

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ



Маја Симић

ДИГИТАЛНА ГРАФИКА КАО ОТИСАК ДУШЕ
УЛОГА АУТОПОРТРЕТА У ПРОЦЕСИМА САМОСПОЗНАЈЕ И САМООТКРИВАЊА

докторски уметнички пројекат

Београд, 2019.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF FINE ARTS



Maja Simić

DIGITAL PRINTS AS IMPRINTS OF THE SOUL
SELF-PORTRAITURE IN THE PROCESSES OF SELF-DISCOVERY AND SELF-DISCLOSURE

Doctoral Art Project

Belgrade, 2019

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ
ЗА ОДБРАНУ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Ментор:

др Димитрије Пецић, редовни професор

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

Чланови комисије:

1. др Владимир Вељашевић, редовни професор

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

2. др Владимир Милановић, доцент

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

3. мр Биљана Вуковић, професор у пензији

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

4. мр Бранимир Карановић, професор емеритус

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

Датум одбране:

Изјаве захвалности

Најтоплије се захваљујем свом ментору редовном професору др Димитрију Пецићу на стрпљењу, разумевању и подршци током израде докторског уметничког пројекта.

Посебну захвалност дугујем мр Биљани Вуковић, својој професорки на Факултету ликовних уметности, Љиљани Ћинкул, кустоскињи Галерије „Графички колектив“ и својим родитељима на дугогодишњој професионалној и личној подршци.

Такође се захваљујем Горану Ковачевићу на инспирацији и неисцрпној литератури.

Маја Симић

Резиме

Докторски уметнички пројекат *ДИГИТАЛНА ГРАФИКА КАО ОТИСАК ДУШЕ – Улога аутопортрета у процесима самоспознаје и самооткривања* је практично и теоријско истраживање могућности личног и уметничког развоја кроз процес израде аутопортрета и његовог излагања и тумачења.

Теоријски део пројекта је подељен у четири целине: *Стварање уметничког дела је средство за лични развој; Аутопортрет је синтеза две супротстављене тежње – да себе спознамо и да себе (и друге) обманемо; Живот ствараоца има свој најдиректнији израз у аутопортрету; и Дигитална графика као медиј у стварању аутопортрета.* У делу *Стварање уметничког дела је средство за лични развој*, анализирам потребу човека за самоспознајом, са позиција психологије (когнитивна, неуролошка) и филозофије описујем термин самосвести и поимања односа душе и тела. У делу *Аутопортрет је синтеза две супротстављене тежње – да себе спознамо и да себе (и друге) обманемо*, говорим о процесу самооткривања, разматрам природу односа уметника и публике, образлажем неопходност излагања уметничког дела и износим поглед на актуелну позицију аутопортрета у уметничком стваралаштву уз сажет историјски осврт. У делу *Живот ствараоца има свој најдиректнији израз у аутопортрету*, анализирам односе уметника према изради и приказивању аутопортрета на примерима Рембранта, Фриде Кало и Софи Кал. У четвртом делу, *Дигитална графика као медиј у стварању аутопортрета – Анализа радова*, описујем сопствени поступак израде аутопортрета у медију дигиталне графике и тумачим своје аутопортрете.

Практични део пројекта је реализован израдом аутопортрета у техници дигиталне графике и њиховим излагањем на самосталним изложбама у Ликовној галерији Културног центра у Београду и у Галерији Народног музеја у Кикинди.

Кључне речи: аутопортрет, графика, дигитална графика, душа, креативни процес, лични развој, самооткривње, самосвест, самоспознаја, психа, публика

Abstract

DIGITAL PRINTS AS IMPRINTS OF THE SOUL – *Self-portraiture in the Processes of Self-discovery and Self-disclosure* is a practical and theoretical exploration of the possibilities of personal and artistic development through the process of self-portraiture, its creation, presentation, and interpretation.

The theoretical part of the project is divided into four parts: *Creating a work of art is a tool for personal development*; *The self-portrait is a synthesis of two opposing aspirations - to discover and to deceive ourselves (and others)*; *The artist's life has its most direct expression in self-portraiture*; and *Digital printmaking as media for the creation of self-portraits - Analysis of works*. In *Creating a work of art is a tool for personal development*, I analyze the human need for self-discovery from the standpoints of psychology (cognitive, neurological) and philosophy, I discuss the term self-awareness and the understanding of the relationship between body and soul. *The self-portrait is a synthesis of two opposing aspirations - to discover and to deceive ourselves (and others)*, is about the process of self-disclosure, the nature of the relationship between the artist and the public, the necessity of exhibiting artworks and an overview of the current scholarship in regard to self-portraiture, with a concise historical review. In *The artist's life has its most direct expression in self-portraiture*, I analyze the artist's attitudes towards the creation and presentation of self-portraits using examples of works by Rembrandt, Frida Khalo and Sophie Calle. Finally, in *Digital printmaking as media for the creation of self-portraits - Analysis of works*, I describe my creative process in the media of digital printmaking media and interpret my own self-portraits.

The practical part of the project was realized through creating self-portraits in the technique of digital printmaking and exhibiting them at solo exhibitions at the Art Gallery of the Cultural Centre in Belgrade and at the Gallery of the National Museum in Kikinda.

