи протумаче на исти начин, свако ће је различито доживети. С друге стране, у вербалној комуникацији грешка у интерпретацији поруке није добродошла, и може имати негативне последице у виду неразумевања саговорника.

Уметност је повезана са унутрашњим стањем уметника - како његовим рационалним запажањима, тако и емотивним устројством. Уметност се дефинише и као спољашња манифестација ауторових идеја и осећања која могу, али не морају бити пренета на публику. Будући да уметност функционише и на подсвесном плану, за њен доживљај од стране посматрача важније је да ли ће и како на њега уметничко дело да утиче, од тога да ли је свесно разумео поруку.

Појам „књижевности“ односи се на језичку уметност којом се естетизује језичка творевина. Према природи књижевног дела, књижевност се дели на родове и врсте, али су границе међу њима флексибилне и пропусне.

Условно речено, и новинарство се може сврстати у књижевност, премда је дефиниција тог појма још стриктнија. Наиме, новинарство се бави прикупљањем, анализом, провером и презентацијом информација везаних за актуелне догађаје, али и феномене, трендове, теме, значајне особе.

Књижевности су од саопштавања вести, као базичног вида новинарства, ближи новинарски жанрови репортаже и посебно колумне, који аутору дозвољавају већу слободу у изражавању. У репортажама, дескрипција амбијента и учесника збивања подједнако је

важна као и изношење чињеница које се односе на сам догађај, али и на шири контекст посматране ситуације.

Колумне дају још већи простор за испољавање ставова и емоција аутора, будући да је главна њихова карактеристика – субјективност. Колумна жанровски припада чланцима мишљења, док је и реакција публике на њих мисаона, представљајући став слагања или неслагања са изложеним. Колумне су често сатиричне, и увек писане у првом лицу јединине.

Оно што повезује новинарство и уметност (конкретно - скулптуру) у мом случају, јесте наратив који је окренут самопосматрању. У новинарству, ово ми је дозвољено у оквиру исповедних колумни које пишем за месечник *Нова економија* и портал *Vice.com/sr*.

Премда се наратив првенствено везује за усмено и писано вербално казивање оног што смо сазнали или измаштали, она је својствена и ликовној уметности. Тако теоретичар уметности Мишко Шуваковић у свом *Појмовнику савремене уметности* каже да ликовна наративна представља „сажимање тока догађаја у приказ једног тренутка (једне секвенце) посматране ситуације, из чега може да се реконструише цела прича“. Друга могућност манифестације ликовног наратива јесте да се „у оквиру једне слике симултано прикаже више карактеристичних тренутака (секвенци) догађаја“. У ликовној уметности, жељено може да се исприча и низом слика, или да се преведе на језик метафоре, симболике, алегорије или метајезичких значења, по мишљењу Шуваковића. Ликовна наративна може да се сагледа и као медијум за размену социо-културолошких информација.¹¹

Наратив у књижевности, у шта новинарство понекад прелази (како је већ речено), такође има више облика. Писци (новинари) могу да се публици обраћају путем унутрашњег

¹¹ <https://repozitorij.aukos.unios.hr/islandora/object/aukos%3A45/datastream/PDF/view>

монолога, дијалога, као и казивања - тако што говоре у првом или трећем лицу, приповедајући хронолошки или ретроспективно. Ови се облици писања у савременој књижевности често прожимају, док су присутни и у новинарству, а посебно у колумнама.

Стицајем животних прилика, скулптуром и новинарством бавим се паралелно од почетка деведесетих година прошлог века. Обе форме изражавања служе ми за успостављање комуникације са публиком, као и са својим унутрашњим „ја“, односно – за самопреиспитивање. Овде ваља нагласити да новинар нема могућност да се бави самопреиспитивањем у почетку бављења овом професијом, јер пре тога мора да савлада технике писања вести, извештаја, интервјуа и проблемског текста. Набројани новинарски жанрови новинару омогућавају упознавање са феноменима данашњице, као и њиховим протагонистима. Тиме се подстиче знатижеља новинара, и охрабрује промишљање кроз анализу мишљења саговорника. Тек касније се успостављају услови за интроспекцију, кроз писање репортажа (у првом лицу) и колумни.

С друге стране, уметничко самопреиспитивање дозвољено је и почетнику у вајању, сликању..., посебно ако он спада у фах арт-брута, када је истраживање себе – императив.

Осим самоанализе, присутне у обе делатности које практикујем, сличност међу њима налазим и у методологијама процеса стварања. У оба случаја процес почиње прикупљањем информација из спољашње средине, али и из депоа меморије и складишта емоција (условно речено - душе). Затим се те информације обрађују да би се образовала порука, и у новинарском тексту, и у вајарском делу.

Без обзира на то што се поруке скулптуре и новинарског текста (колумне) презентују на различите начине, тј. путем различитих канала, оба поступка у мени изазивају сличан осећај. У новинарству формулисање реченица прати узбуђење налик оном што га доживљавам у креирању скулптуре при манипулацији (игри) ликовним елементима и самим материјалима.

И у новинарству и у вајарству, информације обрађујем мисаоним процесом, као и емотивно, јер новинар не може да буде сасвим објективан, док се у скулптури субјективност подразумева. И за један и за други процес пожељна је инспирација која (лепшим путем) води до креирања резултата – новинарског текста или вајарског рада.

Сличност је приметна и кад је реч о мом односу према тексту/скулптури након њихове реализације. После објављивања чланка и излагања скулптуре, они ме више не занимају јер су извршили своју комуникацијску и терапеутску функцију. Ову чињеницу, кад је скулпторски рад у питању, размотрићу у потпоглављима о арт-бруту, non-finito техници, као и одељку *Где одлазе моје скулптуре*.

Сродни су и ефекти мог ликовног и новинарског наратива кад је самопреиспитивање у питању. Оба процеса доводе до катарзе или само делимичног прочишћења мене као ауторке, у зависности од тога колико сам дубоко уронила у изабрану материју.

И у пријему текста/скулптуре од стране публике има великих подударности. Продукти који обилују хумором изазивају екстатичност код читаоца/посматрача, док се преко оних прожетих болом (патосом) успешније преносе искуство и емоције на дубљем нивоу личности.

Једна од разлика између ове две форме изражавања односи се на њихову позицију у теоријском посматрању у контексту времена и простора. Књижевност (па и новинарство), сматра се временском уметношћу која има свој ток и захтева време да се разуме целина. У скулптури, читав корпус запажања, осећања и ставова треба сместити у метафоричку слику, као што објашњава Шуваковић. За перцепцију скулптуре потребан је само простор, јер се она (углавном) не мења с протоком времена. То значи да скулпторска метафора треба да сублимише у једно све релевантне претходне и актуелне догађаје. С друге стране, колумни су на располагању бројне реченице преко којих се перципира целина садржаја.

Међутим, ниједна новинарска форма не трпи превелику количину аутобиографских података, јер тако текст постаје заморан, док аутор читаоцу делује арогантно. Стога, уколико је новинару (аутору исповедних текстова) стало да кроз чланке темељно обради неке црте своје личности, као и своје релације са другима, он то не може да учини у једном излагању. Томе насупрот, скулптура има моћ да сажме многе елементе произашле из самопреиспитивања, и то прочишћено од непотребних информација.

Али, ни скулптура није свемоћна у смислу преноса мноштва података о емотивним стањима аутора, чак и ако су оне везане за исту (другу) особу. Из тог разлога, неретко приступам изради артефаката на исту тему, осветљујући кроз њих различите аспекте дате проблематике, као и промену свог односа (мишљења) према посматраном. Ово је могуће применити и у сфери новинарства, под условом да је контекст другачији. Исказано ћу поткрепити описом приказа своје мајке, коју анализирам и кроз скулптуре у оквиру докторске изложбе, и кроз текстове на порталу *Vice*.

Тако у рубрици под називом *Са ким бих волела да будем сахрањена* (<https://www.vice.com/sr/article/53v5g8/sa-kim-bih-voleda-da-budem-sahranjena>), саопштавам:

„Што се моје умрле родбине тиче, могу да бирам коме ћу да се придружим у мноштву комбинација. Идем ли системом логике, најбоља крајња адреса ми је мајчин колумбаријум.

Господска локација – Ново гробље, комшилук префињен - Алеја почасних грађана. Ритуал савремен – кремација, приступ еколошки – штедња простора.

Па опет, кад станем испред те мајушне мермерне плоче, испред избледеле слике, малтене ништа не осећам. Ни љутњу што се самоубила, ни кривицу што сам својим безобзиром можда томе допринела..., ни жалост, ни нарочиту блискост. У нашем бурном односу, увек уз цику и вриску, а понекад и уз физичко кошкање, ништа није остало прећутано. Штавише, изговорена је и нека мимо неопходног.“

Из овог цитата се чита да мајци ипак нисам опростила, док је опроштај био један од циљева те колумне. Опраштање сам досегла тек реализацијом скулптуре *Мелитиних минус седам*, као и асамблажа *Мама, мамичееее*, приказаним на докторској изложби. У првом раду опраштање се огледа у умилном, али тужном изразу лица моје мајке, направљеном од пластифициране масе клеја. Иза њених наочара одвија се искричава игра светлости, што асоцира на менталну болест, одговорну за мушичаво понашање моје мајке.

Мама, мамичееее, асамблажни објекат, *комбинована техника*, 40x30x10 cm (2021)



У другом примеру, уметањем мајчине мутне фотографије у старински рам прозора (пронађени објекат), постигла сам ефекат њеног одласка из света живих и пренела емоцију

своје жалости поводом тог догађаја. Промисљањем прошлости дошла сам до разумевања зашто моја мајка није адекватно одговарала мојим детињим потребама, па њеном нејасном фотографијом дочаравам мајчину незрелост/неухватљивост.

У тумачењу рада *Мама, мамиче* помаже и назив, што је још једна спона са новинарством, где је наслов често кључан за стављање текста у шири контекст. Узвични исказ у називу ове инсталације асоцира на потребу сваког човека да буде близак са својом родитељком и да га она заштити бригом и љубављу. Ипак, наратив опроштаја мајци, као и опраштања са њом у љубави и разумевању, у великој мери је читљив и мимо назива инсталације.

У истом тексту на порталу *Vice* пажњу посвећујем и оцу речима:

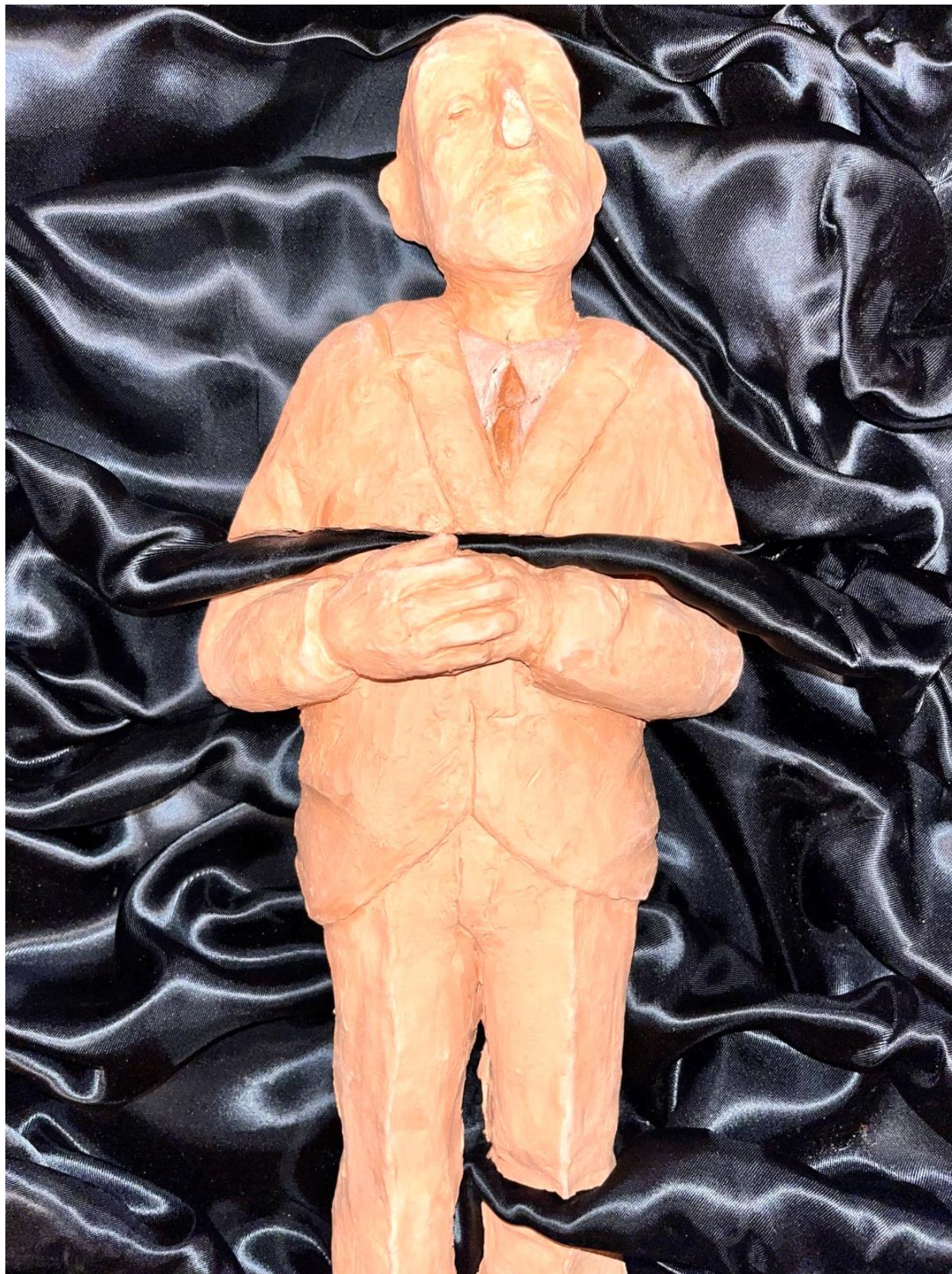
„У најелитнијем делу Лешћа вечно почива мој отац Србољуб. Једва насмешен на слици. Његова друга жена, а моја маћеха Цока, с муком је пронашла овековечени тренутак очевог излажења из улоге озбиљног и свезнајућег.

Био је то моменат њиховог венчања, када се ваља макар напети за осмех. Такав је био и наш суживот, стално у некој тензији. Прво у знаку претварања да сам оно што би он волео да будем, а потом у сасвим супротном смеру (инаћења његовим захтевима).

Једини трен кад смо били блиски јесте долазак на његов одар. И једини кад ми је заличио на људско биће, а не на уваженог директора.

Стога би нам било тесно и у вечној кући. Шут с рогатим не може, ма ко себе каквим сматрао“.

И у овом цитату очигледни су нерашчићени односи између мене и мог оца. Они се кристалишу тек кроз рад *Nice to meet you*, где га приказујем на одру.



Nice to meet you, скульптура, *теракота + ready made*, 40x33x10 cm (2022)

Премда и овде прибегавам духовитом називу који сублимише мој доживљај првог сусрета са оцем као људским бићем, а не „свезнајућим директором“, у самој форми рада садржана је и патетика. Последишно, ова скулптура код посматрача изазива саосећање, јер директно преноси емоцију туге услед губитка блиске особе.

Ипак, и наведеном колумном (једном од мноштва на сличне теме), као и поменутиим скулптурама, ја обрађујем само делић оног што сам осећала према оцу и мајци, и још мањи сегмент оног што су они собом носили. Услед ове фаличности форми изражавања у односу на моје потребе истраживања сећања, или услед моје немоћи да се сажето изразим, принуђена сам да понављам процес преиспитивања, како у скулптури, тако и у новинарству.

О супротстављеним приступима презентације себе у оквиру уметничког процеса, говорићу у одељцима *Хумор versus патос*, као и *Гег као несавршена алатка*.

3.4.

ХУМОР VERSUS ПАТОС

Реч хумор, пореклом из латинског језика, од антике па до ренесансе везивала се за хуморално лечење, односно, постизање баланса четири телесне течности (хумора) - крви, жуте жучи, слузи и црне жучи. Иако је ове ставове медицина у међувремену већином одбацила, психологија данас истиче лековита својства хумора, сврставајући духовитост у значајне карактеристике личности. Духовитост се дефинише као окретност, живост духа. Креативност духовитих особа резултира стварањем нових значења појмова, речи и менталних слика. У ту игру асоцијацијама, духовити људи инволвирају и своје саговорнике, чинећи да буду опуштенији и изађу из круте перцепције стварности. Занимљиво је да духовитост није питање урођеног талента, већ се она гради маштањем, како тврди психолог др Зоран Миливојевић.

Производња хумора је сложен ментални процес. Дата особа треба да обради информације које је прикупљала из спољашње средине и/или их складиштила у сећању, а затим да их претвори у изјаву. Та изјава може да буде вербална, али и невербална, попут гримасе, комичне позе..., или уметничког дела. Циљ ове изјаве је да другима буде забавна, али и да насмеје и развесели оног који је ту шалу произвео.

Ни пријем хумора није једноставнији, јер захтева анализу понуђеног садржаја, а често и познавање ширег контекста духовите изјаве или геста. Зато се дешава да не

разумемо нечији хумор. Неразумевање може да буде последица и различитих културолошких позадина произвођача и примаоца духовитости.

Стога се може рећи да хумор има потенцијал да буде мач са две оштрице, јер оно што је једној особи смешно, није нужно да буде смешно и другој, већ управо супротно, како запажа Марија Резо у свом дипломском раду *Психологија хумора* (2019).¹²

Неке врсте хумора могу се посматрати као напад или одступање, Резо додаје. Хумор се такође може користити као врста одбране од критике, или умањивање значаја критичара, ова ауторка закључује.

Психологија разликује четири основна стила хумора, према њиховом дејству и суштини потребе која их узрокује. Афилијативни стил производи бенигне садржаје који служе искључиво шали шале ради. Самопомажући хумор нас подстиче да превазиђемо сопствене проблеме или несавршености шалећи се на свој рачун. Агресивни стил хумора углавном има негативну конотацију, јер се ради о подсмевању другим људима са циљем да буду омаловажени. Самопоражавајући стил хумора негативно утиче на ниво самопоуздања јер задире дубље од дистанцирања од спорних ситуација, урушавајући структуру личности оног који се „нашалио“ сопственим слабостима.

Црни хумор се посматра као агресивни стил хумора, с тим што он често служи као одбрамбени механизам од стресних ситуација којима је човек изложен. Његова је одлика краткотрајност учинка, јер на дуже стазе није од помоћи да се особа држи на одстојању од стресних околности на које се „шала“ односи.

Ипак, уврежено је мишљење да је хумор социјално везиво и да има лековити учинак, будући да утиче не само на побољшање интерперсоналних односа, већ служи и

¹² <https://repozitorij.unipu.hr/islandora/object/unipu%3A4757/datastream/PDF/view>

превазилажењу стреса, стварању објективне дистанце према проблемима, као и подстицању самопоштовања и побољшању расположења.

Отац психоанализе Сигмунд Фројд, запазио је да је хумор, као и снови, повезан са несвесним делом личности, и да је заснован на динамици између суперега, ега и ида. По Фројду, шале настају кад суперега дозволи егу да изрази идеје које друштво забрањује или потискује. Ако је суперега добронамеран и неоптерећујући, настаје лагана, релаксирајућа врста хумора. Строжи суперега индукује заједљив (саркастичан) тип хумора, док веома оштар суперега хумор потпуно суспреже, када је немогуће постићи задовољење ида. У претходна два случаја, суперега захтева да се ид прилагоди захтевима реалности.

Фројд је сматрао да се сексуална енергија акумулира и да мора имати одушак, па и кроз хумор, на чему почива његова теорија олакшања смехом.

У домену уметности, хумор је начин да се пренесе порука посматрачу, било да се она односи на неку карактеристику друштва, или особину аутора. Уметнику хумор служи на пољу интроспекције, али и да њиме обради ширу социјалну слику. Помоћу ове бритке мисаоне алатке стваралац упућује критику, позива на опрез, коментарише, али се и издиже изнад ситуације. Хумору се прибегава у самом поступку сликања, цртања, вајања, израде видеа и перформанса..., али и у давању назива радовима.

Иако се наглашена употреба хумора првенствено везује за појаву даде и надреалиста, било га је и у ранијим раздобљима историје уметности, почев од староегипатског вајара Бака, о коме сам говорила у потпоглављу Унутрашње огледало.

У савременом стваралаштву, хумор нам се најчешће приказује у виду досетке која прекорачује границе друштвено прихватљивог и увек има својство изненађења (шока). Те обавезне црте хумора усвојене су у уметности у другој деценији 20. века, појавом међународног покрета даде. Најбитнија карактеристика даде била је револт према традиционалним вредностима и друштвеним конвенцијама, што је изражавано сатиром и иронијом. Надреалисти настављају са провокацијом публике, уводећи елемент несвесног у

своје радове. Покрет је био под значајним утицајем Фројдових теорија, као и теорија Густава Јунга (*Carl Gustav Jung*, 1875-1961). Радове надреалиста карактерише спајање бизарних и хетерогених елемената. У уметничким акцијама, које су чланове покрета такође одликовале, учесници су често наступали не узимајући у обзир шта чине они други, што је доводило до апсурдних и често врло смешних ситуација Њихова тежња била је да „ослободe човека“ од рација, и открију вишу, али скривену стварност у којој влада првобитни хаос.¹³

У радовима из сфере савремене уметности доминирају црни хумор и иронија, и на тај начин се уметници обрачунавају са спорним друштвеним појавама. Добру илустрацију ове поетике чини скулптура *La Nona Ora* (Девети сат) из 1999. године, италијанског вајара Мауриција Кателана (*Maurizio Cattelan*, 1960). У тој хиперреалистичкој скулпторској представи папе Јована Павла II, кога је погодио метеорит, Кателан проблематизује институцију римокатоличке цркве и преузимање превише моћи од стране клира. То више није лежерни хумор дадаиста и надреалиста, већ је бритка критика чији је циљ да нас активира.