Keywords: creative process, digital print, personal development, printmaking, psyche, public, self-awareness, self-discovery, self-disclosure, self-portrait, soul

Садржај

Резиме

Abstract

Увод..... 1

1. Стварање уметничког дела је средство за лични развој

1.1. Отисак душе..... 4

1.2. Самоспознаја..... 5

1.3. Пут до душе преко тела..... 6

1.4 Веза телесне слике и самосвести..... 7

1.5 Аутопортрет ума..... 10

1.6 Тело као матрица..... 12

**2. Аутопортрет је синтеза две супротстављене тежње –
да себе спознамо и да себе (и друге) обманемо**

2.1 Самооткривање..... 14

2.2 Аутопортрет данас..... 16

3. Живот ствараоца има свој најдиректнији израз у аутопортрету

3.1 (Ауто)портрет као генератор постојања – Рембрант..... 21

3.2 Психонализа у интерпретацији аутопортрета – Фрида Кало..... 24

3.3 (Ауто)цензура у аутопортрету – Софи Кал..... 28

4. Дигитална графика као медиј у стварању аутопортрета - Анализа радова

4.1 Поступак.....	31
4.2 <i>Лет или туђе перје</i>	33
4.3 <i>Трнова Ружица</i>	38
4.4 <i>Кликери или срчана радња</i>	43
4.5 <i>Време или лептири у стомаку</i>	48
4.6 Трофеј.....	52
4.7 <i>Ветар или жеља</i>	57
5. Реализација уметничког пројекта	
5.1 Изложба у Ликовној галерији Културног центра Београда.....	61
5.2. Изложба у Галерији Народног музеја у Кикинди.....	65
Закључак	72
6. Списак репродукција	74
7. Литература	76
8. Биографија	79

Увод

„Слика вам дарује поглед на сопствену душу.”¹

Џејмс Хилман

Аутопортрет је самоприказ уметника, али зашто се уметник самоприказује, како и коме? Да ли је аутопортрет првенствено „како изгледам” или је чешће „ко сам, шта сам био/ла, шта желим бити”, односно покушај (с)хватања суштине сопственог бића и представа унутрашњег Ја? Али шта је унутрашње Ја и шта је уопште Ја? Да ли се у потрази за собом упуштамо у истраживање које неизбежно води ка ништавилу, као што према теорији квантне механике наилазимо на празнину ако уђемо довољно дубоко у материју? И ако је тако, на којој равни самопосматрања се треба зауставити, да би се открило Ја које се може представити аутопортретом?

Током студија на графичком одсеку Факултета ликовних уметности у Београду, бавила сам се употребним предметима, правилима која друштвено окружење налаже, проблемима свакодневног живота, живота у заједници, животне пролазности. Тежила сам да кроз призму личног искуства, протумачим суштину понашања, размишљања и осећања човека у датом тренутку, на датом простору, у датој култури, и затим у својим радовима визуелно представим једноставну, демистификовану срж живљења. Иако сам често приказивла сопствено тело, моји радови нису били у правом смислу речи аутопортрети; своје тело и/или лице користила сам као репрезентацију тела и/или лица у општем смислу.

На последипломским студијама сам затим за централну тему рада одабрала аутопортрет. Међутим, у поређењу са начином на који се данас бавим овом темом, приметно је да је фокус тих радова био на професионалној страни моје личности, тј. њихова тема јесам била ја, али не као личност, већ као уметник - графичар, који полази

¹ AZ Quotes, 2018. Web. 22 Jan. 2019.

од традиционалног приступа графици, али свој израз налази у, условно речено, новој, дигиталној графичкој техници. У том смислу је тема и даље била друштвено преиспитујућа, тј. општа. Нисам се бавила самоанализом, него пре анализом друштвене улоге или статуса уметника - графичара. У овом случају то је био младалачки, бунтовнички положај ствараоца у контексту датог уметничког миљеа, историјског тренутка, а сам ликовни израз је био бруталан, сиров отисак, настао у процесу употребе сопственог тела као матрице.

Како сам непосредно након магистратуре постала родитељ, ушла сам у један мени до тада сасвим непознат и по много чему екстреман вид постојања. Поставши мајка, постала сам јединка чији ће смисао постојања бити служење потребама других и обезбеђивање егзистенције. У таквим условима сам паралелно са губитком могућности да живим слободно, растем и развијам се као индивидуа, изгубила снагу да „саосећам са целим човечанством” и бавим се „великим темама”, да бих потом и сасвим престала да се бавим уметничким радом. Временом је постало јасно да без уметничког стваралаштва, не успевам да пронађем смисао постојања, да се гасим као особа, да постајем болешљива, незадовољна и зато сам се и по цену живота на рубу материјалне егзистенције вратила уметничкој пракси.

Након година паузе у раду, било ми је тешко да ухватим нит. Најпре сам почела да креирам радове ослањајући се на уметност других, дела која су пре била одраз личног укуса, него ствар уметничког става. Била ми је потребна јака мотивација да поново покренем истински креативни процес. Одлучила сам да конкуришем за докторске студије јер би значај таквог подухвата сам по себи нудио оправдање за издвајање времена да сиђем дубоко у себе и потражим кретивност коју сам изгубила. Радила сам ноћу, када нисам имала других обавеза, често у стању сужене свести, између јаве и сна.