У истој функцији је и натпис *Холивуд* на једној од највећих сицилијанских депонија, каквом се фотографијом Кателан представио на Бијеналу у Венецији 2001. године. Тим натписом овај уметник је алудирао на вредности које промовише филмска индустрија, а које он сам спочитава и осуђује.

Од домаћих савремених аутора, мени блиском врстом хумора служе се вајарке Милица Ружичић, Оливера Парлић и Надежда Кирћански. Њих издвајам првенствено зато што духовито третирају теме које и мене интригирају - табуе и зону интимности између људи. Иако на први поглед лепршави и комични, многи од радова ове три уметнице баштине и крајње озбиљан садржај који захтева другу врсту промишљања од разумевања хумора. Ово значи да њихова дела не остају на нивоу „шале ради шале“, већ духовитост користе за дистанцирање од извора бола и патње, изражавајући и потребу за блискошћу.

¹³ <https://blog.artsper.com/en/get-inspired/contemporary-art-humour/>.

Премда можда и духовитији од визуелних изјава наведених уметница, хумор Миће Стајчића и Данила Прњата донекле је стран мом поимању. Њихов хумор могу подвести под „мушки“, ма како поделу према половима у уметности не одобравају многи њени познаваоци. Међутим, „лично“ је у њиховим досеткама скрајнуто, или сакривено рефлексијом на проблематичне друштвене појаве које они софистицирано критикују, што се ређе примећује у „женском“ рукопису. За хумор Прњата и Стајчића може се рећи да је субверзиван, провокативан и окренут у правцу отварања очију широке публике.

У мојим скулпторским радовима ова врста духовитости сасвим изостаје, иако је хумор често део наратива и поетике мојих радова, као што сам већ напоменула. Хумор ми помаже у критичкој интроспекцији, као и у прављењу отклона од свега што ме узнемирава, посебно у међуљудским односима. У случају докторске изложбе, хумором се служим да бих раскринкала „лоше“ стране карактера мојих оца, мајке, баке, маћехе, бившег супруга, али и „грешку“ у њиховим узајамним релацијама, као и мом погледу на ове „девијације“.

Међутим, подједнако важну улогу у мом раду игра и патос, као инсистирање на поновном пролажењу кроз бол и патњу. У свом изворном значењу у грчком језику, патос се односи баш на појмове бола и патње, као и страсти. Ефекти патоса везују се уз тежњу да се изазове саосећање посматрача путем анимирања његових најдубљих емоција и идеала.

С друге стране, у енглеском језику реч „pathetic“ значи „јадно“, „бедно“, одлазећи у супротност од свог примарног значења, али и вршећи кључни утицај на глобалну перцепцију овог термина. Због универзалног коришћења енглеског језика, израз „патетично“ се данас већински тумачи пејоративно.

Кад је у питању креативна (а не само емотивна) сфера људског деловања, код старих Грка термин „патос“ везивао се углавном за говорништво и театар, а потом за књижевност, да би се данас та реч користила у области филма и других наративних уметности. Припадници филозофског правца стоицизам, чије се учење односи на постизање душевног

мира кроз уважавање разума и умерености, сматрали су патос интелектуалном грешком у реаговању на спољашње утиске. Међутим, стоици су на сличан начин доживљавали и хумор.

С друге стране, епикурејци, чији циљ је био избегавање телесног и менталног бола, као и досезање задовољства испуњењем природних и нужних жеља, проучавали су специфично стање душе које доводи до проживљавања патоса (у значењу дубоких емоција).

Изазивање емоција је по Аристотелу (384-322 п. н. е.) један од три начина на које говорник може да убеди публику у своје ставове. Аристотел сматра да треба разумети емоције, тј. именовати их и описати, али и знати њихове узроке и начин на који су побуђене, како би говорник могао да убеди човека коме се обраћа да промени своје мишљење. Другим речима, патосом се може манипулисати, као уосталом и хумором, односно његовим ефектом (о чему ће бити више речи у следећем потпоглављу).

Упркос томе што се појам „патоса“ првенствено везује за позориште, њиме се служе и визуелни уметници не би ли изазвали одређена осећања код посматрача. У том циљу они се помажу бојама, облицима и текстуром, а у случају наративне поетике - и радњом коју описују.

Позоришна форма драме, као један од првих стожера патоса, настала је у античкој Грчкој у 6. веку п. н. е, развијајући се из епске и лирске поезије, као и верских ритуала. Задатак драме перцепиран је као величање високих квалитета људског духа и исмевање порока. Кроз познате приче о митологији, писци драма публици су нудили сопствена гледишта на друштвено-политичку ситуацију.

Главна карактеристика трагедије, као једне од две форме драме, био је фокус на патњи, што се објашњава тадашњом класном борбом између робова и аристократије. Поједини аутори баве се сукобом човека и његове судбине. Еурипид (480-406. п. н. е.), један од тројице великих античких трагичара (поред Есхила и Софокла), првенствено је био

заинтересован за драму у људској души, као зачетник психолошког правца у европској књижевности.

Античка комедија је с друге стране имала карактер карневала, исто-времено се развијајући са трагедијом. Ова позоришна форма код старих Грка и Римљана обиловала је друштвено-политичком сатиром, смелим претеривањем, као и екстремним изоштравањем карактера јунака и ситуација, уз њихову гене-рализацију.¹⁴

Патетика (у изворном значењу) присутна је и у ликовној уметности, видљиво изражена већ у хеленистичкој скулптури која моделе више не представља идеално. На лицима бронзаних статуа које су остале сачуване из хеленизма, приметни су бол и патња, што доликује приказима занатлија, спортиста, „обичних“ људи, али не и раније приказиваним божанствима.

Хришћанство је плодно тло за патос, па чувени Ђото ди Бондоне (*Giotta di Bondone*, 1266-1337) изражава дубоку тугу на лицима верника који су скинули Божијег сина са крста, у свом делу *Оплакивање Христа*. Патос је веома присутан и у касној (међународној) готици, где се јавља лирски набој у сликарству. Христова распећа у ренесанси такође су пуна драматичних емоција, док и *Роб на умору* Микеланђела Бонаротија (*Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni*, 1475- 1564) одише болом. Одмак од безизражајних лица светаца, што је симболизовало одраз божанског и ванвременог, прави се у уметности Византије, у 13. веку. Лица на фрескама у манастиру Ватопед на Светој Гори искривљена су у тежњи да се представи бол човечанства.

Барок, који се враћа начелима средњовековног хришћанства, оставља простор за патетику религиозних призора. У каснијој уметности, патос је у неку руку превазиђен или

¹⁴ <https://thestrrip.ru/bs/materials/proishozhdenie-tragedii-struktura-drevnegrecheskikh-tragedii-teatr-i/>

мења свој облик. Прави се дистанца од оног што се некада доживљавало као потресно, а данас се сматра претерано (вештачки) емотивним.

Посматрањем дела из актуелног периода, можемо закључити да инсистирање на опсервацији и критици различитих друштвених појава потискује интроспекцију и директно бављење сопственим осећањима, те патос најчешће изостаје. Од оних аутора који се самоанализирају користећи и патетику, а блиски су мом сензибилитету, издвајам Милицу Црнобрњу, и њену изложбу *По мери душе* у Галерији Задужбине Илије М. Коларца, из 2004. године. Рецепција ове поставке, а посебно рада *Вез*, довела ме је до катарзе кроз суочавање са својим унутрашњим конфликтима. Наиме, Црнобрња везе своју фигуру у пози Богородице из представа библијске сцене Благовести, наговештавајући своје скорашње венчање и заснивање породице. То је за мене болна тема, с обзиром на дисфункционалност везе коју сам имала са мужем, из чега је исходило немање породе, те ја своју сузбијану патњу поново проживљавам кроз Црнобрњин рад. Ипак, *Вез* ми улива наду у задобијање мира, и то кроз веру у Бога.

Надежда Кирћански у својој инсталацији *3 године, 3 месеца и 23 дана* пролази кроз исту врсту бола са којом се ја суочавам реализујући радове за докторску изложбу. Опхрвана тугом због смрти своје мајке, Кирћански потапа делове мајчине гардеробе у гипс, као да покушава да јој на магијски начин продужи живот. Али, тај артифицијелни живот њене мајке је крхак, лако ломљив као и материјал од ког је сачињен. И сам назив инсталације потресан је, алу-дирајући на време које само теоретски лечи све ране.

Смрт је често и моја тема, и мимо докторске изложбе. Смрт обично доводим у везу са религијом, која је мој излаз из страха од умирања. У том циљу, представе светаца, па и самог Христа, најчешће чиним комичним. Тиме желим да нагласим да су сви они били људска бића пре но што су проглашени светим због својих духовних подвига. За мене су сведи оличење љубави, па их не представљам као застрашујуће и недодирљиве, већ равноправне са људима, што артикулишем комичним елементима њихових представа.

Међутим, понекад се десе и неочекиване реакције публике, којој су моје религиозне скулптуре „одвратне“ и „узнемиравајуће“. Такве утиске посматрача могу да објасним радикалношћу свог изражавања, где експресија прелази у карикатурално. Такође слутим да је и избор материјала проблематичан за широку публику, будући базиран на одбаченим предметима и сличним ресурсима који се тешко везују са сакралним.

У тим радовима који реферишу на религију, као и многим другим скулптурама, ја заправо комбинујем патетику са хумором. Та методологија ми помаже да се јасније одредим према феномену који истражујем. Мешавина хумора и патоса честа је појава у мојој поезици јер захтева свеобухватнији процес промишљања.

Сходно наведеном, без поновног пролажења кроз патњу због изостанка емотивне повезаности са оцем, али и без назива већ описаног рада *Nice to meet you*, овако названа скулптура не би имала катарзичан учинак на мене као ауторку (о чему ћу више рећи у одељку *Уметност као лек*). Спојем хумора и патоса у овој скулптури, али и многим другим радовима, заправо истичем да је мешавина осећања увек пратилац стресних догађаја.

По сличном психолошком обрасцу на посматрача (као и мене саму) делује и асамблаж *Брак*. Рад се састоји од вештачких зуба и бурме моје маћехе, како описујем њен патријархални став према брачним обавезама, односно – подразумеваном повиновању супругу. Спој структуралних елемената асамблажа је духовит, тј. неочекиван. Јер, бурма се налази у стиску зубне протезе, захте-вајући извесну виртуозност власнице (моје маћехе) у контроли дате ситуације. Једна од асоцијација на ово дело може да буде борба за женска права, али *Брак* не треба читати у том, класично феминистичком кључу. За мене је битнији лични угао: моја ганутост маћехиним напорима да одржи свој брак по сваку цену, чиме се такође сагледава позиција жене.



Брак,скулптура, *проширени ready made*, 20x183x13 cm (2021)

Куриозитет је и то што је описани део асамблажа постављен на кристалну винску чашу која је припадала мојој мајци. Тим елементом поручујем да је склад очевог и маћехиног брака био привидан, и зависан од њихових појединачних релација са мојом мајком, односно очевом првом супругом. Уз то, чаша је елегантна и симболише женственост, што је приписивано мојој мајци, за разлику од маћехе, па је и то један од разлога за њену љубомору која квари брачну хармонију. Инсталација лежи на малом округлом миљеу који алудира на мануелну спретност, заштитни знак моје маћехе (док ми је мати имала „две леве руке“). Тако је у овом раду хумор заправо само зачин претежној патетици.

У закључку могу да запазим да духовити приступ у скулптури, и поред мноштва позитивних ефеката, може да представља замку у ауторефлексији, као примарном циљу мог стваралаштва. Хумор прави дистанцу од сржи проблематике којом се бави, и често је налик пилули за ублажавање болова. Међутим, по мом увиду, те ране које боле могу се исцелити само поновним проживљавањем трауматичних ситуација које су их изазвале, али и њиховим нужним сагледавањем из другачијег угла. Патос, у свом изворном значењу, осим што има моћ трансценденције болног искуства и његовог издизања на ниво идеје, носи потенцијал снажније (дубинске) интеракције са публиком, али и самим собом.

Уколико се у датом раду постигне баланс између хумора и патоса, остварује се шири обухват различитих емоција и психолошких стања човека. Свако претеривање, било у првом или другом смислу, доводи до банализације идеје уметничког рада. Кад је хумор у питању, из претеривања може настати гег, који теоријски обрађујем у наредном потпоглављу.

3.5. ГЕГ КАО НЕСАВРШЕНА АЛАТКА

„...Проблем је што више нисам подносио сам смех, то нагло и жестоко изобличење лица које га нагрђује и у трену лишава сваког достојанства. У целом животињском царству смеје се само човек, само се његово лице тако огавно изобличава јер је само он успео да премаши животињску себичност и да досегне стравичан и крајњи стадијум окрутности...“

Мишел Уелбек (*Michel Houellebecq*), „Могућност острва“, Контраст, 2015.

Наведене речи великог француског писца Уелбека могу да сажму неке од закључака до којих сам дошла дубљом анализом хумора у својим радовима и радовима других уметника, али и анализом вербалне комуникације чија је интенција да буде забавна иако кокетира или је део црнохуморног жанра. Јер, та врста обраћања више није релаксирајућа и може да код пријемника побуди непријатне емоције, или буде погрешно протумачена из разлога које сам навела у претходном потпоглављу (различита културолошка позадина саговорника, непознавање ширег контекста). Међутим, хумор у уметности понекад је и предмет злоупотребе и/или искоришћавања на баналан начин, у циљу појачавања утиска код посматрача (слушаоца), када се може назвати гегом.

Гег се дефинише као комични ефекат који проузрокује изненађење, или краћа или дужа досетка са неочекиваним развојем. Постоји вербални гег, чији је учинак слабији од учинка визуелног гега, будући да одређене конверзацијске конвенције застаревају, док се појављује и проблем у превођењу. Визуелни, тј. физички гег има универзалнију вредност, што је последица општесхватљивих телесних гестова и једноставних радњи који га чине. Али, реч „гег“ има и фигуративно значење преваре, лажи, подвале, смицалице, што је једно од тумачења на које се односи овај одељак.

У визуелној уметности, гег се најпре може повезати са карикатуром, стрипом, илустрацијом, плакатом (...), иако се неретко употребљава и у другим, непримењеним уметничким областима. Али, тада се поетика ових радова не назива гегом, већ ефектом за који се сматра да нема поетску тежину, нити да њиме може да се одистински проблематизују питања којима се таква дела баве. Ефекат у уметничком делу може да служи истицању интелектуалне и сваке друге супериорности аутора, чија је сврха подређивање посматрача.

У овом светлу се може посматрати рад већ поменутог Мауриција Кателана које је уметник **2019. године** изложио на Арт Базелу у **Мајами Бичу**. **Ради се о објекту Комичар (Comedian), а заправо правој банани која је комадом селотејпа била прилепљена за зид и процењена на почетних 120.000 долара, по којој цени је рад и продат. И, док је већи део јавности, укључујући и колеге уметнике, овај рад доживео као баналан и надасве штосан, Кателан је тврдио да њиме преиспитује шта је уопште уметност, и додатно – колико се она данас разликује од маркетинга. Његово објашњење је прихваћено од дела стручне публике, док је за остатак аудиторијума продаја Комичара по наведеној цени значила врсту подвале од стране уметника. Може се рећи и да је Кателан овим радом произвео шок код публике, или извео провокацију, али начин на који је ово спровео остаје упитан као увредљив по интелигенцију евентуалних купаца, с моје тачке гледишта.**

Дела која су заснована на подилажењу укусу потрошача/купца, макар му се обраћала и кроз провокацију, могу се оценити као ефектна и рећи да су она готово увек тековина гега/штоса. Такав приступ веома ретко има позитивне исходе по развој уметника као ствараоца, али и личности, осим ако аутор из тога не научи да направи разлику између студиозног уметничког деловања и оног усмереног искључиво на додворавање аудиторијуму, или пак обрачунавању са представљеном појавом или особом. У мом вајарском опусу има примера оба ова поступка, што ствара прилику да их упоредим у смислу психолошког напретка као једног од мојих примарних циљева уметничког процеса.

У оквиру дијапазона својих допадљивих (ефектних) радова могу да направим дистинкцију између декоративних и штосних. Под декоративним објектима подразумевам углавном скулптуре из области примењене уметности као што су делови намештаја које сам продуковала у једној од првих фаза бављења уметношћу. Из овог обимног опсега издвојићу канабе у облику крокодила (од даске за пеглање, ножица старе каде и паковања за јаја), којој могу да супротставим табуре у форми гусенице (од ребрасте водоводне цеви и мноштва парова дечије обуће). Па, док је први рад само штосан, други поред ове одлике отвара и одређена питања као што је проблематика родитељства, на коју сам врло осетљива. Израда овог табуреа ме је стога довела до конфронтације са разлозима због којих сам остала без деце, као и последицама ове одлуке, док ме израда канабеа-крокодила емотивно није ни додирнула, почивајући искључиво на досетки.

Ако анализирам своје тзв. штосне артефакте, у овај корпус махом спадају радови из еротских фаза мог стваралаштва. Типичан пример таквог приступа је цртеж *Викторија*, где је мој бивши партнер приказан у виду фетуса који је постављен у материцу његове садашње супруге, а моје тадашње ривалке. Тај цртеж који је изложен у оквиру поставке *Blood & merry* (2019-2020) у свингерском клубу Спа интимо на Новом Београду, као и *Sexosexosexo* у Галерији Блок (2021), био је одраз моје љубоморе и њој саобразне пакости, усмерене ка извору бола.



Викторија, цртеж, оловке у боји, 55x65 cm (2019)

Заправо, тај приказ је био (готово) окрутан и (малтене) омаловажавајући према представљеним особама. Овим цртежом сам хтела да истакнем своје виђење односа са женама којима мој бивши партнер инклинира на основу непревазиђеног Едиповог комплекса, у шта се уклапа избор нове партнерке, док сам ја сама у том контексту „подбацила“. Рад је публици био духовит и пријемчив, премда се није дубински бавио констелацијом осећања коју је Фројд назвао према трагичном лику из грчке митологије. Мени лично, израда овог цртежа донела је само тренутно олакшање након којег је опет наступио период бола због одбацивања. Цинизам, испољен овим радом, био је врста освете и као такав није могао да допринесе „поправци“ мог карактера. Ипак, ефектан попут плаката, цртеж је изазвао интересовање публике, па и купаца.

Исту тему Едиповог комплекса овог мог партнера, обрадила сам и вајарски, у скулптури *Заметак* која је била изложена у Уметнобилу (2020).



Заметак, скулптура, *комбинована техника*, 25x30x15 cm (2020)

Међутим, женски полни орган, као уточиште човека у жижи мог тадашњег уметничког интересовања и централне фигуре рефлексije, није имао лична својства, нити је служио било чијем изругивању.

Такође, како реализација скулптуре захтева (углавном) више времена од израде цртежа, па тиме оставља и више простора за (само)анализу, обликовање Заметка имало је снажнији учинак у надрастању поменутог афективног стања љубоморе. Посматрана с временске дистанце, претходна представа изражена кроз цртеж имала је одлике подсмеха о којем говори Мишел Уелбек.

Слична нота сарказма била је садржана и у асамблажу *Лолита*, изложеном у Оставинској галерији (2022) поводом десетогодишњице мог пријатељства и уметничке сарадње са фотографкињом и вајарком Сенком Тривунац. Осовину овог рада чини дорађена илустрација са омота чоколаде *Сека*, у комбинацији са фотографским актом из порно-часописа, као и цитата из истог магазина који сатирично говори о односу зрелог (старијег) мушкарца са знатно млађом женском особом. Баш тај текстуални део садржаја рада унео је атмосферу црног хумора у овај асамблаж. *Лолита* је такође била облик реваншизма (попут горепоменутог цртежа), односно - реакција на извесне сатиричне фотографије Тривунац којима је она мене описала. Међутим, како њен склоп хумора природно садржи јаку ноту сарказма, она је и сопствене и моје радове (укључујући и *Лолиту*) доживела као духовите, за разлику од мене, којој је цинизам заправо врста одбране. Стога ме је такав контекст поменутог асамблажа мучио, тј. – ретрауматизовао.

Осећај публике поводом *Лолите* био је сличнији њеном виђењу, што би значило да сам успела да посматрачима „подвалим“ штосним приказом своје пријатељице.

Осећај кривице, изазван презентацијом асамблажа, разрешен је тек признањем (самој себи) да сам са сарказмом претерала, и да то претеривање нема ни уметничког, ни психолошког - развојног смисла.

Иако и колажом *У лажу су кратке ноге*, изложеном у оквиру исте поставке, критички посматрам карактер Сенке Тривунац, хумор који је присутан у том раду није малициозног типа. Наизглед, ти радови су слични, бар по питању једног од основних ликовних елемената: њен портрет је готово истоветан претходном (илустрација са руске чоколаде Аленка, али без икаквих интервенција). Али, тај портрет је смештен у другачији контекст који дефинише артбрутистички цртеж женског тела са скраћеним ногама. Наивност тог цртежа даје раду ноту бенигног хумора који никог не повређује. У односу на мој лични развој, овај вид духовитости се може сматрати афилијативним, јер сам посредством рада на том колажу прихватила наведену лошу особину портре-тисане, што је допринело нашем зближавању.

Највећи део публике, а посебно круг мојих (наших) пријатеља није уочио разлику између ове две врсте хумора, примећујући извесну луцидност у оба случаја, и видећи је као отрежњујућу. Гег је за њих у оба примера био примерен у смислу приказа истине на духовит начин. За мене лично та два приступа веома су се разликовала, узевши у обзир постигнути напредак у емотивном сазревању, или његов изостанак.

Индикативна је и чињеница да ефектне - штосне или декоративне објекте израђујем у краћем временском периоду од оних који то нису, што се одражава на тип поруке коју њима одашиљем. Тако, док штосним радовима који се базирају на гегу прослеђујем и негативну емоцију, они други - аналитички - садрже мотивацију да се то стање превазиђе. Из овог се намеће закључак да убрзавањем производног процеса желим што пре да избацам непријатан емоционални садржај, иако га претходно нисам подробно обрадила.

Поређењем „здравог“ хумора са сарказмом у својим радовима, ја заправо употпуњујем претходни одељак у ком већи значај дајем патосу у односу на духовитост, у смислу зацељења психичког бола. Гег/ефекат је последњи у хијерархији алатки за постизање душевног мира, који се са психолошког аспекта задобија праштањем себи и другима. Последње се остварује кроз континуирану психотерапију, било уметничку, било официјелну - под надзором стручњака, што ћу елаборирати у одељку *Уметност као лек*.

4.

ЛЕЧЕЊЕ УМЕТНОШЋУ И КОНТРАИНДИКАЦИЈЕ УПОТРЕБЕ „МЕДИКАМЕНАТА“

4.1.

УМЕТНОСТ КАО ЛЕК

Арт-терапија је метод који психотерапеути користе да би помогли пацијентима психијатријских установа да протумаче, изразе и освесте своје емоције и мисли у мери коју допушта њихово психичко стање. Термин је 1942. године сковао британски уметник Адријан Хил (Adrian Hill, 1895-1977), откривши терапеутске моћи цртања и сликања док се опорављао од туберкулозе у једном лечилишту. Своје закључке о потенцијалу ове методе Хил је изнео у књизи Уметност против болести (Art Versus Illness, 1945). Хил је сматрао да је вредност арт-терапије у „потпуном заокупљању ума (као и прстију)“, те „ослобађању креативне енергије која је често инхибирана код пацијената“.¹⁵

Ова врста неконвенционалне терапије раширила се седамдесетих година прошлог века и изван Велике Британије, од када се, у садејству са лековима и другим терапијама, њоме лече оболели од депресије, анксиозних поремећаја и болести зависности,

¹⁵ <https://youhadmeatcastaldi.wixsite.com/website/post/adrian-hill-the-development-of-art-therapy>

као и изложени траумама. Арт-терапија је допунски метод релаксације пацијената и у домаћим психијатријским установама, када арт-терапеут руководи сеансама и тумачи њихове ефекте у сарадњи са психологом.

Значај арт-терапије огледа се у грађењу механизма за суочавање са тешким ситуацијама, превазилажењу унутрашњих сукоба и поновном стицању самопоуздања оних који јој приступају. „Психијатријским пацијентима цртање и сликање доноси радост стварања нечег новог, коју могу да транспонују на друге области живота“, објашњава Иван Радојевић, уметник и бивши арт-терапеут у Специјалној болници „Др Лаза Лазаревић“. Иако није реално очекивати да психијатријски пацијенти на овај начин у потпуности превазиђу свој психолошки проблем, арт-терапија им помаже у ресоцијализацији, што и јесте један од главних циљева њиховог свеобухватног лечења.

Активности у оквиру арт-терапије доприносе и да полазници са дистанце сагледају то што им ствара тегобу, Радојевић додаје.

Од корисника арт-терапије не очекује се да буде вешт у цртању, сликању, вајању, изради колажа..., нити терапеут коментарише уметничку вредност реализованог рада.

Уколико је терапеут уметнички едукован, он може указати кориснику терапије на симболичке садржаје сопственог креативног производа и надаље их са њим разрађивати, или га може на друге начине охрабрити да настави са истраживањем себе кроз ликовно изражавање. „У процени да ли дати рад превазилази ефекат терапеутског и залази у поље уметности, примењују се исти критеријуми као и када се процењује вредност радова професионалних уметника“, каже Горан Стојчетовић, уметник и оснивач удружења Art brut Serbia. Другим речима, подједнако је осетљиво прогласити дело уметношћу или му оспорити ову димензију и када се ради о продукту арт-терапије, и када је у питању учинак неког коме је уметност позив. „Психијатријски пацијенти у добром делу случајева немају свест да стварају уметничко дело чак и када оно то заиста јесте, али су свесни да праве нешто лепо“, додаје Радојевић.

„Лепо“ је такође субјективна категорија, као што нема прецизних параметара зашто се неко дело сматра уметношћу. Ипак, арт-терапеути могу да процене да ли су у радовима корисника арт-терапије задовољени критеријуми композиције, односа светла и сенке, склада боја, тонова и маса, како наглашава Радојевић. „У арт-терапији је све дозвољено, али је ипак приметна разлика између ликовне писмености аутора радова“, каже Радојевић. Ликовна дела психијатријских пацијената, као и деце и нешколованих аутора често се сврставају у арт брут поетику.

Термин „арт брут“ први је употребио Жан Дибифе (*Jean Dubuffet*, 1901-1985), француски сликар, графичар и вајар. Дибифе је одбацио академску уметност Запада, окренувши се уметничкој пракси деце и психички оболелих, као спонтаном виду изражавања. Дибифеа је у сакупљању уметничких дела психијатријских пацијената инспирисао психотични болесник Адолф Велфли који је, подвргнут арт-терапији, створио дело од 45 томова на 25.000 страница, са 1.600 илустрација и 1.500 колажа, којима је описао свој живот.

Идеја коју је Дибифе заступао била је да доминантна култура спречава помаке у уметности тако што је лишавала енергије. Једино ствараоци изван тог система могу да ревитализују уметност, по његовом виђењу. Дибифеово схватање прихватили су и други уметници с почетка 20. века, па су тако настали покрети кубизам, дадаизам, конструктивизам и футуризам.¹⁶

Израз „арт брут“ неки од теоретичара сматрају ограничавајућим у смислу затварања аутора унутар граница једног система којем је премиса била деинституционализација уметности. Другим речима, сврставање у одређене „претинце“ тог слободног израза

¹⁶ <https://sensa.mondo.rs/licni-razvoj/popularna-psihologija/a2936/Iscliteljska-snaga-umetnosti.html>

представља његово ограничавање и супротност темељном начелу спонтаности. Уместо термина „арт брут“, понекад се користе изрази „уметност аутсајдера“ или „уметност маргиналаца“, што не ублажава омаловажавајуће тумачење тог термина у одређеним круговима, нити смањује скептицизам академске заједнице према наивном, сировом изразу углавном нешколованих брутистичких аутора.

Без обзира на приличан отпор у стручној јавности да се дела арт брута признају као уметничка, колекционари су за њих све заинтересованији, док и неке елитне институције, попут Музеја савремене уметности у Загребу, поседују збирке дела артбрутиста. „Арт брут је неки вид ’новог Тахитија’“, Стојчетовић алудира на сликара Пола Гогена (*Paul Gauguin*, Париз, 1848-1903), који се, разочаран европским импресионизмом у фази стагнације окренуо симболици тзв. „примитивне“ културе тадашње Француске Полинезије. Стојчетовић заговара став да је арт брут потентнији од осталих актуелних уметничких жанрова, управо због спонтаности израза, као и стављања самосагледавања у службу уметничког стваралаштва, али и обрнуто. „Једино кад својом уметношћу преносиш интимне садржаје које најбоље познајеш, твоје дело има снагу истине“, истиче Горан Стојчетовић.

Своје дубоко уверење да ми креирање скулптура, инсталација, цртежа.., највише помаже у растерећењу од стреса изазваног унутрашњим конфликтима, довела сам у везу са принципима арт-терапије. Међутим, кроз интервјуисање арт-терапеута Ивана Радојевића, спознала сам основну разлику између инсти-туционализованог лечења уметношћу и психолошке самопомоћи посредством реализације уметничких радова. Наиме, пацијентима психија-тријских установа најчешће су оштећене когнитивне функције, па они уметност упражњавају инстинктивно. С друге стране, мој приступ арт-терапији је свестан, инициран намером да себи себе разјасним. Стога је и хумор у мојим радовима интенционалан, примењен у истом циљу ослобађања од бола. Подједнако свесно користим и патетику као

начин још дубљег истраживања сопствене личности, што многи од психички оболелих нису у прилици због стања свог менталног здравља.

Такође, иако сам званично чланица Art brut Serbia од 2015. године, на позив Горана Стојчетовића који је препознао аспект импулсивности у мојим радовима, не осећам стварну припадност овој уметничкој групацији. Своје приступање удружењу сматрала сам оправданим тиме што мој поетски израз није био академски избрушен, будући да сам још средином деведесетих година прошлог века напустила студирање, без идеје да га наставим. Доцније, наставком школовања, своје радове на групним изложбама овог удружења нисам доживљавала као сасвим компатибилне са осталим сировијим изразима „класичних“ артбрутиста. С друге стране, завршетак уметничких студија није ми донео утисак припадништва главној уметничкој сцени, нити сам тако перципирана од стручне јавности, али и публике.

Верујем да је разлог за мој останак на маргини визуелне сцене вишеслојан и вишезначан. Наиме, упркос томе што апропријација нађених предмета у уметности има дугу историју, она и даље није сасвим прихваћена као део излагачке праксе у официјелним галеријама и музејима. Изузеци су у том погледу ретки (Владимир Перић Талент, Саша Марковић Микроб). Ни моја склоност излагању у алтернативним просторима није ишла на руку мог препознавања као уметнице са академским дигнитетом. Сличну препреку представља и неретка примена non-finito поступка (о чему ће бити више речи у следећем одељку) у мом приступу изради скулптура, што ме све заједно чини ближом артбрутистима. У исти корпус „отпадништва“ из главних токова спада и мој однос према завршеним радовима, након што су испунили своју терапеутску функцију (у складу са степеном тренутне спремности за поновно суочавање са болом), о чему ћу више говорити у наставку докторске експликације.

Како од „етикете“ артбрутисткиње, чини се, не могу да побегнем, у овом одељку ћу изнети принципе по којима се одвија процес исцељења уметношћу у мом случају, различитом од примера хоспитализованих и нешколованих аутора.

Те разлике су приметне у нашим стартним позицијама, али и у избору тема, па док се ја у радовима често дотичем еротике, психијатријски пацијенти су по том питању углавном стидљиви, како напомиње Стојчетовић. Поред тога, мени је едукација донела боље познавање средстава за уметничко изражавање. Нешто нам је ипак заједничко, а то је мотивација за стварање: покушај да се инхибиране емоције „вентилирају“ и на тај начин превазиђу унутрашњи сукоби и тако дође до катарзе.

С обзиром на то да ми арт-терапија није била доступна као неком изван система болничког третмана психичких траума, направила сам експеримент у оквиру психотерапеутских сесија РЕБТ (рационално-емотивно-бихејвиоралног) правца, под вођством Катарине Стојчевић, о чему сам већ говорила у потпоглављу Наука сећања. Наиме, психотерапеуткињи Стојчевић предложила сам да исходе терапије материјализујемо кроз поставку уметничких радова чији би она била тумач и кустос. Договор је резултирао пројектом *Моје мане, моје ране*, који смо спровеле 2014. у неформалном изложбеном простору *Inex filma* на Карабурми, а затим и кроз изложбу *Распродаја живота* у Циглани наредне године. Међутим, премда и сама ради као психолог у Специјалној болници „Др Лаза Лазаревић“ где се примењује арт-терапија, Стојчевић лично није била у непосредном контакту са овом методом подршке пацијентима. Из тог разлога, била сам препуштена себи у креирању али и тумачењу радова којим сам расветљавала своје „проблематичне“ особине. Стога бих овај поступак могла да назовем ауто-арт терапијом која се сматра легитимном методом у пракси арт брута.

Процес скулптуралног опредмећивања љубоморе, посесивности и других особина у оквиру наведеног пројекта донео ми је олакшање од осећаја кривице, и чак допринео томе да извесно време не понављам спорне образце понашања. Као узрок краткотрајности учинка тог ауто-арт терапијског поступка касније сам препознала недовољно расветљене емоције из детињства. Ово је делимично последица РЕБТ -психотерапеутског концепта којем сам била подвргнута (а који се више усредсређује на садашњост), а делом мојом

ограниченом спремношћу да се до краја суочим са прошлошћу. Стога у поменутиим сесијама нисам ни стигла до корена особина које су заправо реакција на давне повреде.

При изради радова за докторску изложбу мој приступ је био сложенији, будући да сам истраживала најдубља сећања, поново проживљавајући трауме везане за преминуле чланове породице. Међутим, сагледавање наших односа нужно је укључило и посматрање оног што нас је спајало. Сложени унутрашњи процеси стога су расветлили различите нивое патње, али и радости, као и блискости са посматраним особама.

Најречитији пример ове ауто арт-терапеутске тактике представља скулп-тура *Nice to meet you*, коју сам већ анализирала из других углова посматрања.

Наиме, мој отац је преминуо пре него што смо свој однос поставили на здраве основе, што ме је чинило анксиозном годинама потом. У приступу раду на поменутој скулптури, иницирао ме је тренутак кад је мој отац био на одру, као што сам већ напоменула у потпоглављима *Два вида наратива* и *Отац као најрањивије место*. То је био „једини трен кад смо били блиски ... и кад ми је заличио на људско биће, а не на уваженог директора“, како описујем у цитираном тексту за *Vice*.

Служећи се малим бројем одговарајућих очевих фотографија, покушала сам да у глини добијем његов аутентични лик, али са изразом посмртног мира, па тиме и извесне, њему несвојствене благости. Тај процес је трајао неколико недеља, током којих се у мени нешто „преломило“, односно, дошло до круцијалне промене у мојим осећањима. Јер, када сам поново погледала породичне снимке, приметила сам да више не осећам отпор према свом оцу. Штавише, осећала сам само љубав и нежност, што је био знак да је психолошка рана зацељена. Поменути рад је најзаслужнији за тај „еволутивни“ духовни напредак од свих осталих инспирисаних оцем.

Слично се догодило и при изради скулптуре *Мелитиних минус седам*. Полазећи од мајчиних оригиналних наочара, направила сам њен портрет у „клеју“.



Процес израде Мелитиних минус седам, *клеј*

Сам процес је захтевао велику посвећеност, с обзиром на то да се обликовање њеног лика тешко контролисало због природе материјала, проблематичног за обрађивање. Тај напор је изродио моје свеобухватније прихватање њене менталне нестабилности која је проузрокована васпитањем, али и појачана разводом од мог оца. Посматрање дате скулптуре у мени изазива осећај топлине и припадности који је био нарушен током нашег реалног односа.

Како је та промена постигнута? Сматрам да сам посебним фокусом на конкретне проблеме из широког спектра душевних тегоба (које прате сваку људску егзистенцију), успела да достигнем много више од пуне релаксације. Радећи очев портрет, ја сам морала да се сетим (макар то и не освешћујући) и пријатних заједничких тренутака. Ово није потиснуло лоше успомене и тиме одгодило њихово разрешавање, већ их је превазишло кроз несвесну компарацију са пријатним сећањима. Из тога је произашло разумевање очевих недостатака које је до тада било само на рационалном нивоу. Прошавши кроз емотивни

филтер, моја спознаја оца постала је целовитија. То нас је симболички „помирило“, односно, оцу сам опростила све што сам му до тада замерала.



Процес израде **Мелитиних минус седам**, *клеј*



Мелитиних минус седам, скулптура, *комбинована техника*, 27x88x27 см (2022)

Слично објашњење могу да применим и на рад Мелитиних минус седам. Борећи се за контролу над материјалом од ког је та скулптура направљена, поново сам проживљавала услове под којима сам морала да прерано сазрим. Из тог процеса произашло је моје потпуно прихватање мајчине психичке слабости.

У случају сарадње са психотерапеуткињом Стојчевић, есенцијална промена мог односа према траумама је изостала, с обзиром на далеко апстрактније теме којима смо се бавиле кроз терапију. Ипак, усредсређивањем на особине у односу на које сам осећала кривицу, успела сам да привремено „припитомим“ љубомору, посесивност, склоност ка оговарању... Али, будући да сам се кроз уметничке радове фокусира на физичка стања изазвана наведеним карактеристикама, учинак терапије је био краткотрајан, као што сам већ истакла. Другим речима, механизми ове практично ауто-арт терапије нису могли да допру до изазивача траума, делујући само на симптоме повређености.

Из свега реченог очигледна је моја примарна мотивација за бављење уметношћу, која ипак не објашњава моју позицију на уметничкој сцени. Зашто је она остала маргинална и након стицања дипломе мастера вајарства, разјаснићу кроз разговоре са кустосима у закључку теоријског дела свог докторског пројекта, у који ћу уврстити и самоаналитички текст на исту тему, за *Нову економију*.

4.2.

NON FINITO

Non finito је легитиман уметнички поступак незавршавања скулптура који теоретичари објашњавају на разне начине. У корену неких од тумачења стоји тврдња да је идеја о готовом уметничком делу илузорна чак и кад његов аутор подражава природу, или управо тада – јер природа је стално променљива и у непрестаном покрету. Хомеостаза (баланс) је само идеал, или пролазни тренутак кад се ничим не ремети равнотежа биолошких процеса. „Хомеостаза спречава напетост, али само нас смрт може тога потпуно ослободити“, како запажа британски филозоф Едмунд Берк (*Edmund Burke*) у својој филозофској студији *Бесконачност пријатних објеката (Infinity in Pleasing Objects)*.

С друге стране, недовршавање уметничког дела потврђује да је оно тек део процеса, допуштајући посматрачу да измашта неисказано и у потпуности ангажује своју свест. Важно својство non finito скулптуре је асоцијативност, па се целовита слика стиче путем сугестија.¹⁷

¹⁷ <https://tsofa.com/infito/>

Ива Драшкић Вићановић, филозофкиња, професорка Филолошког факултета у Београду, у својој књизи *Non finito, прилог заснивању естетике недовршеног*, као главног представника ове поетике препознаје великог скулптора Микеланђела Бонаротија (*Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni*, 1475-1564). Наиме, Драшкић Вићановић тврди да је Микеланђело *non finito* изразом настојао да нагласи контраст између аморфног (позадине) и префињено обликованог (људских фигура) у појединим својим делима, „уклањајући вишак са блока камена“, како је сам скулптор говорио. Као примере такве његове праксе она наводи скулптуре *Светог Матеја*, *Роба са прекрштеним ногама*, *Атланта*, *Младог роба*, *Роба који се буди* и многе друге. Поступак естетског недовршавања скулптору је служио и да нагласи ефекат игре светла и сенке у својим радовима, како Драшкић Вићановић примећује. *Non finito* поступком Микеланђело је посматрачу омогућавао да сагледа ток вајарског процеса, чак остављајући трагове длета и другог оруђа у мање обрађеним површинама.

Филозофски гледано, Драшкић Вићановић запажа да је Микеланђело поједине своје скулптуре остављао недовршеним да би презентовао „метафизичку суштину посматраног“. Тиме скулптор потврђује да су и чула у могућности да „одгонетну онтолошку тајну постојања“, а не само ум, према њеним наводима.

Док посматрају његове *non finito* скулптуре, посматрачи имају прилику да доживе проток времена, иако се ради о просторној уметности. Њиховој машти је препуштено да замисли оно што није представљено. На тај начин ствара се „метафизичка пречица“ ка трансцендентном – оностраном, како закључује ова филозофкиња.

Британски скулптор Хенри Мур (*Henry Moore*, 1898-1986), кога Драшкић Вићановић такође наводи у својој књизи као једног од носилаца *non finito* наратива, о феномену естетски недовршеног мисли да се њиме истиче разлика између лепоте дела и снаге израза. Тако, док прво тежи да се допадне чулима, друго има „духовну виталност“ која је за Мура „дубља и узбудљивија“ од завођења посматрачевог погледа. Ту „дубљу и узбудљивију лепоту“ по Муру чини „управо исијавање духовне форме из мртве материје“. Узевши у

обзир све наведено, Драшкић Вићановић резимира да естетски недовршени радови имају моћ да „обухвате појмовно“, што се сматра одликом умне, а не чулне спознаје.

Међутим, она прави разлику између хотимичне и нехотимичне естетске недовршености, па док је прва свесна, друга је резултат непредвиђених околности – болести или смрти аутора, или његове немогућности да своју идеју изложи до краја. Разлог из ког и ја своје радове понекад остављам у рудиментарној форми, не припада сасвим ниједној од ових категорија. Наиме, мене сам процес „тера“ да у појединим случајевима своје скулптуре не доводим до естетског савршенства. Некад је томе повод природа коришћеног материјала, али чешће - тренутак превазилажења психолошких траума или немоћи да дубље задрем у посматрану проблематику.

Илустрација прве, техничке „аномалије“ представља чињеница да у раду користим пропадљиве елементе, тј. нађене објекте које не конзервирам, већ је њихова пропадљивост део моје поетике (и показатељ протока времена). Нађени објекти су сами по себи естетски недовршени, будући да су ушли у фазу распадања. Ако бих то пропадање хтела да зауставим, заправо бих ове елементе скулптура импрегнирала, заустављајући проток енергије који је за мене пресудан у смислу интеракције са публиком. Из њих не би исијавала духовна форма, већ би остали мртва материја, да парафразирам Хенрија Мура.

С друге стране, физичка пропадљивост таквих радова захтева посебну бригу новог власника, што пролонгира размену емоција између те особе и мене као ауторке, и даље метафизички присутне у отуђеном објекту. У тим примерима долази до изражаја аспект ефемерности којим се инстинктивно браним од трајних последица психолошких повреда, што сугеришем и посматрачу, тј. новом власнику, а о чему ћу више говорити у одељку *Где одлазе моје скулптуре*.

Природа материјала је диктирала и мој приступ серији од дванаест *Црних апостола* које сам сачинила од унутрашње гуме за точкове камиона. Шивење таквог материјала било је прилично напорно, што је био један од разлога да истакнем само основне карактеристике лица, налик афричким маскама. На посматрачима је било да домаштају детаље који мени нису ни били потребни да апострофирам поенту – отпор према уобичајеном схватању светаца, тј. европоцентричном наративу који доминира у презентацији хришћанске религије (упркос њеној распрострањености на већини континената).

Неком ко нагиње перфекционизму, ове би маске биле тек скице, док ја верујем да би их додатна обрада загушила, посебно јер су замишљене да буду постављене у низу од свих дванаест, колики је био број Христових првих следбеника.