Мој „тајни” рад се претварио у неку врсту личног уточишта; усамљени контакт са сопственим унутрашњим животом, потиснутим личним идентитетом, заборављеним жељама и осећањима. Уметничко стваралаштво је за мене постало кутак у ком имам прилику да се сусретнем са собом. У том контексту сам почела да стварам

аутопортрете, сада мање бруталне, мање директне, више поетичне, више унутрашње; мање отиске тела, више „отиске душе”.

Идеја да су ствараоци привилеговани, јер њихов посао отвара могућност личног развоја кроз рад, звучи утопистички, међутим моје искуство је показало да је ова тврдња сасвим оправдана.

У свом докторском раду сам истраживала аутопортрет са нагласком на његову улогу у опусу ствараоца као алатке за, са једне стране, самоспознају, тј. досезање увида у сопствену личност кроз стваралачки процес и, са друге стране, самооткривање, тј. начин и степен спремности да се ти увиди саопште другоме, тј. публици.

Основне хипотезе од којих сам пошла почетком истраживања биле су следеће:

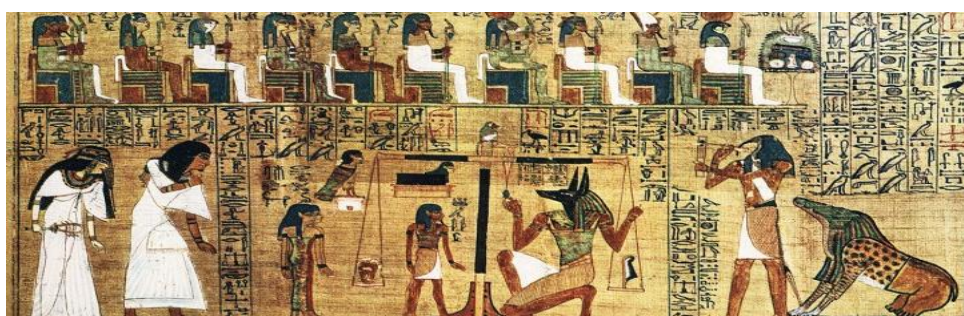
1. Стварање уметничког дела је средство за лични развој; аутопортрет је алатка за самоспознају, самоосвешћивање, самоисцељење, самооткривање и сл.
2. Аутопортрет је синтеза две супротстављене тежње – да себе спознамо и да себе (и друге) обманемо.
3. Живот ствараоца има свој најдиректнији израз у аутопортрету.
4. Дигитални медиј погодује стварању аутопортрета.

Стварање уметничког дела је средство за лични развој

Отисак душе

„Слика је аутономна и спонтана творевина душе.”²

Џејмс Хилман



Вагање душа умрлих у египатској митологији

У овом раду говоримо о души у смислу психе, душевног живота човека у спони са уметничким радом, пре свега кроз израду аутопортрета. Зато у многоме задиремо у област „науке о души”, односно психологију.

Опсежно испитивање душе, тј. анализа психе, почиње радом Сигмунда Фројда (Sigmund Freud), да би затим до танчина била разрађена у делу Карла Густава Јунга (Karl Gustav Jung) и његових ученика, Ериха Нојмана, који се бавио пореклом свести и креативности, Џејмса Хилмана (James Hillman), који је покушао да изложи психологију засновану на уметности и култури, затим Марион Вудман (Marion Woodman) и Маријом-Лујзом фон Франц (Marie - Louise von Franz) које су разрадиле појам женскости, улогу архетипа и мита. За наше разумевање самодоживљаја је веома значајни рад фројдоваца, Жака Лакана (Jacques Lacan), Вилхелма Рајха (Wilhelm Reich) и Александра Ловена (Alexander Lowen) који су истицали уску везу душе и тела.

² AZ Quotes, 2018. Web. 22 Jan. 2019.

Самоспознаја

„Оно што не осветимо свети нам се као судбина.“³

Карл Густав Јунг

Зашто спознати себе? Док се утркујемо у испуњавању свакодневних обавеза, као да наслућујемо постојање једне важније обавезе коју стално одлажемо. Имамо неодређени утисак да се одговор на питање ко смо, скривени смисао нашег постојања, налази иза кулиса баналности, али, можда из страха од своје стварне природе, журимо кроз живот, нестрпљиво одлажемо време за собом бодрећи се да извршимо радње које су усмерене ка омогућавању следећих радњи, дан за даном, недељу за недељом, годину за годином. Све док нам живот не постане неподношљив, не полазимо путем самоспознаје, иако нас на нужност откривања своје праве природе већ хиљадама година опомињу они који су ту били пре нас. Сматра се да је популарна старогрчка максима „спознај себе“ (грч: γνῶθι σεαυτόν - гноти сеаутон), истакнута на улазу пророчишта у Делфима, потекла још из Египта. Наводно се стари храм у Луксору састојао од спољашњег храма, на ком је писало „тело је храм Бога,“ и унутрашњег, на ком је стајало „спознај себе и спознаћеш богове“.⁴ Латински израз истог значења *nosce te ipsum*, често се налазио на ренесансним анатомским атласима, и требало је да пропагира идеју о упознавању анатомије човека, тј. његовог тела.