Поред овог, техничког аспекта естетске недовршености, други мотив заустављања у поменутој фази израде маске био је учинак у ослобађању од фрустрација услед црквене искључивости. Дакле, догме Цркве сам прихватила као мањкавост ове институције која иде њој на штету. Посматрачи су, са друге стране, реаговали различито, поједини и са упадљивим гнушањем, не прецизирајући да ли је то било због начина изведбе, или због оног шта презентују. Покушај да неке од маске естетски довршим био је крајње неделотворан у смислу ауто-арт терапије, главног погонског горива за моје стваралачко деловање, што сам већ истакла у одељку *Уметност као лек*. Осим тога, дорадом маске бих зашла у завођење посматрачевих чула до нивоа декоративне допадљивости.

Дванаест црних апостола, просторна инсталација од 12 делова, 40x300x25 cm (2018)



Скулптура *Банту* пример је моје тежње за тактилном комуникацијом публике са мојим радовима (о чему ће бити више речи у потпоглављу *Тактилност/унутрашњи додир*). Међутим, физички додир са осушеном змијском кошуљицом, као елементом ове скулптуре, проузроковао је њено континуирано оштећивање, појачавајући ефекат пропадљивости, а тиме и естетске несавршености. За мене је ово ипак имало значење потенцирања краткотрајности еротског надражаја чији је завршетак – празнина, у виду обамрлости чула. Шок „конзумента“ при спознаји да додирује нешто крајње (па и симболички) одбојно, имао је функцију његовог суочавања са сексуалним табуима, те одражавало врсту пораза сопственим ограничењима. Естетска недовршеност ове скулптуре тако је била све уочљивија њеним даљим животом по препорученом обрасцу – кроз њено додиривање.

Кад је у питању рад *Мелитиних минус седам*, изложен у оквиру докторске поставке, опет је посреди била моја потреба да кроз производни процес што дуже будем у контакту са процесуираним – овај пут са душом своје мајке. Употреба клеја ми је ово омогућила, испољавајући и један недостатак. Наиме, након стврдњавања – у врло кратком временском периоду, клеј је готово немогуће обрадити до савршено глатке површине, што није било уочљиво док је портрет моје мајке био у фази колоритних слојева овог материјала (што је одвлачило пажњу посматрача). Али, како је један од градивних састојака портрета била искричава лампа, у улози дочаравања мајчине менталне болести, одлучила сам да површину њеног лица поједноставим наношењем гит спреја и боје са сепија ефектом, да скулптура не би била презасићена. Тај нанос је открио све неправилности у изради, што нисам желела да поправам. Јер, и посматрачу, и мени самој, био је довољан израз лица моје мајке за доживљај „лудила“ које је оваплоћено треперењем лампе унутар портрета.

У реализацији скулптуре *Nice to meet you*, проблем је настао приликом печења овог рада у глини, у пећи за теракоту, када је фигура мог мртвог оца пукла на три дела. Поновну израду очевог портрета који говори о тренутку када сам га (на одру) први пут видела као обичног човека (а не директора), само сам кратко разматрала. Јер, вајањем оца постигла сам прочишћење неслућених размера: свом родитељу сам опростила све што сам му некад замерала, као што описујем у одељцима *Две врсте наратива* и *Отац као најосетљивије место*. Понављати аутотерапијски процес стога је било излишно, и чак претило да изазове ретрауматизацију залечене ране. Дигнитет рада је тако зависио искључиво од начина излагања. Набори свиленасте тканине у спремишту за меморабилије, који попуњавају размак између делова скулптуре, не само да су поспешили учинак естетске недовршености у најбољем (већ наведеном) значењу овог појма који се тиче протока времена и пропадања, већ су јој дали и ефекат апсолутног достојанства.

На основу изреченог могу да закључим да је моја примена поступка естетског недовршавања радова увек био вољан чин, али унапред непланиран. До процене да је дато дело готово, доводи ме потреба да очувам комуникативност пропадљивог, одбаченог и нецеловитог, али и достигнут степен самоисцељења посредством ауто-арт терапије, када би даљи рад на скулптурама загушио поенту или довео до новог повређивања.

Незавршене на очекивани начин, оне би успевале да публици „открију метафизичку суштину посматраног“, односно, да покрену самопреиспитујући механизам код посматрача и доведу га до катарзе. Чак и у случају неодобравања *non finito* приступа од стране публике, такве скулптуре су посматраче уздрмале, што значи да је постигнута размена емоција. Мртва материја (глине, клеја, гуме...), дефинисана „онтолошки снажнијом формом“ истраживања сопства, збиља је постала жива енергија, стварајући „пречицу ка оностраном“- позадини психо-лошких процеса. Скулптуре које су сачињене од трошних материјала уносиле су утисак протока времена, те је простор који су заузимале добијао нову димензију. Неинсистирањем на допадању погледу посматрача, постигла сам да он оствари контакт са дубљим значењем ових радова. Тако сам задовољила бар неке од критеријума које Ива Драшкић Вићановић приписује Микеланђеловим *non finito* скулптурама. Али, што је још важније, естетским незавршавањем многих својих радова, потврдила сам премису да је уметност – процес, и то великим делом психолошке провинцијације.

4.3. ОТАЦ КАО НАЈОСЕТЉИВИЈЕ МЕСТО

Смрт је једна од најчешће обрађиваних тема у историји уметности, било да уметник говори о посмртном одредишту - рају или паклу, или да подсећа на пролазност живота, ламентирајући над пропадљивошћу или славећи данашњицу. У свакој култури постоје ритуали везани за смрт, чији се симболи приказују у уметничким радовима који су посвећени том стању коначности. Савремена уметност се не либи да смрт представи буквално, а не метафорички, директно се обрачунавајући са највећим људским страхом. Тај страх чини зазирање од непознатог, али у односу према смрти ближњег има и осећаја кривице да смо се некако огрешили о умрлог. Оног ко је за њим остао оптерећују и неиспуњена очекивања која су доводила до разочарања и међусобних сукоба за живота преминуле блиске особе.

Лишени моћи да једни другима читамо мисли, а тако и хтења, и често заробљени сопственим уверењима - без способности да их искомуницирамо, неретко се не разумемо са најближима. Управо је ово био случај мог покојног оца и мене. У мојој свести он представља парадигму патријархалног васпитања чија је и сам био жртва. Он је аутократа, диктатор, кројач судбине целе породице и свог радног колектива (будући – директор), али не и

сопствене. Јер, њему није дозвољено да буде слаб и да испољава емоције, да не би изгубио имагинарну позицију моћи. Фокусиран на себе, он изистински није био ни отац, ни муж, ни пријатељ, те сам га таквог и запамтила, не могавши да му “грехова“ опростим ни након што је преминуо. Мучна сећања резултирала су бројним вајарским радовима с њим у главној улози.

Ни америчка уметница француског порекла Луиза Буржоа (*Louise Joséphine Bourgeois*, 1911-2010), није благовремено разрешила антагонизам према свом оцу који је имао љубавну аферу са њеном дадиљом. Очева прељуба правила је тензију у кући, премда је мајка скулпторке ту везу игнорисала. Буржоа је, с друге стране, имала изражену потребу да своју анксиозност артикулише. У њеним надреалистичким скулптурама, мајку представља паук („вредни и корисни инсект“), а отац – фалус. Инсталација *Деструкција оца* (*Destruction of the Father*) из 1974, приказује праве димензије озлојеђености скулпторке поводом очевог неверства мајци, чиме је угрозио породични склад: то је сцена након канибалистичког пира у коме су њеног надмоћног оца појели његова жена и деца. Рад се тумачи као врста освете уметнице (неприкривене гегом, чему сам прибегла у радовима које сам поменула у претходном одељку), али и као регресија у оралну фазу развоја.

Аустралијског вајара Рона Мјуека (*Ronald Hans Mueck*, 1958-) прославила је скулптура *Мртви тата* (*Dead dad*). Очево мртво тело у свему је реално, осим што је видно умањено до мере да се „може пригрлити“, по Мјуековим речима. Умањењем пропорција појачава се и утисак губитка. Међутим, то мртво тело истовремено је животно, али и „рањиво и пуно понизности“, како каже куратор Дејвид Херлстон.¹⁸ Оно подсећа на изложене предмете у реликвијарима којима се обележава сећање на мртве. Беживотни родитељ добија размере свог сина, чиме се на њега преносе дужности одраслог. Овај рад се

¹⁸ <https://ropac.net/artists/63-ron-mueck/works/12901/>

може сматрати типичним уметничким поступком за разрешење Едиповог комплекса. Карактеристично је и то што у називу рада Мјуек употребљава термин „*dad*“, односно „тата“, а не „отац“, тако потенцирајући емотивност у свом приступу мртвом родитељу.

Пољска уметница Јоана Рајковска (*Joanna Rajkowska*, 1968-) у свом видео-раду *Мож отац ме никад није тако додирнуо* (*My father never touched me like that*) из 2019. говори о осећају одбачености услед очевог емотивног одсуства током њеног детињства и одрастања. Њен отац је био крут и дистанциран, задовољавајући се формалним односом са својом ћерком. Ипак је изашао у сусрет њеним емоционалним потребама у периоду након њеног развода. Током те недеље заједничког живота (у њеном стану у Прагу), они су се зближили, покушавши да надокнаде пропуштено. Тек тад јој је отац открио део своје прошлости (заточеништво у Аушвицу, где се свакодневно сусретао са смрћу) који га је емотивно „осакатио“ и навукао му непробојан оклоп. Ова изненадна блискост, можда и задоцнела, навела је Рајковску да сними наведени кратки филм у коме она и отац, лежећи главу уз главу, размењују присне додире и тако се упознају. Израз њихових лица се не мења, те остаје непознато да ли је ауторка успела да залечи ране које јој је отац нехотице нанео.¹⁹

Визуелна уметница Јелена Аранђеловић успомене на свог преминулог оца уклапа у ширу слику историје Дорћола, кварта у ком станује. Тај крај је, по уметници, изгубио своју (мултикултуралну) душу, што је последица најезде инвеститорског урбанизма који се шири на уштрб квалитета живота житеља. У својим колажима у којима користи фотографије и цртеже оца, „кога препознаје као део духа тог минулог (срећнијег) времена, преплићу се

¹⁹<http://www.rajkowska.com/en/moj-ojciec-nigdy-mnie-tak-nie-dotykal/>¹⁹

наративи које она оставља да сами читавамо“, како кажу кустоскиње њене изложбе *Реконструкција сећања* (2023), Тиа Антић и Наташа Јанковић.²⁰ Кустоскиње примећују и да поновна изградња давних слика уметници помаже да боље разуме себе и свесније се одреди према будућности. Аранђеловић се овим колажима поново опрашта од свог вољеног оца који код ње покреће ауторефлексију.

Иако перформерка Марина Абрамовић свој револт уметнички усмерава махом према мајци, она и оца држи за рестриктивну фигуру у свом детињем развоју. Она оба своја родитеља апострофира као емотивно недоступне, с обзиром на то да је „никад нису пољубили, нити похвалили“, како наглашава у аутобиографији „Пролазим кроз зидове“. За себе уметница каже да је „производ контрадикција својих родитеља“. „Отац је био национални херој, од њега сам наследила све што је херојско, то да увек идеш до краја... Од мајке која је била мајорка Армије, (наследила сам) контролу, прецизност, уредност у комуникацији“, Абрамовић наглашава, наводећи и да је постала уметница како би надоместила недостатак љубави у породици. Њени перформанси којима испитује границе бола могу се схватити и као тежња да духовну патњу замени телесним самокажњавањем, што јој доноси врсту олакшања. У перформансу *Putam 0*, Абрамовић је себи доделила пасивну улогу, дајући публици на располагање 72 предмета којима су имали право да јој наносе повреде, али и да јој пруже задовољство. Како се овај перформанс развио у правцу исказивања агресије посетилаца, може се закључити да је Абрамовић тим радом прошла кроз ретрауматизацију психолошких озледа из детињства.

²⁰ <http://www.seecult.org/vest/rekonstrukcija-secanja-jelene-arandelovic>

Моје скулптуре, инсталације и асамблажни објекти, приказани на докторској изложби, имају низ додирних тачака са свим набројаним делима. Свог оца ја поново сахрањујем скулптуром *Nice to meet you*, као Буржоа у својој инсталацији *Деструкција оца*. Мој отац је у том раду рањив и смањен до мере да могу да га загрлим, баш како свој приказ *Мртвог тате* доживљава Рон Мјуек. Ни мој отац није био према мени нежан као ни отац Јоане Рајковске, што приказујем објектом *Мушкарци не плачу*. Мој отац је део шире слике неког минулог времена, као и отац Јелене Аранђеловић, о чему сведоче од њега наслеђени предмети које инкорпорирам у више радова. Реализујући артефакте са докторске изложбе, ја поново проживљавам бол услед очевог дистанцираног („херојског“) држања, баш као што се Абрамовић самоповређује излагањем грубостима учесника у свом перформансу. И циљ нам је свима био исти: учинити прошлост функционалним делом свог идентитета; не дозволити да она буде константан извор сметености и туге.

Међутим, мој отац је присутан и кад радовима говорим о другим преминулим члановима породице, с обзиром на то да је он утицао на наше односе, као и на њихово индивидуално понашање које ме је повређивало. Он никада није био ту када је требало, али је увек од мене нешто тражио, углавном незасновано на мом унутрашњем бићу и склоностима. И ја бих се трудила да се уклопим у ту пожељну слику, углавном без успеха. Због свега тога оца сматрам својим „најосетљивијим местом“.

Приступајући изради изложених скулптура, асамблажа, инсталација на начин близак арт-терапији (о чему ће бити више речи у наредном поглављу), покушавам да кроз тај процес „оздравим“. У њих улажем труд да свог оца схватим, и коначно прихватим са свим његовим недостацима, који су резултат његовог друштвеног окружења, те нису само његова кривица.

Тако инсталацијом *Пали анђео* говорим о очевим манама којих он сам није био свестан, представљајући се другима као савршен да би и себе у то уверио. Наведено

приказујем његовим портретима малог формата којима су додата крила. Прилепљени на вакуум гуме, портрети мог оца повремено опадају са глатке подлоге (излога Галерије ФЛУ, у случају докторске изложбе), што је такође повезано са називом инсталације.



Мушкарци не плачу, скулптура, *ready made*, 30x18x30 cm (2021)



Директор, проширени ready made објекат, 1,40x0,65x0,60 m (2021)

Сличну ситуацију проблематизујем и скулптуром *Директор*, где оца приказујем артифицијелном надгробном плочом на којој пише само његова функција. Уместо споменика, постављена је очева актовка која поручује да је за њега социјални статус био важнији од улоге родитеља и супруга. На слично реферишем и скулптуром *Nice to meet you*, као што сам раније напоменула, с обзиром на то да њоме сведочим о тренутку кад сам свог

оца видела на одру, доживевши га ближим него икада. Тако мајушног, ампутиране ноге до колена, смештеног у реликвијар, мог тату је било лакше волети.

Мој отац се (невидљиво) намеће и у асамблажу *Жена змај*, где је приказана моја маћеха, обдарена надљудским моћима како би свом мужу удовољила. Те њене моћи описујем крилима од змијске коже које додајем на њену колажирану портретску фотографију и тако истичем да је само натприродним силама могла да одговори на патријархалне задатке.

Инсталацијом *Вечна љубав*, где су надгробне фотографије мојих оца и маћехе постављене на јастуке са њихове брачне постеље, проблематизујем фразу у називу рада.

У то прилагођавање мом оцу спада и обуздавање љубоморе коју је моја маћеха осећала према мојој мајци, очевој првој супрузи. Ово приказујем асамблажом *Тајна*, где из маћехине ташне излази цртеж призора венчања мог оца и моје мајке. Мој отац је један од разлога за одсутни поглед моје мајке у асамблажу *Мама, мамичеее*, он је део њеног лудила, представљеног радом *Мелитиних минус седам*. Наравно, он је и (анти)херој поменутог објекта *Мушкарци не плачу*, са хрпом мушких цепних марамица у војничкој посуди.

Међутим, пролазећи кроз ауто арт-терапеутски процес у материјализацији сећања на оца, и користећи различите психолошке и уметничке алатке, као и хумор и патос у сфери поетике, постигла сам много више но што сам очекивала. Мој отац је сада светло место, испуњено љубављу и разумевањем.

5.

ПРОДУБЉИВАЊЕ
СЕЋАЊА

5.1.

СЕЋАЊЕ НА(СЛЕ)ЂЕНИХ ПРЕДМЕТА

Термин „апропријација“ користи се у контексту уметности и историје уметности тек од осамдесетих година прошлог века, како каже историчар уметности Дејан Сретеновић у својој књизи *Уметност присвајања*. Тај појам се односи на интенционалну употребу туђих радова или њихових делова, као и неуметничких предмета, и њихову уградњу у нова уметничка дела. Теоретичари уметности као претече апропријацијске линије у визуелном стваралаштву прво су препознали праксе кубистичког колажа, редимејда и дадаистичке фотомонтаже. Даљим истраживањем поља апропријације дошло се до закључка да нема уметничког правца ни покрета током 20. века, који не садрже ову појаву. Штавише, уметници су одувек цитирали и имитирали своје претходнике, али се такав поступак називао „утицајем“ или „позајмицом“. Присвајање нечег старог неопходан је услов за стварање нечег новог, чак и кад то ново жели да потре значај и улогу старог, како Сретеновић закључује.

Пабло Пикасо (*Pablo Ruiz Picasso*, 1881-1973), рецимо, поступком присвајања елемената примитивне уметности, али и антике и класицизма, успоставља дијалог са својим претходницима, „апсорбујући у психолошком смислу њихову моћ у сопствену“, како примећује историчар уметности Тимоти Бургард (*Timothy Anglin Burgard*). Иако је

присвајачки поступак очигледан у Пикасовим делима, а посебно у колажима из кубистичке фазе (где овај уметник преузима пронађене предмете из свог окружења), они остају самосвојни, неупитно обележени личним печатом уметника.²¹

Рене Магрит (René Magritte, 1898-1967) се такође служио стратегијом апропријације, прилагођавајући је својој поетици креирања мистериозних призора. Испитујући однос разума (интелекта) према смрти у неким од својих слика (*Перспектива: Манеов Балкон* и *Перспектива: Давидова Мадам Рекамје*), Магрит истражује трансфер живог у неживо, чиме наговештава појаву поп-арта и суверенитета апропријацијске уметности.

При присвајању, уметници 20. века користе постојеће елементе у новом делу на три начина, а везано за околности одређеног раздобља. Припадници историјске авангарде на почетку прошлог столећа у своје радове уводе неуметничку грађу, користећи се жанровима редимејда и монтаже (асамблажа, колажа).

Други талас чине уметници неоавангарде и поп-арта, који домете својих претходника -апропријациониста употребљавају у новом политичком, социј-алном и културном контексту, критикујући за њих спорне друштвене појаве.

Трећи талас ове линије покрива ствараоце постмодернизма, када апропријација постаје преовлађујућа уметничка стратегија. Јер, присвајањем елемената туђих радова и неуметничке грађе, уметници краја 20. века могу да коментаришу све што не одобравају, па и утицај мас-медија на друштво, као и глобализацију културе и морала.

Међутим, апропријационисти су склони и самокритици, и критици уметности уопште, при чему користе хумор у изражавању, према запажањима Сретеновића. Уметници

21

https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/7380/Milanovic_Aroprijacija.pdf?sequence=6&isAllowed=y

присвајања доводе у питање и појам ауторства, као и оригиналности уметничког рада. Мотивација присвајања увек се црпи из психо-лошких, социјалних, културних и технолошких фактора, те се „спољашњи“ елементи не уносе без промишљања.

Редимејд практично представља револуцију у уметности, будући да се њиме признаје да и банални предмет може да буде уметничко дело, уколико га сам уметник прогласи таквим. Истовремено, редимејд је отворио нова питања – онтолошка (шта је то уметност?), епистемолошка/гносеолошка (како знамо да је нешто уметност?) и институционална (ко одређује да је нешто уметност?). Тумачење редимејда зависи од психолошког и културолошког склопа посматрача, чиме је он активније укључен у комуникацију са уметничким радом.

Творац редимејда је Марсел Дишан (*Marcel Duchamp*, 1887-1968). Он је заговарао тезу да је сликарство занат идеја, због чега тврди да су уметнику дозвољена сва средства њиховог изражавања. Дишан се сматра првим филозофом-уметником у историји уметности. Он је прослављен радом *Фонтана*, а заправо индустријским предметом – писоаром, који је као свој рад послао на изложбу Друштва независних уметника 1917, где је сам био члан жирија. *Фонтану* је потписао псеудонимом Р. Мат. Овим потезом, Дишан се поиграо са перцепцијом уметничког дела на врло духовит начин, доводећи у питање све раније постулате уметности.

Манипулација нађеним објектом је сложенија уметничка радња и иде корак даље од редимејда, будући да обичан предмет излаже „поетској активности духа“, како каже Сретеновић. Ово значи да се тај предмет уметнички обрађује и повезује са другим елементима уметничког дела, не приказујући се у изворном стању као редимејд.

Док редимејд доводи у питање идентитет уметничког дела, нађени објекат проблематизује перцепцију стварности, као и идентитет свакодневних предмета, како наводи Сретеновић.

Нађени објекти могу бити занатски, индустријски, природни., увек обитавајући у простору између некадашње функције и „смрти“ у пропадању. Вилијем Ц. Т. Мичел (1942-), теоретичар уметности и медија, одређује два предуслова да би се нађени објекат сматрао полазиштем уметничког процеса: тај предмет мора бити обичан, безначајан, запуштен, и мора бити нађен случајно. Француски песник и критичар, главни теоретичар надреализма Андре Бретон (André Breton, 1896-1966), нађени објекат види као везу између јаве и сна, рационалног и ирационалног, спољашњег и унутрашњег. Вођен Фројдовим тумачењем принципа несвесног, Бретон сматра да нађени објекат служи „превазилажењу манифестног (очитог) и проналажењу латентног (скривеног) садржаја психе“. Према Бретоновом виђењу, нађени објекат помаже и у превазилажењу траума, насталих услед расцепа у интегритету човека и друштва, јер тај предмет интерполиран у рад тражи симболичку везу са оним како га је уметник представио у свом делу. С тим у вези, док Дишан истиче да предмет редимејда може бити замењен другим, будући да се тиме не ремети поента демонстрираног, за Бретона је сам предмет важан као метафора трауме. Мичел, опет, наглашава да нађени објекат мора да сачува сећање на своје порекло. За Мичела, термин редимејда ставља нагласак на пасивност датог предмета, док је нађени објекат активиран уметниковим посредовањем. Без обзира на набројане разлике, термини „редимејд“ и „нађени објекат“ често се користе као синоними.