Видимо да се самоспознаји може прићи путем од тела преко душе.

³ *Carl Jung and the Shadow: The Hidden Power of Our Dark Side*, Academy of Ideas, 2015. Web. 14 Aug. 2019.

⁴ *Gnothi Seauton*, World Heritage Encyclopedia Edition, Project Gutenberg Self-Publishing Press, 2019. Web. 15 Mar. 2019.

Пут до душе преко тела

*„Док уживамо у тој уметности, треба се подсетити да човек почиње да учи телом, када одојчад устима опипавају објекте, гурају, ударају, грабе, и да све симболичке везе имају корен у телесној компоненти“.*⁵

Елен Хендлер Шпиц

Према Фројдовој теорији је први доживљај Ја, доживљај телесног Ја. Телесно Ја је доживљај сопственог тела који даје основу слике о себи. Ово Ја се формира интеграцијом разноврсних искустава организма. Према Фројду, Ја је примарно и изнад свега телесно Ја.

Елен Хендлер Шпиц (Ellen Handler Spitz) наводи да студије потврђују да уметничка даровитост произлази из изразите телесне осетљивости код одојчади и/или да ране повреде телесног лика могу бити мотив за уметничко стваралаштво, које било садржајем, било процесом, треба да поправи психички доживљај те повреде. Полазећи од таквог становишта, могли бисмо, сугерише Хендлер Шпиц⁶, стварање уметности тумачити као психосоматски чин прилагођавања тела свету, јер је и само дело заправо физичко. Рекло би се да поред наведеног, тј. разумевања уметничког стваралаштва као чина којим се жели поправити телесно Ја, стваралаштво може произићи и из жеље/потребе да се постане једно са светом, да се успостави првобитно јединство Ја и Другог, о чему ће још бити речи.

Као потврду централности телесног искуства за уметност, наводе се и облици примитивне уметности у виду украшавања тела, који тек накнадно постају самосталне форме, или императив филозофије уметности Далеког истока према коме се уметник позива да се сједини са светом, да се телесно пројектује у предмете које представља.

⁵ Хендлер Шпиц, Елен (Handler Spitz, Ellen), *Уметност и психа: студија о психоанализи и естетици*, Београд: Clio, 2011, Print. 179.

⁶ Исто. 177.

Веза телесне слике и самосвести

„Можда је немогуће разумети своје сопствено лице. Или је то, може бити, зато што сам ја усамљен човек? Људи који живе у друштву научили су да себе виде у огледалу онакве какви изгледају својим пријатељима.”⁷

Жан Пол Сартр

Попут „примитивног” човека, новорођенче је једно са светом, оно нема свест о себи, али од самог рођења учи како људи реагују на њега и како га виде, да би у периоду између свог осамнаестог и двадесет и четвртог месеца живота развило представу о својој одвојености – самосвест.

Пошто је доживљај себе субјективни феномен, који због своје специфичности не може бити објективно сагледан, експериментално утврђивање постојања самосвести заснива се на испитивању телесног идентитета, препознавању сопственог лика у огледалу.

Тест који је седамдесетих година двадесетог века развио психолог Гордон Г. Галуп Јр. (Gordon G. Gallup Jr.), примењује се тако што се детету црвеном бојом нацрта тачка на делу тела који је њему видљив само помоћу огледала, а онда се дете постави испред огледала. Бебе које су већ стекле способност препознавања свог лика, руком ће дотаћи означено место на телу и покушати да уклоне мрљу. Психолози ово сматрају индикатором самосвести, односно когнитивне способности да одвојимо концепт себе од концепта других људи. Међутим, таква способност претпоставља истовремену свесност о сопственом бићу и свесност о томе како нас други доживљавају. Последица тога су емоције које имају везе са евалуацијом од стране других људи, попут поноса или стида.

⁷ Сартр, Жан Пол (Sartre Jean-Paul) *Мучнина*, Београд: Култура, 1964. Print. 31.

Лакан овај рани процес доживљаја себе назива „огледало фаза”. Према његовом концепту оно што доживљавамо као Ја је имагинарни конструкт, резултат сукоба између доживљеног визуелног и емотивног искуства. Дакле, оно што видимо није оно што осећамо. Док се у нашој свести истовремено одиграва низ промена, слика у огледалу нам даје поједностављену, релативно стабилну, дводимензионалну представу. Међутим, та слику у огледалу, коју назива „ортопедском,” иницира и затим потпомаже, попут штака, процес формирања интегративног доживљаја сопства, тј. самосвести. Пошто дете преузима рефлектовану слику као сопствену, оно окреће главу ка одраслој особи, позивајући је да ту слику потврди. Овим Лакан показује да нам је потребан други да бисмо освестили себе. „Фаза огледала” такође има симболичку димензију, због присуства лика, фигуре одраслог који носи дете. Лакан разликује мало и велико друго, при чему је мало друго оно које није у ствари друго, већ је одраз и пројекција Ја, дупликат, слика у огледалу. Велико друго означава радикалну другост, јер не може бити асимиловно кроз идентификацију, оно је Друго.⁸ Лакан говори и о Реалном, које дефинише као „немогуће” јер га је немогуће замислити, немогуће га је интегрисати у Симболичко, у слику. То би значило да реално Ја не можемо никада потпуно појмити, већ само онолико колико га можемо интегрисати у Симболичко.