Архитекта и сликар Леонид Шејка (1932-1970) сматра се „последњим уметничким и филозофским пророком“ на екс-југословенским просторима. Моћ његове прекогниције у области којом се бави овај одељак, огледа се у визији града као ђубришта. На том сметлишту, отпаци су нагомилани у мери да грађанин није у стању да разликује да ли живи у урбаној средини или на депонији. Јер, хумани урбанизам прелази у урбицид гомилањем предмета

који на тај начин постају неупотребљиви и губе своје основно значење. Али, одбачено има и моћ преноса енергије оног (оних) који су те предмете раније држали у рукама, како Шејка поручује.²²

Од почетка бављења уметношћу, као ресурсе за израду радова препознајем одбачене предмете, било да их налазим на улици или сметлишту, или их набављам на отпаду и „бувљим“ пијацама. Од свих аспеката одбачених предмета, првенствено ме занима њихова естетика која по мени почива управо на похабаности, нецеловитости, па чак и прљавштину. Такве објекте ретко излажем у форми редимејда, већ их подвргавам „поетској активности духа“, настојећи да посматрач препозна њихову „лепоту“. Извор те лепоте по мени је уписано сећање на раније коришћење, које сведочи о протоку времена, променљивости, начину опхођења, а тиме и емоцијама претходног власника. Стога бих могла да закључим да ме првенствено занима психолошки садржај нађених објеката.

Те предмете присвајам и обрађујем у ликовне целине на основу боје, облика и структуре. Тако рецимо расходовани метални виклери постају локне портрета *Светог Ђорђа* у оквиру истоимене скулптуре коју сам излагала на самосталној изложби *Симбол вере* у Културном центру Нови Сад, 2020. године. Баналност буквалног превода увијача за косу у фризуру свеца оправдава управо њихова истрошеност, као носилац осећања и сећања. У скулптури *Т(к)рпен-спасен*, излаганој у оквиру исте изложбе, ослањам се на боју декоративних нађених мебл-штофова. Колажно састављени, они асоцирају на пачворк простирку или јорган, преносећи емоцију мукотрпног рада, али и сигурности, са све осећајем склада (колорита). Облик нађеног предмета пресудан је за креирање већине радова из еротских фаза мог опуса, излаганих у различитим просторима. Облик (фалуса или вулве)

²² <https://arhitekton.net/leonid-sejka-od-grad-preko-djubrista-do-zamka/>

у тим случајевима постаје посредник сексуалне жеље, испуњене сублимацијом кроз креативни поступак.

Осим што апропријацијом нађених објеката преносим своје и емоције бивших власника, на тај начин признајем и пролазност као неупитну категорију егзистенције, заправо се суочавајући са смрћу. Смрт пласирам као природну, па чак и лепу, а некад и духовиту појаву. На тај начин покушавам да елиминишем страх од нестајања.

И сам статус нађеног предмета у мојој пракси апропријације зависи од многих фактора. Понекад је дати објект почетна тачка у реализацији рада, баш зато што ме је инспирисао обликом, бојом, структуром, степеном распада... за даље моделовање. У другим приликама, нађени предмет је само један од елемената финалног предмета, једнако значајан као и остали његови делови. Тада или посежем са ускладиштеним ресурсима, или одбачене предмете тражим на набројаним местима (отпаду, „бувљацима“, сметлишту...) према одређеним карактеристикама које су у складу са почетном идејом рада и/или другим атрибутима артефаката.

Приликом реализације докторске изложбе, први пут сам уметнички присвојила наслеђене предмете чији су претходни власници били моји отац, маћеха, мајка, баба и бивши супруг. У наслеђе сам добила и хрпу фотографија које сам третирао као нађене објекте у смислу њихове обраде. Наиме, те фотографије - мултипликоване, прерађене или оригиналне, прилагођавала сам идеји рада, не искључујући ни апропријацију пронађених објеката и њихово уграђивање у финални продукт. Али, чак и кад нисам посегла за апропријацијом нађеног, наслеђени предмет сам надограђивала различитим елементима који су били у служби основне идеје рада.

Примера ради, слободном интерпретацијом фотографија мог оца постаје инсталација *Пали анђео* из 2021. године. Инсталација је сачињена од 73 мала објекта, док овај број одговара броју година очевог живота. У сваком том малом објекту, фото-портрет мог оца надограђен је анђеоским крилима.

Складно мом аутотерапеутском приступу вајарском раду, кроз ову инсталацију сам покушала да расветлим односе између оца и мене, али и да упоредим свој доживљај њега са сликом коју је он имао о себи. Стога сам супротставила његову фото-представу одвише самоувереног кицоша са – анђеоским крилима, симболишући особу која је због своје таштине изгубила цењено место у сакралној хијерархији. Али, мој отац ни у световној (породичној) поставци ствари није играо адекватну улогу, било очинску, било партнерску, што сам желела да прикажем и радом *Директор* који анализирам и у одељку *Отац као најосетљивије место*. Слично устројство влада и у патријархату, где се доминантна позиција мушкарца подразумева на основу мистификованих претпоставки.

Патријархатом сам се бавила и у скулптури *Мушкарци не плачу*, заснованој на скупини наслеђених очевих цепних марамица. Марамице сам поставила у војничку посуду, и оне постају метафора патријархалних предрасуда да мушкарци треба да крију емоције. Војничка посуда такође је нађени објекат, али она, за мене као ауторку, нема сентименталну тежину коју поседују очеве марамице. Војничка посуда део је наратива којим указујем да је мој отац потискивао осећања према мени да би задржао ауторитет *pater familias*-а.

Комбинацијом наслеђеног и нађеног предмета служим се и у инсталацији *Мама, мамичеее* (о којој говорим и у потпоглављу *Два вида наратива*), с тим што је овде наслеђени предмет – мајчина фотографија. Ту фотографију третирам као нађени предмет, јер је за потребе рада вишеструко увеличавам, чиме обриси њеног лика постају нејасни. Овим постижем ефекат блеђења, као што бледе успомене. Нађени предмет (старински оквир прозора) тек је рам за ова сећања на мајку. У комбинацији ова два елемента, малог прозорског окна које је замућено од протока времена, и фотографије, чији су обриси нејасни због увеличавања, чита се моја жудња за мајчинском љубављу.

Нађени (а не наслеђени) предмет почетна је тачка у реализацији скулптуре *Ниједне нису као њене* (2021). Касетни ормарић, купљен на панчевачком „бувљаку“, постаје складиште за ципе(лиц)е моје маћехе, које сам од ње наследила. С обзиром на то да ми је прослеђивање (одбацивање) маћехиних ципела био најболнији тренутак у суочавању са њеном смрћу, било ми је тешко да у глину пренесем облике њене обуће (отуд и назив скулптуре). Овим радом истовремено говорим о маћехи као педантној особи, као и о својој тузи поводом њене смрти.



Ни једне нису као њене, скулптура, *комбинована техника*,
40x25x25 cm (2022)

На основу наведеног, могу да закључим да наслеђени предмет има много већи капацитет од нађеног објекта за опредмећивање сећања, јер поред општих, садржи и интимне, личне успомене. Наслеђени предмет диктира избор других елемената рада, па и нађених објеката, он је тај који „командује“ и одређује наредне потезе. Такође, наслеђени предмет баш никако не би могао бити замењен неким другим - нађеним предметом а да не изгуби на аутентичности у преношењу поруке. У изузетним ситуацијама, наслеђени предмет могуће је заменити „копијом“ – накнадно реализованим скулптурама, као што су ципеле моје маћехе урађене у теракоти. Међутим, такви артефакти немају снагу аутентичних наслеђених предмета, већ комуницирају са публиком као класични вајарски радови. Нађени објекти (старо окно прозора, војничка мањерка, касетни ормарић...) имају далеко мањи потенцијал да пренесу најинтимнија осећања уметника, у поређењу са наслеђеним предметима. Јер, наслеђени предмети садрже мноштво информација о својим претходним корисницима на које се та осећања односе.

Уметничким преобликовањем наслеђених предмета, симболички се продужава живот и њиховим власницима, са којима имам емотивни однос. Нађени објекат више реферише на социјалне но личне факторе, описујући друштвене околности његове раније употребе у које се бивши власник утапа. Уградњом нађеног предмета у уметнички рад, продужава се живот само датом објекту, будући да уметник не може да успостави реалну емотивну везу са примарним власником нађеног предмета.

Уметничком надградњом наслеђених предмета обавља се врло важан психолошки процес суочавања са собом, што је за мене најважнији чинилац ове врсте присвајања. Тим поступком може се доћи и до потпуног преображаја неке од спорних емоција аутора рада. Начин на који се то дешава опсервирала сам у потпоглављу *Уметност као лек*. Стога је довољно да овде укажем на своју спознају да су наслеђени предмети за мене најбитнији скулпторски ресурси за продукцију интимних радова из докторског циклуса, управо због описаних карактеристика.

5.2.

ЗЛАТНЕ РУКЕ

Са традиционалним техникама хеклања, плетења (штрикања), шивења и веза сусрела сам се већ у раном детињству. Вештину у овим занатима пренела ми је бака са којом сам одрасла. Уласком у свет уметности, умеће израде народних ручних радова сам пренела у ту апстрактну област и тиме га надградила, али и обогатила своје стваралаштво не тако уобичајеним приступом извођењу артефаката. Верујем да сам и на тај начин контемплативније заронила у себе, будући да сваки од наведених поступака захтева време и стрпљење. Истовремено сам усавршила своју мануелну спретност кроз понављајуће радње које су својствене свакој од набројаних метода.

Међутим, коришћењем традиционалних народних техника, аутор не емитује само сопствену поруку већ комуницира и преко језика баштине човечанства. Такође, овим делатностима се преиспитује појам женске еманципације и отварају разна контроверзна питања.

Историја плетења сеже у доба пре нове ере, чему је доказ исплетена дечја ципелица која је откривена у једној гробници старог Египта. Наука дозвољава и старије датовање штрикања, с обзиром на то да су археолози пронашли мноштво игала за плетење, али и

шивење, направљених од животињских костију. Плетиво (радна нит) углавном је било животињског порекла (кожа и руно). Ова метода прављења тканине била је раширена у деловима света са оштром климом, док се од свилених нити израђивала свечана гардероба у топлијим областима (Медитерана). Иако се интензиван развој плетења у свету везује за мушкарце (који су се у 17. веку штитили од женске конкуренције посебним уговорима), ова се радиност углавном везује за жене.

На простору Балкана штрикање је од давнина био женски посао. Током зиме била су организована и тзв. прела са радном, али и друштвено-забавном функцијом. Та делатност је свој врхунац у Србији достигла удруживањем плетилца Сирогојна и Златибора шездесетих година прошлог века.

Хеклање такође спада у веома старе методе израде одевних предмета и њихове декорације. По научним претпоставкама, уместо хеклице (кукице), прво се користио кажипрст, па нема материјалних доказа о времену порекла ове технике. Она постаје популарна у Европи током 19. века, као јевтинија варијанта израде чипке, али, будући сматрано имитацијом досезања високог класног обележја, оно не добија заслужен статус јединствене вештине. Карактеристика хекланих радова је њихова већа сложеност у односу на плетене, јер је лакше манипулисати у кројењу замишљених модела.

Шивење потиче из палеолита, када су били израђени први одевни предмети спајањем делова животињске коже, како су прављена и склоништа. Ескимски народи су, примера ради, користили конач од тетива ирваса, док су иглу правили од костију те врсте јелена. Кројачки занат је током средњег века, али и касније, био високо цењен на европским дворовима, али је умеће шивења служило и поправци, преправци и одржавању делова гардеробе сиромашнијих друштвених слојева. Машинско шивење је с индустријском револуцијом у 18. веку умањило значај ручног, и допринело прекаријату текстилних радника. Термин „шваља“ је стога стекао пејоративно значење, симболишући убогу женску особу која једва преживљава том делатношћу. И овај занат спада у женска занимања,

експлоатисан током ратова за израду војних униформи. Експанзијом модних часописа током прве половине 20. века, порасла је и популарност шивења.

Вез је на значењском пиједесталу свих ових техника. Произашао из шивења, махом је коришћен за производњу декоративних предмета. Разне су легенде и поетска дела скопчана са овим деликатним послом који је стога добио значење смерности, стрпљивости, побожности, кроткости... Везом су се украшавале црквене и дворске одоре, као и народна ношња, какав је обичај опстао до данас. Ремек-дело везиљске уметности у Србији представља *Похвала кнезу Лазару*, коју је извезла монахиња Јефимија у част тог владара, и њиме је покривен његов ћивот у манастиру Раваница. Општу популарност вез је доживео преко Вилерових гоблена који се израђују путем шема (мустри).

У домаћем савременом визуелном стваралаштву најзаступљенији је вез од поменутих техника. Тако је изложба *Hand job* у галерији Ремонт (2022) окупила неколицину аутора и уметничких група, представљајући „истраживачки пројекат чији је циљ био мапирање, контекстуализација и критичка анализа употребе веза као уметничког медија на уметничким сценама нашег региона“, како је објаснила кустоскиња Амалија Стојсављевић. Пројектом су отворена питања о природи визуелног израза који вез омогућава, о еманципаторском/феминистичком потенцијалу веза, о његовој статусној, полној, регионалној и националној идентификацији, о моћи веза да споји културолошки различите појмове („приватно-јавно, задовољство-наметнут посао, спретне руке-паметна глава, патријархат-женска еманципација, старомодно-модерно, индивидуално-колективно, уметност-занат“, како се наводи у каталогу).

Уметница Шејла Камерић (БиХ) у свом опусу користи хеклане миљее, указујући на једино сигурно место жене кроз историју – мануелну израду функционалних предмета. У тој мрежи коју је сама исхеклала, жена је истовремено и заробљена и самоослобођена кроз

креативну делатност. Серијом радова *Hooked*, Камерић враћа уметнички дигнитет „девалоризованим и маргинализованим“ женским ручним радовима, како сама каже.

Т(к)рпен-спасен,
скулптура,
шивена тканина,
200x19x35 cm (2018)

У својој вајарској пракси користила сам читаву лепезу поменутих народних радиности, ипак најчешће примењујући технику шивења. Тај поступак ми и данас омогућава употребу текстила, али и гуме, папира, пластичних делова нађених објеката,



алуминијума и свих других материјала кроз које може да прође игла. Примена ове методе у спајању елемената скулптуре у огромној већини случајева далеко је сигурнија од поступка лепљења било којим везивом. Уз то, сам бод постаје део артефакта, оплемењујући га врстом цртежа. Еклатантан пример оваквог приступа је рад *Т(к)рпен-спасен* који представља Исуса Христа, и који помињем у претходном потпоглављу.

Овај рад је требало да симболише труд на задобијању царства небеског, што је поента хришћанске вере, те сам одлучила да га направим од пронађених узорака мебл-штофа, дакле – од великог броја саставних делова. Компоновањем различитих дезена сличних нијанси, постигнут је утисак fine игре боја, док је пуњење објекта вештачком ватом понудило асоцијацију на ноћну покривку, као продукт марљивих женских руку. Истовремено, посматрач је могао да осети сигурност дома, а метафорички и своје унутрашњости. Тим радом сам заправо оваплотила његов назив, алудирајући да се само кроз муку (велики рад) може доћи до спасења, односно, у психолошком смислу – мира са самим собом.

Потезима иглом ја сам буквално извајала фигуру Христа у природној величини. Сличним се поступком служе и уметнице Оливера Парлић и Гордана Белић у оквиру својих профеминистичких поетика.

Извесна, већ наведена ограничења технике штрикања учинила су да плетенине користим у вајарском дочаравању позадине, ако је у питању нека врста асамблажа. Томе је пример инсталација *Свети Ђорђе убива аждају*, коју такође помињем у претходном одељку *Сећање нађених предмета*.

Трикотажа од златних нити вуне у овом примеру повезује остале елементе рада и даје му јаку ноту достојанства. Плетенина шаље и поруку да је скривена јунакиња овог мита – девојка, чија је невиност била жртвована митолошкој немани. Аждаја је опет продукт шивења, док је комбинација наведених техника неретко део моје скулпторске праксе.

У овом, али и другим случајевима, лимити плетења се превазилазе исецањем делова трикотаже и њиховим обрубљивањем на шиваћој машини. Удруживањем ових метода може се постићи волумен скулптуре и креирати различити облици, чему сам прибегавала у раним фазама своје скулпторске праксе, када сам правила зачудне, уметничке одевне предмете, залазећи у домен модног дизајна.



Свети Ђорђе убива аждају, асамблажни објекат, 110x152x10 cm (2019)

Процес хеклања одговарао је изради појединих радова са еротском тематиком, из више разлога. Ова понављајућа радња стварала је прилику континуираног додира са материјалом, што подробније описујем у одељку *Тактилност/унутрашњи додир*. Хеклање је спона и са мојом баком, која ме је и научила ручним радовима, као што сам већ напоменула. Тако асамблажом *Пупчана врпца* у оквиру докторске изложбе, правим нераскидиву везу са својим уметничким темељима у народној радиности.

Мин њет, скулптура, *проширени ready made*,
25x15x15 cm (2018)



Подложно лакој ма-нипулацији у кројењу, хе-клање ми је омогућило да постигнем жељене форме интимних делова тела у еротским фазама свога ства-ралаштва. Погодно изради детаља, оно ми је олакшало уношење хумора у поетику, чему је пример скулптура *Мин њет* (изложена у оквиру поставке *Sexosexo-sexo* у Галерији Блок), где је основни део рада неекс-плодирана мина, а његова надградња – хеклани врх фалуса.

Као радну нит поред за то предвиђених ресурса, користила сам и конопац, траке тканине и најлон кеса, као и бакарну и алуминијумску жицу, употребљаване и у поступку плетења. Сваки од ових материјала обликовао је специфичну структуру, и последично, одашиљао другачију поруку, од строгог и милитантног до нежног и фрагилног наратива.

Како сам од набројаних техника најмање вична везу који захтева велику прецизност, овај приступ вајарском делу сам примењивала само у изузетним приликама. Најрепрезентативнији рад из овог опуса јесте *Песма за Цоку*, као алузија на *Похвалу кнезу Лазару* и непрезентовани део корпуса радова који су реализовани за докторску изложбу.

Наиме, уместо посмртног говора својој маћехи, певала сам тужбалицу коју сам изрекла на њеној сахрани. Будући да су ме том приликом понеле емоције, темпо говора сам све више убрзавала како су одмицали стихови, па је видео-снимак тог догађаја добио ефекат комичног, што није била моја интенција. Из тог разлога сам одлучила да део тужбалице извезем, и то на еластичном завоју који је био део фондуса маћехине заоставштине, а потом и да их презентујем заједно, као диптих. На овај начин хтела сам да конфронтирам традицију и савременост, сугеришући да се оне надопуњују у историјском континууму. Међутим, тај рад нисам извела на докторској изложби, из техничких разлога.

Правила описаних техника народне радиности се нисам придржавала стриктно, већ у складу са уметничком слободом и усмеравајући се ка очекиваном исходу. Ипак се у сваком од ових радова јасно чита спрега (често оличена и у контрасту) између наслеђа и данашњице, као и личног и заједничког. Тиме сам појачавала комуникативност својих артефаката, рачунајући на колективну меморију у коју су уписани горњи наводи о идентификацији посредством традиционалних ручних делатности. На личном плану, себе сам ручним радом подстицала на подробнију самоанализу, односно аутопсихотерапију, будући да се ове радње обављају аутоматски, па мисли могу да се пусте у жељеном смеру. Шивење, штрикање, хеклање и вез доносили су ми релаксацију и унутрашњи мир, дозвољавајући да разлучим шта ме заправо боли, а шта сам хтела да изразим и надиђем. Посматраче сам са друге стране подсећала да су део социјалног ланца, а не само појединци, док сам и себе посматрала и као јединку, и као део скупа. У исто време сам осветлила женску страну доприноса друштвеном развоју, захваљујући таквом контексту народних радиности. Поред стицања мануелне вештине, народни ручни радови су имали утицаја и на успостављање контакта са прецима, а посебно баком – мојом животном учитељицом. Тиме сам у начине за материјализацију сећања уврстила ручни рад, као носилац традиције и појма „општости“, о чему говори и Олга Јеврић, више пута цитирана у овом тексту.

6.

КОМУНИКАТИВНОСТ
ОПРЕДМЕЋЕНИХ СЕЋАЊА

6.1.

ЕФЕКАТ ЕФЕМЕРНОГ СПЕКТАКЛА

Према наводима у Енциклопедији Британика, термин „спектакл“ подразумева атрактивни догађај који производи упечатљив визуелни утисак. Овај појам прате и друга тумачења, која увек укључују комплексан садржај приредбе, али и посматраче - саучеснике у догађају, без којих спектакла не би ни било. Барокни уметник Ђовани Лоренцо Бернини (*Giovanni Lorenzo Bernini*, 1598-1680) спектакл описује као магични чин обликовања којим је могуће завести вид, како у својој докторској тези наводи Татјана Дадић Динуловић, теоретичарка сценског дизајна.²³

23

(<https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/7687/Disertacija7966.pdf?sequence=4&isAllowed=y>)

Спектакл садржи елементе многих уметности, од књижевности, музике, глуме, до сликарства, вајарства, архитектуре..., према њеним наводима, у којима се позива на научни рад „Град, спектакл и идентитет“ социолога Сретена Вујовића (1946-).

Спектакли се деле на традиционалне и савремене, урбане и руралне, институционалне и алтернативне, световне и сакралне..., али се поделе врше и према сценским карактеристикама и другим елементима које ови догађаји укључују, и која чула стимулишу.