Из овога би се могло извести да себе можемо кроз аутопортрет онолико спознати, колико смо у стању да своје Реално ја симболички представимо. Дакле, пре него што се угледамо у огледалу, имамо тзв. имагинарни доживљај себе, фрагментарни осећај унутрашњих збивања. Када се угледамо сва унутрашња збивања бивају фиксирна у целину и та слика представља симболички оно што ми јесмо, али та слика никада не може бити потпуна, јер увек остаје разлика, недостајући део, вишак између онога што реално јесмо и онога што замишљамо да јесмо, односно оног што нас симболички представља.

Знамо да у најранијем узрасту, дете зависи од спољашњег погледа, тј. да је утисак о себи повезан са препознавањем квалитета детета од стране околине, да је доживљај себе условљен доживљајем другог, али да ли утисак о себи може икада бити потпуно одвојен од другог?

⁸ Асун, Пол-Лоран (Assoun, Paul-Laurent), *Лакан*, Лозница: Карпос, 2012. Print.

По Сартру било који покушај самоспознаје (самосвести) је увек неуспешан, јер је свест, свест саме себе и потребан јој је други како би показала и доказала своје властито постојање.⁹ Ипак, при стварању аутопортрета, могуће је због специфичности креативног процеса, како ћемо видети у теорији о „двосмерном путовању“, превазићи овај хендикеп. Ролан Барт (Roland Barthes) у књизи „Ролан Барт по Ролану Барту“, примећује да је због природе огледала слика коју видимо увек изван нас, чинећи тако особу коју видимо другом од нас самих. Када тражимо себе у одразу огледала, наше мисли осцилирају између нас који гледамо и нас који смо гледани и не дозвољавају нам да сагледамо себе из себе, већ себе као неког другог, непознатог и страног, као објекат. *„Али ја никад нисам био налик на то! Како ви то знате? Ко је тај ви на којег би да личите или да не личите? Где га узети. Са којег морфолошког или изражајног узорка? Где је ваше тело истине? Ви сте једини који себе можете да видите само као слику, ви никад не видите рођене очи, осим заглупљеним погледом који оне бацају на огледало или на објектив (занимали би ме само да видим своје очи како ме гледају): Чак и нарочито за ваше тело, ви сте осуђени на имагинарно.“*¹⁰

Међутим, уколико се потпуно ослонимо на објективни поглед на себе и занемаримо свој унутрашњи садржај који је потребно интегрисати у слику о себи да би била целовита, долази до психичког поремећаја који је познат као самообјективизацији.¹¹ Ово стање има негативне последице по психичко здравље у виду депресија, анксиозности, сексаулних дисфункција и поремећаја у исхрани.¹² Истраживање је показало да се самообјективизација може превазићи вежбом седења пред огледалом при чему је потребно усредсредити се на доживљај куцања сопственог срца.¹³

Када замислимо уметника како израђује аутопортрет, прво ће нам пасти на памет да он или она стоји пред огледалом, себе посматра и оно што види преноси

⁹ Сартр, Жан Пол (Sartre Jean-Paul) *Биће и ништавило*, Београд: Нолит, 1981. Print. 236.

¹⁰ Барт, Ролан (Barthes, Roland), *Ролан Барт по Ролану Барту*, Нови Сад: ИП Светови, 1992. Print. 42.

¹¹ Fredrickson, Barbara, and Tomi-Ann Roberts, *Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks*, *Psychology of Women Quarterly*, 21. Jun. 1997. Web. 10 Oct. 2017. 173-206.

¹² Пошто је самообјективизација углавном својствена женама, верује се да до тога долази јер жене преузимају мушку перспективу и себе доживљавају као објекат.

¹³ Ainley, Vivivan, and Manos Tsakiris, *Body Conscious? Interoceptive Awareness, Measured by Heartbeat Perception Is Negatively Correlated with Self-Objectification*. *PLoS ONE*, 2013. Web. 17 Jul. 2015.

уметничким средствима. Уколико би током тог процеса нагласак доживљаја себе остао на телесној појави, односно уколико би се указала искључива тенденција да сопствену телесну појаву доживљава као објекат, његов пут не би водио ка самоспознаји.

Аутопортрет ума

Психолошка истраживања попут Лаканових су вршена анализом когнитивних процеса. Другачију перспективу унутрашњег доживљаја себе даје нам амерички психолог Данијел М. Вегнер (Daniel M. Wegner), чији су налази засновани на резултатима неуролошких испитивања, мерењима сигнала можданих активности. По Вегнеру наш унутрашњи доживљај себе, који је назвао аутопортретом ума, био би наша представа о свим оним процесима који се одвијају унутар ума и дају нам утисак о постојању Ја. У тексту¹⁴ који је објавио 2003. Вегнер образлаже да свест не може бити свесна онога чега није свесна и да стога наша свест не садржи оно несвесно. Вегнер закључује да је аутопортрет ума тек груба скица која ствара илузију свесне воље. Према Вегнеровој теорији привидног менталног узрока, свесна намера и акција су узроковане несвесним силама, а утисак да смо ми аутори својих поступака потиче од чињенице да се замисао радње појављује у нашим мислима пре него што радњу извршимо¹⁵. Наиме, Вегнер је експериментално доказао да постоје три принципа (конзистентност, ексклузивност, приоритетност) због којих верујемо да свесно одлучујемо, односно имамо доживљај себе, а Ја које се тако формира у свести је Ја као аутор радњи. Друго важно питање којим се Вегнер бави је како заправо изгледа свест о себи или зашто је она баш онаква каква јесте. Наводи да је смосвест или способност самоспознавања можда понајвише ограничена нашим менталним капацитетом. Према томе, да бисмо освестили себе, требало би да зауставимо све остале активности, а да бисмо освестили механизам који покреће радњу, требало би да је радња већ окончана, иначе бисмо били усмерени на њу. Вегнер закључује да је наш доживљај

¹⁴ Wegner, Daniel M, *The Mind's Self-Portrait*, Department of Psychology, Harvard University Cambridge, Massachusetts. 2003. Web. 16. Nov. 2016.

¹⁵ Исто. 4.

себе систем који се рађа из искуства ауторства и развија се временом. Постајемо искуствено Ја кроз радњу. Тако је Ја акумулирана структура знања о томе шта одређени ум може да учини. У суштини нам Вегнер саопштава да није могуће себе спознати мишљењем, јер мишљењем не можемо обухватити несвесне садржаје своје психе.

Ако доживљају себе приступимо искључиво са становишта описаних неуролошких испитивања, брзо ћемо стићи до тезе попут оне коју је објавио Том Вулф (Tom Wolfe) у свом раду на тему савремене неурологије *Извините, али Ваша душа је управо умрла*¹⁶. Вулф у поменутом раду предвиђа да ће сви ментални процеси бити објашњени напредним скенирањем мозга, тј. неуролошким испитивањима, чиме неће остати простора за веру у постојање душе – коју је назвао поетичним изразом за Ја – јер ће истраживања когнитивних процеса постати сувишна.

Хилман је критиковао неуролошки приступ психи и правце психологије 20. века (нпр. биолошку психологију, бихејвиоризам, когнитивну психологију итд.) који су усвојили филозофију и праксу природних наука. Главна критика се односи на њихов редукутивни, материјалистички и буквалистички приступ, те тврдњу да су оне психологија без душе. Сходно томе, Хилманов рад је покушај да се душа врати тамо где верује да је „њено право место” у психологији. Хилман описује душу као имагинативну страну наше природе која се исказује кроз претпоставке, снове, слике и фантазије. Душом реалност доживљавамо као примарно симболичну или метафоричну. Хилманова психологија душе је психологија слике. Према Хилману слика је *виа региа* до душе. Он види рад душе у машти, фантазији, миту и метафори и покушава да истражи слике уместо да их тумачи. Циљ је да се душа изрази путем креативних чинова појединца. Идеја је да се сликама посвети пажња и да се оне што детаљније опишу, и тако се спроведе терапеутски процес који Хилман назива „стварањем душе”.

¹⁶ Wolfe, Tom, *Sorry, But Your Soul Just Died*, Forbes ASAP, 1996, Web. 20 Aug. 2016.

Тело као матрица

„Људско тело је матрица, мајка имагинарног, мајка метафорике и симболике.“¹⁷

Михаел Ландман

Традиционална филозофско - антрополошка гледишта настојала су да пронађу једну битну црту која би човека разликовала од животиње и тако га дефинисала (разумно биће, друштвено биће, биће које производи и користи средства, радно биће, биће слободе, биће које бира, које се игра итд.) Почетком двадесетог века, уз све распрострањенија преиспитивања људске природе, појављује се као филозофски правац и филозофска антропологија. Један од оснивача ове дисциплине, немачки филозоф, антрополог и социолог Макс Шелер (Max Scheler) износи опсервацију којом добро приказује дух времена: „У десетохиљадугодишњој историји, ми се по први пут налазимо у периоду у ком је човек потпуно и неизоставно себи постао проблематичан, у ком он више не зна ко је, али истовремено зна да то не зна.“¹⁸ Филозофска антропологија као дисциплина, наставља традицију метафизике субјективности која човека одређује као „умно биће“, „духовно биће“, „свесно биће“, „биће које има душу“, тј. као ствараоца сопственог света, при чему користи увиде осталих друштвених наука и тежи да одговори на питања људске запитаности над самом собом и смислом сопственог постојања. Савремена филозофска антропологија се развија из три основна становишта установљена у последњих стотинак година. Прво, човек је дефинисан као биће маште, друго, човек је телесно (ексцентрично) позициониран и треће, међуљудски односи су засновани на имагинарном и креативном. То да је човек биће маште, према антропозофима, одређено је човековом способношћу да се измести просторно и временски из садашње позиције и тренутка. Он је у стању да одлута у мислима, а када то чини, тада је реч о тзв. ексцентричној позиционiranости човека.