Америчка редитељка Џули Тејмор (*Julie Taymor*, 1952-) сматра да је спектакл „уметност нестајућег, доживљај који омогућава интензивно искуство које је снажно забележено у сећању посматрача“. Тејмор наглашава да је основна вредност овог извођачког жанра у самом тренутку у коме спектакл настаје и истовремено - нестаје.

Када је уметничка форма спектакла у питању (а не спортског, политичког, сакралног...), важан је мотив из ког тај догађај настаје, као и ефекат који он изазива на публику. При реализацији спектакла, простор његовог одржавања се наменски трансформише. Поред планираног, спектакл садржи и елемент неочекиваног - неконтролисаног. Управо тај чинилац спектакла индукује катарзу, јер посматраче као појединце уједињује у публику. Најважнији исход сваког спектакла јесте доживљај, према запажањима Дадић Динуловић.

Француски филозоф и писац Ги Дебор (*Guy Debord*, 1931-1994), аутор познатог дела *Друштво спектакла* из 1967. године, ову форму обраћања јавности доживљава као деградацију човека, јер се људско постојање кроз тај феномен своди на појављивање или имање. Друштво спектакла, по Дебору, успоставља се повећањем производње и потрошње у богатим земљама. Економски напредак довео је до тога да се људи ослободе страха за егзистенцију, те је потреба за задовољавањем основних потреба морала бити замењена лажном потребом задовољавања других материјалних тежњи, у циљу даљег економског

развоја. Интензивна потрошња се постиже преко пропаганде, односно, реклама производа, чији је резултат куповање и суштински непотребног, као и гомилање резерве робе. Друштво спектакла 20. века, и уметност и културу претвара у робу, по Деборовом виђењу.

С друге стране, грађани су пасивизирани мноштвом понуђених слика као симулакрума реалних предмета. Из те пасивности грађанина може да тргне само још већа медијска сензација, поново усмерена на продају робе. Тако „друштво спектакла“ представља врћење укруг, без стварног циља и икаквог стварног смисла, осим богаћења већ богатих.

Дебор својом социолошко-филозофском студијом у суштини критикује капитализам и потрошачко друштво, огрезло „у лажима – у вестима, пропаганди, реклами, забави, а посебно у спектаклу, као владајућем облику живота“. Спектакл је, по Дебору – имитација живота, или његова симулација посредством слика.²⁴

За то време, Деборов савременик Енди Ворхол (*Andy Warhol*, 1928-1987), амерички сликар, писац, филмски редитељ., и саму је уметност посматрао као продукт масовне производње. Прејудуцирајући правац развоја поп-културе, Ворхол је изјавио чувену реченицу „Свако ће у будућности имати својих 15 минута славе“, која је ушла у програм његове изложбе у Музеју модерне уметности у Стокхолму, 1968. године.

Премда је ову, данас познату изреку доцније присвајао фотограф Нет Финкелштајн (*Nat Finkelstein*, 1933-2009), она се и даље приписује Ворхолу. Слободном интерпретацијом те реченице, можемо је довести у везу са културом спектакла, односно, са спектакуларизацијом свакодневице у којој кључну улогу имају медији.

Спектакл се доводи у везу и са ритуалима, који праве спону између свакодневног и магијског. Као такав, спектакл је био карактеристичан и за ранија историјска раздобља, све

²⁴ <https://vulovic.rs/bvstudy/mmk/pdf/guy-debord-drustvo-spektakla.pdf>

од антике, будући да је чинио окосницу објављивања религијских и политичких програма, често у садејству са уметничким делима. На тај начин вршена је софистицирана пропаганда одређених политичких и клерикалних циљева.

И данас спектакли служе сличној сврси – промоцији одређене идеје. Примера ради, спектаклом се може сматрати и излазак Београдске филхармоније на улице српске престонице почетком 2020. године, чиме је иницијатор догађаја, диригент Филхармоније и бивши министар културе Иван Тасовац желео да скрене пажњу јавности на значај озбиљне музике. „Пажња аудиторијума појачава се сразмерно спремности уметника да понуди необично искуство, доживљај, једном речју – спектакл“, како каже др Маја Вукадиновић, доценткиња на Факултету савремених уметности у Београду.²⁵

Премда је Тасовчев гест имао афирмативну премису, сам догађај би се могао сврстати у пропаганду коју махом прати негативна конотација. Јер, пропаганда се дефинише као намерни и систематски покушај обликовања јавног мњења на начин да ово погодује пошиљаоцу поруке. Оцем пропаганде и односа са јавношћу сматра се Едвард Бернез (*Edward Louis Bernays*, 1891-1995), пионир примењивања психоаналитичких техника у маркетингу, и нећак психо-аналитичара Сигмунда Фројда. Бернез је користио Фројдове теорије о несвесном како би утицао на психу потенцијалног конзумента.

Тако се појединцем манипулише кроз потребе и жеље које су му заправо наметнуте. Крајњи циљ пропаганде је контрола агресивних нагона човека (маса), који представљају претњу за заједницу, према Бернезовој поставци.

Као одговор на његову интерпретацију Фројдових теорија о несвесном, аустријско-амерички психоаналитичар Вилхелм Рајх (*Wilhelm Reich*, 1897-1957) половином 20. века нуди теорију о сексуалном ослобађању. Рајх тврди да човекови пориви нису деструктивни и опасни, већ да их репресивно друштво чини таквим. Надградњом његових ставова, у САД

²⁵ <https://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/kultura/3676889/kultura-na-putu-ka-spektaklu.html>

се успоставља идеолошки императив индивидуализма. Томе сходно, држава треба да одговори на појединачне прохтеве грађана, и то стварањем брендова који су креирани на основу различитих стилова живота. Двадесети век се тако може посматрати као економска злоупотреба људских најдубљих емоција зарад стицања материјалне користи.

Крајем 20. и на самом почетку текућег века само се рециклирају раније створени механизми пропаганде, као једног од основних видова масовне комуникације, али и манипулације масама. Спектакл доживљава кулминацију преко актера естраде, али и политичких лидера. Политичари прибегавају перформансима у својим јавним наступима, што продукује насилно, али ефикасно брисање граница између уметности и одашиљања идеолошких порука. Појавом Facebook-а (2004) тренд полако постаје и саморекламерство, чиме се обистињују Ворхолова предвиђања. Тиме се ослобађају и потиснути сексуални нагони као носиоци жеље за животом, ипак испољавајући одређене (егоцентричне) девијације.

Међутим, након културних санкција од стране Европе (1992-1995) и пада режима Слободана Милошевића (2000), домаћи уметници имају интензивнију потребу да се јавно искажу, што прати веће буџетско улагање у визуелне манифестације, а посебно фестивале које можемо сматрати продуженим спектаклима.

С друге стране, на снази је глобализација културе, чиме се губи на индивидуалности уметничких сцена и уметника појединачно. Визуелна сцена се дели на „напредне“ – (нео)концептуалисте, и „назадне“, окренуте фигурацији, што доводи и до поделе публике и њеног фактичког осипања. Ескалирају и уметничке поетике чији је саставни део објашњење рада, без којег се оно тешко може разумети, што одбија одређене слојеве публике. Тржиште готово да нестаје, губљењем средње класе. Финансирање уметничке продукције одвија се преко пројеката, што уметност добрим делом лишава самопреиспитујућег потенцијала, будући да фондери кроз услове конкурса инсистирају на друштвеном ангажману стваралаца, и то у правцу који одговара расписивачима конкурса.

Све ово утиче на теме које уметници обрађују, па се оне све чешће тичу политике, социјалних прилика, односа према екологији, ратовима, миграцијама, ЛГБТ+ питању, једнакости полова и сличних, споља (пројектно) наметнутих питања. Из свих ових разлога, бављење својом интимом у уметности све је мање популарно. Аутори који остају доследни таквој поезици не долазе до посебног изражаја.

Као припадница те готово невидљиве мањине, а са интензивном тежњом ка јавном појављивању, проналазим излаз у – спектаклу. Према историјски опробаном рецепту, те моје излагачко-перформативне форме увек подразумевају мешавину забаве и „тешких“ тема које захтевају озбиљније промишљање и дубок емотиван доживљај.

Али, ни забаву не треба схватити потцењивачки, с обзиром на то да је њена сврха да држи пажњу публике, и има потенцијал да превазиђе задовољство аудиторијума и пружи му увиде чак и у универзална филозофска питања (Oxford University Press, 1971, Vol 1 pp. 213-214). Овај капацитет перформанса погодује успостављању снажне интеракције са публиком, што је мој примарни циљ у сфери излагања.

Као други разлог за такав мој избор јавног наступа морам да наведем извесни отпор спрам „класичних“ поставки, које подразумевају наменски - галеријски простор одржавања, као и крајње поједностављен сценарио, без елемената који нужно окупирају пажњу публике. Такође, публика „класичних“ изложби веома је уска, ограничена на колеге, пријатеље и рођаке, и углавном усмерена на одређени ниво образовања и спектар интересовања посетилаца, док је широка јавност махом искључена из таквих догађаја.

Подразумева се да поред „пуког појављивања“, како би феномен спектакла дефинисао Дебор, тежим и да публици пренесем одређену емотивну поруку (прочишћену аутотерапијским поступком). Ово ми у високом проценту успева, иако је та порука могла бити загушена „забавнијим“ елементима спектакла. Сматрам да на то утиче растерећење публике од унутрашњих тензија, и то управо посредством забаве. У опуштајућим условима,

лакше је искусити (поднети) интроспективне садржаје мојих скулптура и инсталација, који би ван овог контекста можда биле трауматичне за посматрача.

Ипак, с обзиром на доминантну форму спектакла присутног у друштву (медијима), који нуди популистички вид забаве и подстиче најниже и конзумеристичке нагоне, ја заправо тежим да свој перформативни израз учиним видно другачијим. Стога је у њему присутна доза сарказма према оном за шта се спектакл обично сматра. Пошто ми није намера да ишта критикујем, већ да истражујем себе, у мом учешћу у спектаклу има много више самоироније. Окосница таквог, могу рећи – неоспектакла, и даље је комуникација са публиком.

Чињеница да је творба ове, мени блиске излагачко-перформативне форме – групни, а не индивидуални чин, доводи ме до удруживања у колектив. Наиме, већ 2001. оснивам Београдску уметничку радионицу БУРА (са новинарком Јелицом Стојанчић), чији је статутарни циљ рedefинисање излагачког простора. Ово је и један од важнијих елемената спектакла, као што сам већ навела. Од 2001, БУРА продуцира двадесетак једнодневних догађаја - у Београдском зоолошком врту (2001), Црпној станици у Марини „Дорћол“ (2004), Музеју историје Југославије (креирањем интерног простора у оквиру музејског, 2004. године), занатском центру „Градић Пејтон“ (2005), незавршеној кући Милета Лапчевића на Гардошу (2006), угашеној пекари ВАПЕК у Ваљеву (2015)... У свакој од наведених приредби, покрили смо главне аспекте спектакла: задржали смо пажњу посетилаца, остварили интеракцију са њима, омогућили интензивно искуство које им је остало снажно забележено у сећању, према нашим каснијим увидима.

Жанр спектакла ипак је најсвеобухватније покривен акцијом *BOOM provodaž* коју сам 2023. године спровела са Мадам Гаган Колективом у Циглани (Клуб пријатеља тешке индустрије). Повод је био Дан заљубљених који смо хтели да обележимо мултимедијалним шоу-програмом на бази спаривања 10 кандидата који су током наступа прошли кроз низ тестова компатибилности. С друге стране, чланови Колектива прошли су кроз све етапе продукције спектакла.

Наиме, израђен је сценарио и постављена прелиминарна режија, како би спектакл имао чвршћи оквир, иако је остављена могућност непредвидљивих ситуација. У догађај су били укључени глумци, на позицијама протагониста различитих тачака. Израђени су и костими за 10 кандидата као и друге учеснике програма. Направљена је сценографија у складу са естетиком ТВ студија. Неке од тачака реализовали смо у форми видео-радова. Програм је подразумевао музичко-забавни сегмент, али и психолошке методе спаривања партнера кроз њихово дубље упознавање у крајње ограниченом временском периоду. Публика је била активно укључена путем гласања за идеалне партнере. Парови су чак добили и награде, намењене заједничком коришћењу. Сам догађај је стога комбиновао различите форме сличних телевизијских ријалити програма, али и унео новине у такав вид спектакла.

Иако уз јаку дозу сарказма према наведеним ТВ садржајима, као и самом празнику, наша намера била је величање љубави и права на избор. Истовремено смо се опробали у различитим улогама и сценским ситуацијама, које само спектакл може да уприличи. Неопходна је била и подела рада, а тиме и одговорности, чиме је дошло до деперсонализације ауторства над колективним чином и учинком. Свако од нас је преиспитао своје сопство, али и могућу интеракцију са другим особама, као и са широм публиком.

Резултат је премашио сва наша очекивања везана за ефекте спектакла. Сасвим конкретно: публика је била еуфорична, исказујући задовољство чак и према мањкавостима у извођењу (као „делу шарма“ догађаја). Посетиоцима је остао у сећању интензивни надражај чула вида и слуха. Такође им је била пренета порука о комплексности одабира идеалног партнера, и још више – о огромним могућностима удруженог креативног рада.



Pussy vajaj, догађај у Уметнобилу, паркинг код цркве Светог Саве (2020)

У ситуацијама када је спектакл везан за моју самосталну изложбу постижу се слични ефекти, али уз присуство мањег броја гостију. У таквим приликама настојим да направим интимни амбијент у различитим јавним просторима, као што је камперско возило Уметнобил (2020), фризерски салон *Marry Jane* (2021), свингерски клуб *Spa intimo* (2019), чубурско двориште... Интеракцију са публиком постижем кроз елемент забаве – музички програм, лутрију, аукцију..., док изложеним радовима покушавам да испровоцирам контемплацију и катарзу код намерних и случајних посетилаца. Куриозитет ових приредби је то што привлаче и тзв. не-публику која никада не иде у официјелне галерије.

Најеклатантнији пример спајања интимног и екстровертног био је већ спомињани пројекат *Распродаја живота* у Циглани. Том изложбом с јасним одликама спектакла, изложила сам јавном увиду своје опредмећене карактерне недостатке (љубомору, посесивност, тврдичлук, склоност ка оговарању...). Публику сам ставила у улогу жирија који одређује судбину скулптура које је требало да буду спаљене уколико не буду продате по изразито ниским ценама. У овом догађају музичку пратњу је представљао посмртни марш у извођењу ад хок формираног бенда *Горан и свађалице*. У њему су учествовали и глумци-аматери, у улогама погребника и водитеља аукције. На самом попришту догађаја готово да нисам интервенисала, с обзиром на то да двориште Циглане има одређених карактеристика стоваришта отпада, које симболише смрт. Последње је важно с обзиром на то да сам се овом изложбом (као и многим другим) бавила пролазношћу.

Спектаклом *Распродаја живота* проблематизовала сам и друштво саморекламерства (не само путем друштвених мрежа), где свака особа себи приписује само позитивне психофизичке особености. Томе насупрот, моја порука је била да свако има право, и јесте понекад – љубоморан, посесиван, шкрт., али и да се ово може превазићи кроз аутотерапијски уметнички поступак. Такође, скренула сам пажњу посетилаца на проблем складиштења радова, који је заједнички већини уметника. Дакле, у великој мери сам модификовала механизам спектакла, али и сачувала његов потенцијал комуникативности.

На сличан начин сам приступила и својој докторској изложби у Галерији ФЛУ, који је као стандардни галеријски простор био трансформисан у специфични амбијент који дочарава катарзу. Тиме је поставка на неки начин пробила границе „беле галеријске коцке“. Ипак, утисак припадања, тј. освајања елитног простора стакла сам тек последњим од пет перформанса, организованих током четири дана трајања изложбе. Радило се о *Недељном ручку* који је због ограниченог термина за излагање морао да „падне“ у суботу, и то на дан прославе Светог Јована. У „бели кубус“ сам унела печено прасе које је дељено свим присутнима. Догађај је најављен у разним медијима. Али, чак ни тада није пробио „чеп“ у

енергетској размени између „обичног“ народа (пролазника Кнез Михаиловом улицом) и (стерилног) значаја реномиране институције. То може да значи да сам и сама преценила њену важност.

У закључку могу да приметим да је за мене форма спектакла од вишеструке користи у уметничком изражавању, као и самопреиспитивању. Кроз спектакл стичем сараднике (надомештене чланове моје примарне дисфункционалне породице), и остварујем комуникацију и интеракцију са широком публиком. Овим путем задовољавам и своју потребу за перформативним излагањем себе. Поред тога, кроз форму спектакла анализирам свој нагон ка стицању славе (на алтернативне начине), сублимишући овај порив кроз удружено делање. Када су у питању камернији формати спектакла, успевам да искомуницирам врло интимне садржаје. Истовремено, креативни рад у групи наликује групној психотерапији, с обзиром на то да долази до колективног прочишћења. Од свега наведеног, можда је и најбитније то што реализацијом спектакла превазилазим своје претпостављене психофизичке границе, јер морам да контролишем веома гломазни „организам“.

6.2. ТАКТИЛНОСТ/УНУТРАШЊИ ДОДИР

Вајарско дело пружа један изузетан доживљај – да буде перцепирано посредством додира. Тактилним путем посматрач може да непосредно доживи својства скулптуре као што су богатство форми, њихов однос, као и квалитет материјала од ког је уметнички објекат направљен. Тактилни утисак помаже да се језик скулптуре боље разуме но кад се она перципира само погледом. Међутим, додиривање уметничких радова у највећем броју случајева забрањено је у музејима и галеријама.

Супротно том правилу које је оправдано могућношћу оштећења експоната, од почетка бављења скулптуром инсистирам на тактилном контакту публике са мојим радовима. Тиме публици омогућавам њихово дубље сагледавање, али јој и интензивније преносим емоције које настају кроз промишљање и израду скулптура.

Додир се сматра нашим првим чулним утиском, будући да је кожа највећи од наших чулних органа, али и стога што преко ње ступамо у први контакт са спољашњим светом. Тактилне сигнале примамо и пре рођења јер амнионска течност (плодова вода) којом је окружен фетус појачава вибрације мајчиног срца што се преноси на тело још нерођеног

детета, како објашњава др сци. мед. Петар Војводић, психијатар и РЕБТ психотерапеут. И по рођењу, додир игра пресудну улогу у комуникацији детета и његових родитеља, а посебно мајке. У зависности од тога да ли је додир ближњих брижан, незаинтересован или рутински (...), и да ли благовремено задовољава потребу детета, код њега се ствара осећај сигурности, или пак узнемирености, што се одражава на његов развој и формирање каснијих односа. Преко додир, дете стиче слику о себи, процењујући несвесно да ли је вредно љубави и поштовања околине. Истовремено, оно стиче и слику о томе какав је свет који га окружује. Динамика и квалитет раних додир утичу и на природу партнерских односа које ће неко остварити кад одрасте.²⁶

Психологија разликује четири стила афективног партнерског везивања који зависе од раније оствареног емоционалног контакта између детета и родитеља. РЕБТ психотерапеуткиња Саманта Оковацки наводи да су то сигуран, избегавајући, преокупиран и бојажљив стил везивања.²⁷

Преокупирани стил афективног партнерског везивања који сам усвојила, подразумева опсесивност партнером и његову идеализацију, као и страх од остављања. Тај стил везе проузрокован је амбивалентним понашањем мојих родитеља према мојим емоционалним потребама, како сам могла да закључим увезујући све своје неостварене есенцијалне потребе.

За додир се тврди да не лаже, што није обавезно својство вербалног саобраћања. У тренутку додир, крвни судови којима је кожа прожета се шире (вазодилатација). Ова

²⁶ <https://petarvojvodic.com/>

²⁷ <https://www.psihocentrala.com/zivotne-teme/emotivni-odnosi-i-seksualnost/kako-biramo-partnere-na-osnovu-stila-vezivanja/>

физиолошка промена омогућава да, рецимо, можемо да разликујемо индиферentan пољубац од нежног и осећајног.

У случају јаким негативних осећања које нам нека особа преноси додиром, наше тело шаље крв у веће мишиће, чиме нас спрема на бег или борбу, што је реакција на осећај опасности. Кожа тада постаје хладна, а неретко се и најежи. Од шока кожа (лица) може да побледи или посиви, што пружа директни увид у оно шта се дешава у нашем уму. Преко додир се добијају информације о оном с ким сте ступили у тактилни контакт, па знамо кад је тај неко напет или опуштен.

Додир појачава лучење хормона среће серотонина и код активног и код пасивног учесника у тактилној комуникацији. Захваљујући додиру појачано се лучи и допамин, заслужан за осећање задовољства. Додир је заслужан и за појачану секрецију ендорфина који служи за ублажавање болова, али и окситоцина, хормона повезаности и љубави. Додир умањује стрес смањеним лучењем кортизола. Тактилни контакт појачава емпатију и смислену повезаност са другима, и помаже да се изборимо са проблемима.

Већину ових преимућстава додир можемо наћи и у тактильном контакту са вајарским делима. Па ипак, ова врста перцепције омогућена је махом на изложбама које су намењене слепим и слабовидим људима.

Сматрам да је потреба за додиром један од разлога из којих сам почела да се бавим скулптуром. Моделовањем глине, ја сам заправо надомешћивала оно што ми је недостајало у најранијем узрасту. Због те потребе често сам у својој вајарској пракси прибегавала плетењу, хеклању и шивењу, који подразумевају континуирани контакт са материјалом. Нађени објекти које често уводим у скулптуре, такође причају причу о тактилној, било својом каквоћом, било траговима употребе.

Будући да имам и изражену тежњу да са публиком поделим емоције које се производе у овим процесима, врло ми је важно да она додирује моје скулптуре, као што сам већ напоменула. У најранијој фази мог скулпторског рада, тактилно сам чак наметала,

израђујући употребне објекте. Додир је тад био у функцији коришћења датог предмета и тешко је било избећи га. Као такав, нужно укључен у живот употребне скулптуре, додир је проузроковао мноштво утисака везаних за удобност, практичност, издржљивост (и сл.) тог предмета. Ове особине мојих вајарских радова производиле су различите асоцијације код конзумента и будиле у њима различита осећања, неретко везана за детињство. Међутим, комуникација са тим скулптурама могла је да се заврши и на пукој употреби и реакцији на естетику.