¹⁷Fischer, Joachim, *Das Imaginäre, Kreative, Schöpferische, Kulturanthropologie als Philosophie des Schöpferischen, Michael Landmann im Kontext*, Nordhausen: Bautz, 2015. Print. 28.

¹⁸Scheler, Max, *Die Sonderstellung des Menschen im Kosmos*, Darmstadt: Der Leuchter, 1927. Print. 162.

Оно што обликује његов доживљај света при том је облик његовог тела. Телесна метафорика је у основи људског концепта разумевања комплексног доживљавања спољног света (космоса), окружења (друштва) и унутрашњег света (психе). И тако су и међуљуски односи одређени идентификацијом у машти, замислима, фикцији, визијама, уметности. Човек је оно биће које је у стању да се у мислима поиграва сликама виђеног и невиђеног, све до стварања уметности и њеног приказивања другом, из чега произлази и сама култура.

Дакле, можемо закључити да је човек биће које тежи да повеже своју унутрашњу, субјективну перспективу, са светом, са спољашњом перспективом, оном која припада посматрачу.

И како Ерих Нојман, доказује у опсежној анализи архетипа Женског, односно Велике Мајке, човек је од самог почетка изједначавао тело и свет. У књизи *Велика Мајка*¹⁹, Нојман даје универзалну симболичку формулу раног раздобља човечанства

ЖЕНА = ТЕЛО = ПОСУДА = СВЕТ

„Та међузависност је за (примитивног) човека толико универзална да подударност тела и света можемо сматрати законом (примитивног) погледа на свет. Та рана магијско-психичка представа тела и спољашњег света повезана је не само са одређеним силама него и с бојама, подручјима, биљкама, елементима итд.”²⁰

¹⁹ Нојман, Ерих, (Neumann, Erich), *Велика Мајка: феноменологија женских облика несвесног*, Београд: Федон, 2015. Print.

²⁰ Исто. 59.

Аутопортрет је синтеза две супротстављене тежње – да себе спознамо и да себе (и друге) обманемо

Самооткривање

У истраживању креативног процеса, Марион Милнер (Marion Milner), британска психоаналитичарка и уметница, у својој књизи *О неспособности да сликам*²¹, пише о процесу стварања уметничког дела из сопственог искуства, а са психоаналитичким погледом. Низом експеримената, Милнерова је покушавала да створи цртеже призора не онако како их види, већ како их осећа. Међутим, када би занемаривала знање о перспективи или визуелно запажање, јављао се страх да ће је претерано обузети жеља да се саживи са објектом. Закључила је да креативни процес подразумева непрекидно кретање између јединства са објектом, попут симбиотичког јединства са мајком, тј. Другим у прединдипалној фази, и изласка из јединства са објектом, симбиотичке везе, ка објективном односу. Милнерова је ову појаву назвала „двосмерним путовањем”.²² Ово двосмерно путовање или креативни процес захтева храброст уметника (и публике) да се упусти у процес зарањања у искуство симбиотичког повезивања и веру у способност да ће се излазак из симбиотичког искуства, раздвајање од Другог, моћи поднети, али и евентуално суочавање са могућношћу да до симбиотичког повезивања неће доћи, те да ће се искусити стање беспомоћне изложености нагонским тежњама.

Дакле, креативни процес подразумева да се уметник док ствара креће из унутрашњег ка спољашњем и из спољашњег ка унутрашњем. Док ради аутопортрет, путује од субјективног ка објективном и назад. За естетски доживљај је важна способност како уметника тако и публике да се препусти уметничком делу и да се врати у стварност. При стварању, као и у естетском искуству, долази до алтернације ова два стања, особа стално осцилира између предавања и изузимања. Уметник који

²¹ Milner, Marion, *On Not Being Able to Paint*, Abingdon: Routledge, 1950. Print.

²² Хендлер Шпиц, Елен (Handler Spitz, Ellen), *Уметност и психа: студија о психоанализи и естетици*, Београд: Clio, 2011, Print..207.

израђује аутопортрет час посматра, час је посматран, час осећа, час одлучује, час се предаје и у том процесу обликује рад на равни између та два стања. Поменута раван је посебна мера која одговара уметнику као појединцу, његовој особености, стилу, искуству, образовању, специфичној чулној осетљивости и разумском приступу.

Када је публика у стању да ишчита ту раван на којој се уметник представља својим делом, она је заправо на истој емотивно – разумској равни са уметником, у стању је емпатије и допушта себи идентификацију са уметником. Из овога се може извести објашњење зашто смо у сусрету са уметничким делима која нам се једноставно речено, допадају, инспирисани да и сами стварамо.

Само уметничко дело је заправо прелазни објекат којим се жели успоставити стање потпуне намирности, односно јединство са Другим. У идеалном случају, уметничко дело ће видети и схватити онај замишљени други и сјединиће се са уметником у души и телу, интуитивно и интелектуално и сам стварајући дело, гледањем, доживљавањем, тумачењем, уливањем значења. Ово довршавање креације од стране публике је омогућно недореченошћу уметничког дела.