У каснијим фазама, моја потреба за пружањем тактилног утиска била је веома изражена у серијама радова са еротском тематиком. У овим скулптурама пресудан је био избор материјала који су директније побуђивали емоције, посебно у комбинацији са еротским формама.

Први искорак у ову област представљала је моја амбијентална инсталација *Еротска фантазија*, изведена 2006. у Милетовој лепој кући на Гардошу (неофицијелном изложбеном простору). Радило се о потпуно затамњеној просторији на чије сам зидове причврстила скулптуре које су представљале интимне делове тела или асоцирале на еротске радње. Публика те радове није могла да види, већ их је додиривала, што је пандан поменутих поставкама за слепе и слабовиде. Уз адекватан избор материјала и њихову комбинацију, створени су услови да се разбукта машта публике и интензивно развије осећај пријатности, али и нелагодности. Последишно, посетиоци су имали прилику да се баве својим односом према сексуалности.

Рад на овим експонатима и мени је помогао да се суочим са потиснутим страхом од атрибута мушкости, што сам приписала мањку контакта са оцем. Ово се испољило кроз имплементацију оштрих нађених предмета у фалусоидне скулпторске форме. Истовремено, кроз процес израде скулптура сублимисала сам недостатак страсти у интимној вези са супругом.

Доцније ми је тактилност служила да појачам ефекат хумора, доминантан у радовима из каснијих фаза бављења еротиком. У томе сам се често помагала нађеним објектима који

су имитирали природне облике (махом споловила). Публику је интригирала тактилна различитост елемената ових скулптура, односно, начин на који сам спајала одбачену змијску кошуљицу, храпаву, са глатком површином пластифицираног папир машеа, на пример. Неочекивани спојеви облика и материјала публици су истовремено били и духовити, што је ублажавало могућу тензију услед преиспитивања сексуалности.

Сагледавањем свих тих аспеката ових скулптура, посетиоци изложби са еротском тематиком (у Галерији Блок, у Уметномобилу, Фризерском салону „Мери Џејн“, свингерском клубу...) могли су да продру и у своје (потиснуте) дечије емоције, везане за рану доступност или ускраћеност за додир најближих особа. Тако су били у прилици да поново проживе и бол и радост, и страх и сигурност, и да те емоције посматрају са временске дистанце, и процесуирају их на адекватан (зрео) начин.

У случају интерактивне инсталације *Светост Марије Магдалене (Пожељна пенетрација)*, изложене у Галерији Блок (2021) и Галерији Културног центра Новог Сада (2020), посетиоцима сам понудила осећај повратка у материцу. Овде се радило о металној конструкцији дужине 1,70 метара и најширег пречника од 80 центиметара у облику вагине са све утерусом, која је споља пресвучена црвеном јамболијом, а изнутра обложена јорганом и плишаном тканином.

Смисао рада је да посетиоци изложбе уђу у ову инсталацију и освесте свој пренатални боравак у мајчиној утроби. Међутим, веома мали број њих се одазвао том мом позиву, што указује на могућу бојазан од клаустрофобије, али и неспремност за суочавање са најдубљим, често неосвешћеним емоцијама. Утисак смирења који сам сама стекла боравком у инсталацији, указује на моју потребу за заштитом (сигурношћу) која је кроз ову интеракцију задовољена.

Посебно је занимљиво моје искуство рада на скулптурама из оквира докторске изложбе. Иако и даље већином и у сфери физичке тактилности, њихова израда ми је омогућила дубински додир са душом преминулог чију сам личност материјализовала.

Целовитост разумевања покојних блиских особа и превазилажење међусобних конфликата постигла сам sukcesивно.



Светост Марије Магдалене (пожељна пенетрација), интерактивна скулптура,
комбинована техника, 170x110x100 cm (2018)

Тако сам испрва уметнички манипулисала породичном фотодокумен-тацијом, свдећи пропратне тактилне ефекте на минимум. Примери таквог приступа су радови *Жена змај*, *Вечна љубав*, и *Мама, мамице*, у којима је фокус на фотографијама, и где је приметна моја дистанца према болним успоменама. Продирући дубље ка сржи сећања (и емоција), управо преко изведбе претходних објеката, моја потреба за тактилношћу се појачавала. То се одразило кроз повећање броја тактилних елемената у мојим скулптурама, па надаље примењујем израду (психолошког) портрета у глини (*Ниједне нису као њене*, *Nice to meet you*, *Водоинсталатерски сервис Дихт*). Затим у поступке уводим и вез (*Песма о Цоки*), осликавање свиле (*Тајна*), као и моделовање портрета у клеју (маси која се пластификује

отврдњавањем) у раду *Мелитиних минус седам*. Овакав приступ ми је донео много дубље задовољство, пружајући ми могућност да процесуирам догађаје из прошлости, као и пропратне емоције.

Снажан емотивни ефекат постигла сам радом на инсталацији *Пупчана врџа*, којом описујем однос моје баке и мене. Примењујући поступке хеклања и штрикања, чему ме је бака научила, осетила сам неизмерну блискост, опраштајући јој што ме је оставила након смрти моје мајке, а њене кћери. Кроз додир са меканом нити, вратила сам се у детињство, обележено бакином заштитом и немањем свести да за њу представљам тек мајчин изданак, а не засебну индивидуу. Путем тактилног контакта са скулпторским материјалом, из мене је ишчилела огорченост, у међувремену створена као врста одбране од те врсте издаје.

Заправо, из свих тих процеса сваки пут бих излазила оснажена и ближа свом унутрашњем бићу. Истовремено, раније постојећи конфликти са приказаном умрлом особом су се разрешавали. Дакле, могу да закључим да и тактилност у сфери скулптуре може да има терапеутску улогу.

Што се публике тиче (базиране углавном на кругу мојих пријатеља), занимљив ми је њен генерални закључак да је у мом раду на докторској изложби дошло до промене у смислу уметничког сазревања. Такву опсервацију могу да повежем са неистицањем тактилног у први план, те остављањем простора за сагледавање различитих аспеката ових артефаката. Овим као да сам публици допустила да бира хоће ли (или неће) да се сети својих траума, увиђајући да сам сопствене у доброј мери зацелила. Парадоксално у свему је то што сам ово постигла управо преко додира са својим делом, чиме сам надокнадила све раније ускраћености.

Како бих публици дала прилику да осети ову енергију додира, моја докторска изложба била је интерактивна. Другим речима, публици је препоручено да експонате додирује, а не само да их визуелно сагледава. Да додир, на који моје скулптуре (али и радови многих других уметника) просто маме, може бити и деструктиван, говорићу у последњем потпоглављу, а пре закључка.

6.3.

ТРЖИШНЕ ТАКТИКЕ КАО ВИД КОМУНИКАЦИЈЕ ИЛИ ГДЕ ОДЛАЗЕ МОЈЕ СКУЛПТУРЕ?

Једна од последица чињенице да у својој уметничкој пракси полазим од личних сећања (меморабилија) јесте и мој специфичан однос према продуктима тог процеса – скулптурама, инсталацијама, асамблажним објектима и цртежима. Наиме, с обзиром на то да својим успоменама углавном баратам у сврху ауто арт-терапије, тежим да се што пре ослободим датих материјализованих мучних сећања. Међутим, ти радови носе и енергију

исцељења којим уметничко-психолошки процес резултира, па су они лековити за мене, а често и за публику.

Будући да стога своје артефакте посматрам као потентне да покрену аутотерапеутски механизам код посматрача, често их поклањам блиским особама, или продајем по изузетно ниским ценама које покривају само уложени материјал. Разлике у разлозима из којих се одлучујем за први или други приступ отуђењу својих радова, објаснићу у даљем току текста.

Заједничка карактеристика ових поступака јесте и тежња за што непосреднијом комуникацијом са публиком коју углавном чине моји пријатељи и познаници, као и случајни пролазници, уколико је изложба (а тиме и примопредаја) уприличена на јавном месту, али изван галерије. Али, поклањање и уступање радова по ниским ценама носе и извесне ризике по пласман на реалном уметничком тржишту, што ћу такође елаборирати нешто касније.

Ако посматрамо поступак поклањања, поред психолошке добити за обе стране, присутна је и опасност да прималац мог уметничког рада (или неко из његове непосредне околине) није психолошки спреман да апсорбује и обради енергију психотерапеутског процеса или његовог полазишта у болу, а која је садржана у датом артефакту. У таквим случајевима спорадично се дешава да поклоњени рад буде уништен или бачен на ђубриште од стране заправо несвојеволјног власника продукта мог арт-терапеутског делања.

По мом мишљењу, ти примери су доказ да се преко уметничких дела врши трансфер емоција са којима поједини реципијенти нису спремни или вољни да се суоче, посебно ако се ради о тузи, анксиозности, љубомори, зависти, страху од одбацивања и сличним осећањима које материјализујем. Сматрам да је у сваком од примера девастације дошло до идентификације поклонопримаоца са опредмећеним негативним (проблематичним) емоцијама, емитованим из датих уметничких радова, како је дошло до ретрауматизације реципијената. Мој примарни емотивни одговор на такве поступке уништавања радова био је осећај угрожавања мог уметничког интегритета, али и поновни пролазак кроз изворну патњу.

Амерички историчар уметности Ноа Чарни (*Noah Charney*) сматра да се вандалски напади на позната уметничка дела врше из неколико разлога, од којих је први протест према идеологији коју она промовишу, или су у ту сврху (зло)употребљена. Постоје примери девастације који се односе на отпор према уметничком естаблишменту, како се перципирају и аутори који су постали славни много касније од тренутка када су тај одређени рад произвели. Некад се чином уништавања артефакта тежи привлачењу пажње на себе, а некад се ради о психички оболелој особи као починиоцу. Неки од актера деструкције атаковано дело виде као сексуално провокативно, што је најближе примерима из мог искуства са девастираним радовима, како сам већ наговестила. Ипак Чарни не обрађује детаљније случајеве где долази до деструкције због трансфера спорних емоција, те ћу ове ситуације сагледати из свог угла посматрања.

Међу најчешће и најдрастичније нападана дела спадају *Мона Лиза* Леонарда да Винчија, *Ко се боји црвене, жуте и плаве* Бернета Њумана, *Мислилац* Огиста Родена, Рембрантова *Ноћна стража*, Микеланђелова *Пиета* и Пикасова *Герника*, како наводи Чарни.²⁸

[Сва су ова дела рестаурирана и по више пута на основу обимне документације.](#)

Премда Чарни наглашава да аутори чија су дела уништавана треба да буду поносни на то што су изазвали тако бурну реакцију појединаца, уништавање мојих радова на мене није имало сугерисани учинак, као што сам већ навела. Зато сам развила другу тактику (продаје радова по ниским ценама), како бих предупредила разочарање, али и упозорила да уметнички рад није *perpetuum mobile*, већ захтева извесна улагања.

28

<https://www.salon.com/2017/03/26/art-attack-why-do-people-try-to-destroy-museum-masterpieces/>

У својим скулпторским почецима нисам ни размишљала о тржишној вредности својих радова, тежећи искључиво интеракцији са публиком. У том периоду та врста емотивне размене такође се догађала на моју иницијативу, али по следећем обрасцу: своје скулптуре сам поклањала и познаницима који су ме инспирисали да дати рад реализујем. Ова пракса захтевала је интензиван и контуриран рад на продукцији скулптура, асамблажа и инсталација, с обзиром на динамику мојих сусрета са људима који су ме надахњивали. Међутим, таква динамика је условила и да психолошки процес самопреиспитивања и преиспитивања мог односа са примаоцем дара остане површан, баш као што је био и мој однос са том особом. Дакле, те скулптуре и инсталације нису изнедрене кроз дубоку анализу која је својствена мојим каснијим радовима (а посебно оним из спектра докторске изложбе), али су утемељиле описану тактику интензивне емотивне размене.

С обзиром да већину тих, првобитних поклонопрималаца нисам касније сретала, нисам ни сазнавала шта се догађало са мојим дарованим радовима, нити ме је ово занимало.

Концепт поклањања радова се потом кретао у правцу њиховог даривања особама са којима сам већ била остварила дубљи емотивни однос. Тада се и испољила пракса девастације, која је претила махом од укућана поклонопрималаца које чином поклањања и нисам адресирала. То што су поједини дате (углавном) скулптуре растављали на употребљиве и бескорисне делове, или бацали на сметлиште, могу да објасним њиховом неспремношћу за суочавање са енергијом траума. Порука о самоисцељењу до њих није могла да допре, будући да њима и није била упућена.

Међутим, баш у овом лежи кључно питање: да ли сам датим радом успела да личну повреду и њено зацељивање издигнем на универзални ниво разумевања? Или сам бол и патњу интерпретирала превише лично и херметично, тако остављајући места неразумевању и последичној девастацији? Или ауто арт-терапијским поступком нисам успела да надвладам мучна осећања, што је секундарни прималац поклона осетио, те је и сам одлучио да дати предмет одстрани?

Постоји могућност и да је посреди била љубомора коју су укућани поклонопрималаца као починиоци девастације, осетили спрам блискости која је успостављена између оног коме је рад био намењен и мене, као ауторке, али и уљеза у породичном систему. Такође, није невероватно да је одијум изазвао сам карактер рада од одбачених материјала који често побуђују непријатност. У сваком случају, бацање и уништавање мојих радова, доживљавала сам негативно, а не афирмативно, како Чарни сугерише.

На сличан начин сам перципирала и спорадинчне интервенције на поклоњеним артефактима од стране поклонопрималаца, што је опет у супротности са мојом наводном тежњом за разменом емоција и енергије са публиком. Ово би значило да сам своје радове ипак сматрала уметничким продуктима, целовитим и аутентичним, којима нису потребне никакве промене и дораде. Такве интервенције сам сматрала негативном критиком мог уметничког учинка, са чим нисам могла да се помирим, па сам се љутила на „критичара“.

Наведено могу да сумирам у закључак да се поклањењем радова служим из несигурности (стечене у детињству), из које настаје импулс да стално проверавам шта моја околина према мени осећа, као и да ли ме поштује. Тако се константно излажем ризику одбијања (остављања), док ме континуирано суочавање са пратећим страхом тера да те емоције рационализујем и прихватим себе и своја дела онаквим какви су.

Индикативан је и факат да ни за један од бар петнаестак девастираних радова немам никакву фото-документацију. Фотографисање уметничког дела иначе се сматра тренутком када је он завршен и често је обавезан део његове презентације. Будући да ми је (пријатељска) услуга професионалних фотографа веома доступна, поставља се питање зашто те радове нисам сачувала бар документоване. И овде се одговор поклапа са ранијим закључцима о мојој несигурности, као и недовољном поштовању продуката уметничког процеса кога првенствено сматрам терапеутским. Такође, завршени радови су ме занимали првенствено са аспекта ревизије напретка у психолошком сазревању.

Описана врста „куршлуса“ у комуникацији са појединим поклоно-примаоцима мојих радова и њихових ближњих, која је доводила до њиховог уништења, изродила је поступак продаје дела по ниским ценама, када би купац преузимао одговорност за трансфер тих „тамних сила“, али и окоснице самопреиспитивања. Већу шансу за куповину увек би имали радови са јаким комичним ефектом који је ублажавао могућу ретрауматизацију новог власника. Неизвеснију тржишну судбину имала су дела у којима нисам успешно артикулисала излажење из траума, већ сам остала на нивоу приказивања „копања“ по болном месту. Ово би значило да целовитост мојих уметничких радова не зависи само од њихове ликовности, већ и од преноса исхода психотерапеутског процеса, о чему сведочи и судбина појединих поклоњених дела.

Премда је емотивна размена далеко интензивнија у ситуацијама кад свој рад неком поклоним него када га продам, чин трговине ме штити од осећаја одбачености који може да уследи ако се поклонопримаоцу рад „не допадне“ (под овим термином подразумевам све аспекте пријема уметничког дела, укључујући и дораду и девастацију). Али, бранећи се од поновног преживљавања бола, ни не улазим у благотворно суочавање са својим најдубљим страховима.

Да бих подигла сопствено самопоздање често прибегавам организовању аукција, са веома приступачним почетним ценама. То се показало као добра тактика којом се ослобађам својих скулптура, инсталација, асамблажа. Аукције, глобално гледано, доносе задовољство аутору радова изложених продаји, јер чином надметања будући купац доказује да је за дати артефакт стварно заинтересован, како уметнику указује поштовање. Осим таквог преимућства, чином аукције ја заправо улазим у сферу креирања спектакла који нуди друге привилегије (самоизлагање, још директнији контакт са публиком, повезивање са другим областима уметности...) о чему је било више речи у одељку *Ефекат ефемерног спектакла*

Истини за вољу, свим набројаним покретачима за ефикасно отуђење радова треба додати и заједнички проблем свих вајара, а то је немање простора за њихово складиштење.

Ово не спада у психолошке мотиве за ослобађање од својих скулптура, већ је крајње практичне природе.

Промишљање мог уметничког проседеа у склопу теоријске разраде докторског уметничког пројекта, довело ме је и до следећег питања: зашто своје радове не излажем процени реалног тржишта (и зашто избегавам да излажем у официјелним галеријама). По мом мишљењу, обе појаве су зависне од мог неприхватања сопственог уметничког идентитета, као и мањка самопуздања.

С друге стране, поклањањем и продајом радова по изузетно ниским ценама заправо се губи тржишна позиција. Наиме, цена радова одређеног аутора расте сразмерно претходним износима које је овај постигао на тржишту, а тај „скок“ не може да буде нагао. Такође, ове радње неповољно утичу и на статус колега јер продубљују романтичну предрасуду да уметнички рад треба са буде волонтерски, с обзиром на то да ствараоцу доноси задовољство. Тако ови поступци имају оправдање само у смислу размене емоција са публиком и упућивања посматрача, али и самог себе на самопрометрање.

Набројане тржишне „тактике“ у блиској су вези са типом моје публике. Наиме, њу чини шири круг мојих пријатеља и познаника које првенствено „таргетирам“ својим изложбама. У други круг спадају случајни пролазници, уколико изложбе приредим на јавном, а не галеријском месту. Око својих поставки увек градим забавне садржаје, као што сам већ навела у одељку о спектаклу. Тиме, уз поклањање и продају радова по изузетно ниским ценама или преко аукција, заправо тражим рефлексију у очима блиских особа (укључујући и сличан материјални статус).

У случају поновног сусрета са радовима које су добили моји пријатељи (или их купили по ниској цени) у могућности сам да проверим да ли ме иста ствар (комплекс великих груди, страх од смрти, мане...) и даље узнемирава, или сам дати проблем разрешила. Кроз третман поклоњеног (или купљеног) рада такође сам могла да проценим

како је он утицао на новог власника, односно да ли га је исцрпео (досадио му) или га и даље подстиче на рад на себи. Да сам ове радове продала по вишим ценама, нови власник би с њима могао да успостави однос као према инвестицији, када би емоционална интеракција пала у други план. Како официјелно уметничко тржиште не барата појмовима који се тичу емотивне размене, или му они нису приоритети, прелазак у комерцијалну сферу би за мене представио велики искорак.

Током израде радова за докторску изложбу, управо су се стекли пред-слови за ту врсту промене. Наиме, како сам у продукцији скулптура, инсталација и асамблажа први пут користила наслеђене предмете, као непоновљиве и незаменљиве ресурсе, освестила сам материјалну вредност својих артефаката. Затим, сваки од примењених ауто арт терапијских процеса резултирао је великим напретком у мом психолошком сазревању, што се одразило на универзалнију читљивост крајњег, уметничког продукта. Такође, *non finito* приступу сам прибегавала са потпуном свешћу, и то само у мери која је била функционална у односу на остале елементе експоната. Ни самој изложби нисам пришла првенствено ради забаве (макар она била психолошки оправдана у примерима које сам навела у поменутом одељку о ефемерном спектаклу), тежећи да се представим што широј публици, укључујући и стручну. И, на крају, мислим да сам достигла значајан степен уметничке зрелости, када се узимају у обзир сви фактори производње и презентације радова, и када уметник своје дело прихвата као аутентични одраз себе.

Пажљивом посматрачу неће промаћи трновит пут којим сам ишла током деценија бављења скулптуром, а који сам сама изабрала сходно својим (психолошким) могућностима у одређеним етапама тог процеса. До које сам тачке дошла, по свом и уверењу публике и стручњака, закључићу у последњем потпоглављу.

7

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

АНАЛИЗА МОЈЕ ДОКТОРСКЕ ИЗЛОЖБЕ

(Не)могућност поимања смрти

из угла живог посматрача

Различите тезе које сам у теоријском делу докторског уметничког пројекта пробала да поткрепим спекулацијама (у значењу мисаоног разматрања до тад познатих чињеница, заснованих на ранијем искуству), потврдила сам у потпуности изложбом *(Не)могућност поимања смрти из угла живог посматрача* која је одржана у Галерији ФЛУ, од 17. до 20. јануара 2024. године. Мој најснажнији утисак се може сажети у закључак да ми је успело да своја лична сећања уз помоћ језика уметности пренесем на ниво опште пријемчивости и

општег разумевања, у складу са цитатом скулпторке Олге Јеврић који наводим у потпоглављу *Унутрашње огледало*. Дакле, на основу реакција публике на моје радове, могу да кажем да сам „животну драму условности“ успела да претворим у „осмишљено подређивање појединачног - принципу општости“, што Јеврић сматра задатком уметника.

Како ми је већина посетилаца изложбе признала да је поставка веома ганула („до суза“), биће да сам у њима покренула процес самопосматрања, као и разматрања односа са њиховим преминулим ближњима, о чему сам и говорила експонатима, преиспитујући сопствене емоције. И публици је духовитост у приступу интроспекцији и опредмеђивању увида тог процеса, помогла да се суочи са болом који изазивају недовољно расветљене релације са блиским покојницима, како је већи број посетилаца изложбе исказао. Хумор је очито допринео зацељивању старих рана посматрача, што се и мени догодило приликом израде неких од изложених артефаката.

У том хумору није било ни злобе ни потребе за осветом, те приказане скулптуре, асамблажи и инсталације нису инклинирале гегу, што би такве радове лишило моћи да ми помогну у емотивном сазревању, као и достојанственом растанку са умрлим сродницима и бившим супругом. И ово је публика осетила, и сама доведена до катарзе, судећи по већини коментара.

Посетиоци су препознали моју тежњу да опростим оцу, јер су их њему посвећени радови подсетили на сопствени отпор према ауторитету. Могао се прочитати и мој антагонизам према патријархату, али и разумевање жена којима је овај поредак зацртао живот, те се може закључити да моја дела припадају мање ригидном правцу феминистичке уметности, у смислу тежње ка еманципацији друштва у целини. Елемети треш-естетике којима обилују изложене скулптуре, асамблажи и инсталације, дошли су до пуног изражаја у простору галерије, и то на далеко достојанственији начин но што се догађа у негалеријским просторима.

Такође, „тактика“ додиривања експоната била је веома делотворна, будући да је овакав пренос енергије резултирао призивањем најдубљих емоција посетилаца, што су их

можда и сами од себе сакривали. Ценим прилично извесним да је публика кроз ову врсту реминисценције, а посредством мојих материјализованих меморабилија, постала ближа себи, што доказује тврдњу уметника Горана Стојчетовића, цитирану у потпоглављу *Уметност као лек* – да „једино кад својом уметношћу пренесиш интимне садржаје које најбоље познајеш, твоје дело има снагу истине“. Томе бих додала и примедбу да само искреним/истинитим приступом оном што уметнички креираш, можеш да у пуној мери постигнеш емотивну размену са посматрачима.

Ту своју истину публици сам понудила и специфичним легендама радова - готово хаику образложењима конкретних ситуација које заокружује назив датог експоната. Ти кратки текстови били су постављени независно од објектата које описују, третирани равноправно класичним вајарским делима, а преносећи на други начин и другим језиком – исту поруку.

Шта је докторска изложба донела мени, на плану самоанализе? Најбоље ће описати скулптура *Госпођетина*, својевремено – *Опседнутост Јакшићем*.

Кренуло је од једне пријатељске примедбе да у том другом раду, претечи *Госпођетине*, имам „сувише напућена уста, као 'спонзоруша'“, каква немам у природи. Истог трена кренула сам да вајам (у папир машеу) ту другу особу. Смирила сам јој израз лица, уста свела на суздржан осмех, ни очи више нису биле тако избегене... Од смежураних дојки направила сам обрине, придодавши изазовне брадавице (од шљаштећег хекланог миљејчића). Нагост сам прикрила, али и истакла оковратником – препарираним лисицом, какве су својевремено носиле даме. Кокошија крила „сама“ су отпала, односно, доживела сам их као непотребна у тој новој верзији себе. С том новом личношћу сасвим сам се идентификовала. Тако она постаје метафора мог свекупног преображаја.

Сад се више не осећам одбаченом, ни приватно ни професионално. Доживљава се моћном да сама бирам путеве своје даље судбине, чиме потврђујем своје право на избор. То

што сам се раније „по мало крила од главне сцене“, како мој излагачки приступ описује Маја Ђирић, независна кустоскиња и критичарка, више нема упориште у страху од „беле коцке“, ни стручне публике. Ни потреба за признањем од стране експертске публике није тако изразита, утишана свешћу да владам својим сопственим простором. Да ли онда с правом могу да кажем да сам уметница? Одговор на ово питање, чији су корени у несигурности и неприхватању свог рада као уметничког, може се наћи у следећим редовима, у међувремену публикованим у часопису *Нова економија*.

Шта је то бити уметник?

Докторска титула била ми је незамислива када сам, 1993- ће или четврте напустила Факултет ликовних уметности, одсек вајарства. Шта ћу, јадна, удала се, па ми све друго постало безвезе. Ту сам одлуку (о престанку студирања) доцније правдала, не без основа, окошталозићу ове установе што би требало да буде узор слободарства, а још више њеним резултатима у виду формирања младих личности што верују да су страшно важне и паметне, премда су живот тек загребале.

Баратало се тада неколицином имена прослављених у овој малој бари пуној крокодила, али је тржиште уметничких дела већ било усахло, па су се само врло ретки и вешти снашли у његовим оквирина (или на НВО јаслама). Напуштајући студије, ушла сам у такође прекаријатске воде новинарства, и то са огромном страшићу, никад не зажаливши због свог одабира.

Онда ми је, неких 20 година после, једна пријатељица (Ј.С.) села на грбачу уверавањем да морам да завршим започето. Прво сам се опирала, а потом помирила са судбином, посебно стога што ми је ова великодушна жена платила школарину и тако ме крајње егзактно погурала (и обавезала). Иначе, сви су ми студенти у почетку персирали, док сам са професорима била на „ти“, углавном их знајући из претходног живота (или прве етапе академског школовања).

Уз много перипетија административне природе и паралелно са радом у новинама, као и бригом о новом партнеру, дођох до статуса мастера, кад изненада схватих да хоћу даље (у образовању, али и из те тензишне куће). Нисам ни трепнула, тек ето ме пред изложбом, практичним делом докторског уметничког пројекта, како се званично назива ово чедо Болоње што даје највише звање у сфери арта. А мени је звање очито било потребно, као формализација вредности у које сама баш и нисам веровала.

Тема поставке била је општа да општија не може бити - смрт најближих и све што она собом носи (од осећаја кривице, до потребе за праитањем). Оживљени ликови били су питорескни, али и препознатљиви: мој строги отац, симбол ауторитета и потиснутих емоција, незрела мајка, неспремна за улогу родитељке, баба по мајци која ме је одгајила, третирајући ме заправо као нуспродукт своје кћери, затим и бивши супруг, потонуо у алкохолизам, па ишчашене емотивности, и најзад – маћеха, морална громада али и робња мог ћалета. Са свима њима сам морала да раишчистим ненамирене рачуне да бих могла да кренем даље, ка пуној слободи свог сопственог „ја“.

Вајарски ресурси били су потентнији него иначе, јер сам уместо раубованих предмета (са ђубришта, отпада...), надиграђивала наслеђене ствари попут мајчиних наочара, очевих џепних марамница, маћехине таине, личних докумената... и сличних ситница које су сведочиле о постојању али и карактеру својих претходних власника. Скулптуре сам правила предано, месецима, бијући битку са често неправедном прошлошћу. Другим речима, радовима сам дала аутентичан контекст стварних ситуација (које се сваком догађају).

И још сам их све завршавала, мимо обичаја. Хоћу рећи да ни у једној није остала игла, моје главно оруђе у материјализацији унутрашњих садржаја, које обично заборављам у делу кад ми дрљање по себи дојади, или када изроним из иницијалне патње.

Будући да поставка није само скуп експоната (како ми је сугерисала кустоскиња М.Ђ.), решила сам да своју исповест повежем једном нити која ће означити катарзу, какву је поенту „изреченог“ запазила М.Ђ. Каква би катарза могла да буде него шљаштећа,

разлучих, па постаменте покрив сјајним материјалима (купљеним, а не нађеним). Истини за вољу, амбијент сам испрва другачије замишљала, као Врт сећања, где бих смрт демистификовала показавши да је сасвим нормална појава. Тиме бих још имала конкретну конекцију са облашћу рада евентуалних спонзора – погребних предузећа, којих је тушта и тма у престоници.

Авај, сви су ме „одували“, махом нељубазно, или истичући да и без рекламе имају „пуне руке посла“. Тако је пропала моја визија штанда у неком кутку галерије, где би се делили памфлети са понудом сандука, крстова, венаца..., чиме бих разбуцала концепт недодирљивости „белог (галеријског) кубуса“.

Сад морам још нешто да разјасним: одласком са академије није престало моје „уметничко“ деловање. Штавише, где год бих кренула, у посету или кафану, носила бих прибор и материјале за изведбу артефаката, према чијој продукцији сам се односила као према врсти одушка. Обично се радило о шивењу или штрикању, као техникама наученим и пре прве помисли да могу постати уметница (премда је то била моја прва жеља, изражена цртежом сликарке у првом основне, одмах изнад преференције „новинарка, чије се експресије не сећам).

Цуњајући градом, увек бих нашла неки одбачени предмет, због нечег ми привлачан, у коме бих препознавала будуће облике, и носила га кући, на даљу обраду. Потом бих то своје благо дуго гледала, пре но што га претворим у артефакт. Упоредо са истресањем незалеченог бола (на шта се увек све сводило), и то у рукотворине (тј. преко тзв. арт-терапије), приређивала сам и догађаје промовисања, увек на необичним местима – Црпној станици у Марини Дорћол, полузавршеној кући на Гардошу, Зоолошком врту... И по овом аспекту, институције су ме смарале својом идејном ограниченошћу.

Уколико сам те акције спроводила удружено у колектив, било ми је лакше да цвилим за паре разним корпорацијама, али сам и сада била упорна, па после погребника цимала разне фирме што перу савест улагањем у уметност. И оне су остале глуве, па извесну своту набавих преко везе, како се уосталом овде и све ствари завршавају.

У сећању на те уважене промоционе прилике, увек би ми примарно остајао провод, било остварен током припреме, или пак реализацијом те одређене приредбе. Али, под забавом увек сам протурала и тешке садржаје, у чему је и бит спектакла. Међутим, та тактика „хлеба и игара“, практикована вековима у славу неког догађаја, покривала је и мој отпор да се јављам на конкурсе за термине у официјалним галеријама. Јер, одбијање просто више нисам могла да поднесем, од малена одбацивана. Успут, и ти конкурси су прави смор, с обзиром да - кад ти дође термин, ко зна о чему другом размишљаиш.

Овог пута све је било унапред зацртано, почев од Галерији ФЛУ где право излагања имају сви докторанди (као улазак у нови свет). Њено је преимућство то што привлачи опиту пажњу будући да је у епицентру културно-забавних дешавања (преко пута ТЦ Рајићева!!). Додуше, и ту је било извесних компликација, произашлих из недовољног уважавања студената, с чиме сам се изборила радикално – приграбивши (чак!!!) четири дана за самосталну поставку. Остао је само један проблем – како ово место светости оживети, и приближити обичним људима (јер без тога нема провода).

Отуд идеја да отварање почнем Посмртним маршем, у изведби оркестра трубача Јужни ветар, с којим сам нетом склопила меркантилни договор на улици. Отуд и замисао о низу колективних перформанса – Даће, Породичне расправе, Писање тестамената, Играње карата, Недељни ручак (који је случајно пао у суботу), и то за асталом где су се све констелације мојих укућана окупљале. Отуд и жеља за набавком печеног прасета, са капацитетом да уклони јаз између елитне установе и уличних пролазника. Адреса и значај изложбеног здања ми је опет гарантовала присуство стручних гледалаца - колега, професора, теоретичара, кустоса... Дакле, овај изазов је надмашивао све претходне по разним ставкама.

На муци се познају јунаци, односно –пријатељи. Таквим се принципом брзо нашао донатор прасета (Д.Ч.М.), али и рена, хлеба (З.С.), литара и литара ракије (М.Р.)... Нашао се и волонтер за транспорт радова, и гомила саветодаваца који су већали како да експонате распоредим. Нашла се и водитељка опсежне ПР кампање преко друштвених

мрежа и медија (А.М.), али и добровољци за качење експоната. Д.Ђ. је драговољно регулисао осветљење и документовао поставку. Ентузијазам и иначе надомешћује изостанак брижне пажње креатора културне политике, па што бих ја малена била изузетак?

Нешто сам морала и сама да платим, и то не незнатно, али сам већ била решила да се испрсим, за разлику од свих претходних ивентова, у потпуности обележених о-рук приступом. (ФЛУ је покрио само натпис на излогу и израду потписа за изложене скулптуре, као и комад простора у заједничком каталогу свих 23-оје будућих доктора уметности). И најзад се стварно десила чаролија, умрљана старом зебњом: да ли ће моји радови комуницирати на свим нивоима?

Срећом, ту ноћ сањам да се изложба завршила, и да већ прозивам неке од званица што се нису одазвале. У тој временској протини, нестала је трема, па отварању приступих растерећено. Јесте да је Јужни ветар каснио, и улазећи свирао Ђурђевдан, а не договорену композицију, и јесте да је после јурио посетиоце за бакшиши, уносећи им се у лице, и јесте да је било збуњујуће то што ми сви честитају, и што не знам како да се с тиме носим, али би неко са стране тај догађај могао да прогласи успешним. Лично сам била преплављена утисцима, па чак нисам осетила олакшање поводом обављеног задатка – једног од најбитнијих у животу. Остала је и неразрешена дилема – да ли сам сад (коначно) уметница, ако сам озваничена титулом?

О термину „уметник“ не знам шта да мислим и мимо докторске изложбе, будући да се тиме сматрају разни безвезњаковићи, укључујући и оне „важне“ са почетка текста. И, без обзира на то што целим својим бићем одговарам сопственој дефиницији овог појма, живећи уметничку игру пуним плућима, нешто ме кочи да се тако доживљавам. Зато сам се целог века и ограђивала епитетима „вајарка“ и „новинарка“, које ме, како верујем, прецизније описују.

Бити уметник по мени је нешто страшно важно, што нужно повлачи дуги низ запажених изложби, дела у светским колекцијама, бар по неку награду., чиме мој си-ви

оскудева. Дакле, стигавши на крај једног пута, одмах су се отворила врата за нове пустоловине.

Стога реших да и надаље стварам (и тако лечим своје комплексе), али и да се чешиће пријављујем на конкурсе за изложбе и резиденције, свдећи ефемерне спектакле на излете и изгреде (догод се не прославим). Ако треба, к'о што треба, бомбардоваћу аудиторијум објавама на друштвеним мрежама, како би се моји радови лакше уочили. Њихове цене ћу зацементирати на достојанствену разину, макар крепала и њима затрпала туђе подруме (јер мој није довољно услован за складиштење). Друшкаћу се са кустосима, или престати да их оцрњујем по новинама, како би ме понекад позвали да наступам у њиховом аранжману. Штампачу и публикације о свом упусу, да ме нико не заборави. У најгорем случају, цениће ме након моје смрти, што је сламка спаса и за веће песимисте.

А шта ако ипак одустанем од каријерног напретка формалног типа? Ништа. Бићу то што сам одувек и била – неко ко носи штрикерај у свакој прилици и продукте тог рада поклања, да не би закрчила ментални и физички простор нових (по)раћања. Бићу и даље „новинарка“ и „вајарка“. Или само Николетићка, у какву формулацију спада све исказано, као и неки будући „успеси“, ко зна какве провенцијенције.

Шта год да се десило овом изложбом, једно је сигурно: сад се више не осећам одбаченом, ни другоразредном. За такву привилегију хвала мом ментору и другим професорима, а највише пријатељици Ј.С, поменутој у цитираном тексту за Нову економију. Заправо, хвала свима који су ме на било који начин подржали у овој авантури живота, омогућивши ми да надвладам старе „поразе“. У ствари, хвала мојој новој проширеној породици коју чине прави пријатељи.

8

ЛИТЕРАТУРА

Списак литературе:

1. Абрамовић, Марина, Пролазимо кроз зидове: мемоари, Самиздат, Београд, 2017;
2. Адлер, Алфред, Познавање човека, Дерета, Београд, 2012;
3. Ајбл-Ајбесфелт, Иренаус, *Љубав и мржња: природна историја образаца понашања*, Завод за уџбенике, Београд, 2015;
4. Аријес, Филип, *Есеји о историји смрти на западу: од средњег века до наших дана*, Рад, Београд, 1989;
5. Арнхајм, Рудолф, *Прилог психологији уметности – сабрани есеји*, СКЦ Београд, 2003;
6. Арнхајм, Рудолф, *Нови есеји о психологији уметности*, СКЦ Београд, 2003;
7. Betts, Donna; Deaver, Sarah; *Art therapy research: A practical guide*, Routledge, New York, 2019;
8. Vergine, Lea, *When trash becomes art*, Scira, Milan, 2004;
9. Волхајм, Ричард, *Уметност и њени предмети*, Клио, Београд, 2002;
10. Ги-Ернест, Дебор, *Друштво спектакла*, Андрићев институт, Вишеград, 1931;

11. Драшкић Вићановић, Ива, *Non finito*, прилог заснивању естетике недовршеног, Чигоја штампа, Београд, 2010;
12. Janet, Pierre, *Љубав и мржња*, Напријед, Загреб, 1968;
13. Киблер-Рос, Елизабет, *О смрти и умирању: шта лекари, сестре, духовници и породица могу да науче од умирућих*, Чигоја, Београд, 2010;
14. Пинтар, Олга Манојловић, *Археологија сећања*, Чигоја, Београд, 2003;
15. Ристовић, Милан (приређивач), *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, Клио, Београд, 2003;
16. Сретеновић, Дејан, *Уметност присвајања*, Орион арт, Београд, 2013;
17. Storr, Robert; Herkenhoff, Paulo; Schwartzman, Allan, Luisa Bourgeois, Phaidon Press, London, 2004:
18. Суђић, Дејан, *Језик ствари*, Службени гласник, Београд, 2013;
19. Tossani, Eliana, *The Concept of Mental Pain, Psychotherapy and Psychosomatics*, Florance, 2013;
20. Уелбек, Мишел, *Могућност острва*, Контраст издаваштво, Београд, 2015;
21. Hall, James, *The self portrait, A cultural history*, Thames&Hudson, Лондон, 2011;
22. Шуваковић, Мишко, *Појмовник теорије уметности*, Орион арт, Београд, 2012.

Списак линкова:

<https://repozitorij.ffos.hr/islandora/object/ffos%3A327/datastream/PDF/view>

<https://www.vapsiholog.com/2019/03/sta-znaci-biti-rezilijentan/>

<https://www.apa.org/topics/ptsd>

<https://youhadmeatcastaldi.wixsite.com/website/post/adrian-hill-the-development-of-art-therapy>

<http://www.glif.rs/blog/7-osnovnih-psiholoskih-funkcija-umetnosti-po-alenu-de-botonu-i-dzonu-armstrongu/>

(<https://sveoarheologiji.com/oznake-na-pecinskim-crtezima-predstavljaju-najraniji-oblik-pisanja-pre-20-000-godina/>)

<https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0085-6320/2015/0085-63201502189B.pdf>

<https://repozitorij.aukos.unios.hr/islandora/object/aukos%3A45/datastream/PDF/view>

<https://sensa.mondo.rs/licni-razvoj/popularna-psihologija/a2936/Iscliteljska-snaga-umetnosti.html>

<https://repozitorij.unipu.hr/islandora/object/unipu%3A4757/datastream/PDF/view>

<https://thestrip.ru/bs/materials/proishozhdenie-tragedii-struktura-drevnegrecheskikh-tragedii-teatr-i/>

<https://listasafnreykjavikur.is/en/exhibitions/tapies-image-body-pathos>

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/appropriation>

https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/7380/Milanovic_Aproprijacija.pdf?sequence=6&isAllowed=y

<https://arhitekton.net/leonid-sejka-od-grada-preko-djubrista-do-zamka/>

<https://www.biografija.org/slikarstvo/leonid-sejka/>

<https://pulse.rs/leonid-sejka-mudrac-zaodenu-tajanstvom-i-mastom/>

(<https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/7687/Disertacija7966.pdf?sequence=4&isAllowed=y>)

<https://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/kultura/3676889/kultura-na-putu-ka-spektaklu.html>

<https://www.salon.com/2017/03/26/art-attack-why-do-people-try-to-destroy-museum-masterpieces/>

<https://petarvojvodic.com/>

<https://www.psihocentrala.com/zivotne-teme/emotivni-odnosi-i-seksualnost/kako-biramo-partnere-na-osnovu-stila-vezivanja/>

<http://www.rajkowska.com/en/moj-ojciec-nigdy-mnie-tak-nie-dotykal/>

<http://www.seecult.org/vest/rekonstrukcija-secanja-jelene-arandelovic>

<https://ropac.net/artists/63-ron-mueck/works/12901/>

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе моју докторску дисертацију/ докторски уметнички пројекат под насловом: Личне меморабилије као полазиште скулпторске праксе која је моје ауторско дело.

Дисертацију / докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

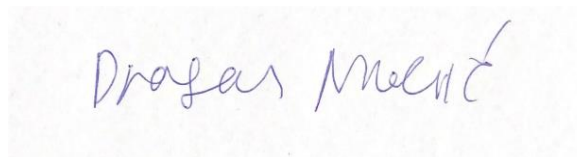
Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 6.2.2024.

Потпис докторанта

Handwritten signature in blue ink that reads "Dragana Melenic".

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

Име и презиме аутора: Драгана Николетић

Број индекса 5193/19

Докторски студијски програм: Докторске уметничке студије вајарства

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Личне меморабилије као полазиште скулпторске праксе

Ментор др ум. Здравко Јоксимовић, ред. проф.

Потписани (име и презиме аутора) Драгана Николетић

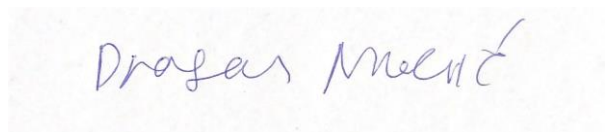
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

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

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

У Београду, 6.2. 2024.

Потпис докторанда



Изјава о ауторству

Потписани Драгана Николетић

број индекса 5193/19

Изјављујем,

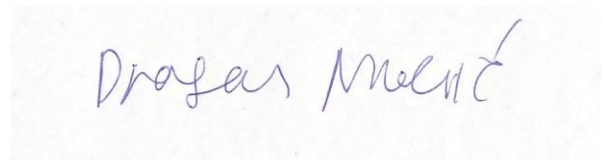
да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Личне меморабиле као полазиште скулпторске праксе

- 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, 6.2.2024.

Потпис докторанда

Handwritten signature in blue ink that reads "Dragana Nikolic".