Видели смо да је човеку за доживљај себе потребан други. Чак и по цену да се уметник подели на себе који посматра и себе који је посматран, потребна му је потврда Другог који је од њега незаваистан и који је способан да својим упуштањем у дело доврши креацију. Према томе рекли бисмо да би рад на аутопортрету био тек прва половина посла на путу личног развоја ка самоспознаји и да је неопходно аутопортрет изложити, показати публици. Међутим, ово излагање носи одређени ризик. Пошто нисмо сигурни да ће нас Други потврдити, склони смо да свој рад цензуришемо и подешвамо према претпостављеним очекивањима публике. Страх уметника од неприхватања је сасвим оправдан. Сведоци смо да уметност често код публике ствара отпор, нарочито авангардна уметност. Милнерова сматра да отпор који се у друштву често јавља према новим уметничким формама има основу у страху публике да ће је таква уметност конзумирати због захтева да напусти своје упориште у

разуму.²³ Могли бисмо рећи да је способност уметника да се изнова препушта сједињавању са Другим и из њега повлачи објективним сагледавањем стварности, управо оно што га разликује од других. Када публика осећа отпор према делу, по Милеровој, она се плаши да ће упасти у симбиотичку зависност са Другим из које неће моћи изаћи.²⁴ Због овога је од огромне важности за уметника да постоји стручна јавност која ће га потврдити и посредовати између њега и шире публике, како би могао да настави свој пут ка самоспознаји и тако инспирише, покаже пут другима.

Аутопортрет данас

„Што би други учинио попут тебе, немој чинити. Што би други рекао попут тебе, немој изговорити - добро написао као ти, то не пиши. Не везуј за себе ништа осим оног што осећаш да није нигде другде осим у теби самом, и створено је у теби нестрпљиво или стрпљиво, ах! Најнезаменљивије биће.“²⁵

Андре Жид (André Gide)

Пре проналаска фотографије, (ауто)портрет је често имао функцију потврде идентитета. „У вековима пре проналаска фотографије, портрет је био једини начин да се прикаже изглед одсутне или непознате особе, као и метод да се сачува нечији физички изглед након смрти“.²⁶ Тако је и аутопортрет, најпре као саставни део шире представе, имао функцију идентификације аутора дела, уметника. У књизи 500

²³ Питамо се сада како уметност која је некада била авангардна губи оштрицу и временом постаје безопасна. Мислимо да тумачење дела, односно критичко разматрање дела, будућој публици даје сигурност да је могуће вратити се.

²⁴ Неки савремени психоаналитичари, попут Ханса Левалда (Hans Levalad), сматрају да би психијатријске пацијенте требало лечити повећањем њихове способности да симболички делују, унесу вишеструке везе и тако обогате унутрашњи доживљај смисла.

²⁵ Gide, André, Edmond Jaloux, *Correspondance*, Lion: Presses Universitaires, 2004. 295. Print..

²⁶ *Portraiture*, Oxford Oxford University Press: 2004, 59. Web. 14 Jan. 2016.

*аутопортрета*²⁷ наводи се да је најстарији познат аутопортрет настао око 2650. године п.н.е. и да се налази у египатској гробници близу Катаре. Речено је и да је уметник кршио правила сликања оног времена, не само приказујући себе, већ и уносећи покрет у иначе статични египатски стил. Настојање аутора поменуте књиге је било пописивање свих познатих аутопортрета, а тек неколицина је наведена за период пре ране ренесансе. У контексту овог рада, није толико важно да ли се аутопортрет јављао у историји, ако нисмо у стању да га као таквог препознамо. Примера ради, ако је уметников приступ аутопортрету толико уопштен попут оног који је имао Акхенатенов вајар Бак, када је радио аутопортрет са женом, ми нећемо бити у стању да сазнамо много о значењу дела у смислу уметниковог рада на самоспознаји и самооткривању. Управо то се дешавало када су уметници повремено користили свој лик, јер нису имали другог модела.

Аутопортрет Жана Фукеа (Jean Fouquet) из 1450. године први је нама знан аутопортрет у ком препознајемо пројекцију уметниковог Ја, а истовремено и први који је уметник потписао.



Жан Фуке, *Аутопортрет*, 1450. Осликана керамика на бакру, пречник 6 цм

Просветитељско доживљавање уметника као генија, а не занатлије, и све веће истицање јединствености индивидуе, уметнику је дало одрешене руке да себе

²⁷ Goldschneider, Ludwig, *Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart (Plastik.Malerei.Graphik)*, Wien: Phaidon, 1936. Print.

самосвесно приказује. Тако у новим друштвеним околностима Албрехт Дирер (Albrecht Dürer) или Пармиђанино (Parmigianino) детаљним приказима свог лика, без задршке демонстрирају своју сликарску умешност, статус или религијска становишта. Касније, са Рембрантом добијамо и радове потпуно лишене друштвеног контекста. Уметник не слика своје физичке карактеристике, како би за собом оставио документ свог идентитета, нити да би се икоме препоручио, већ да би сликајући себе спознао и потврдио своје постојање.

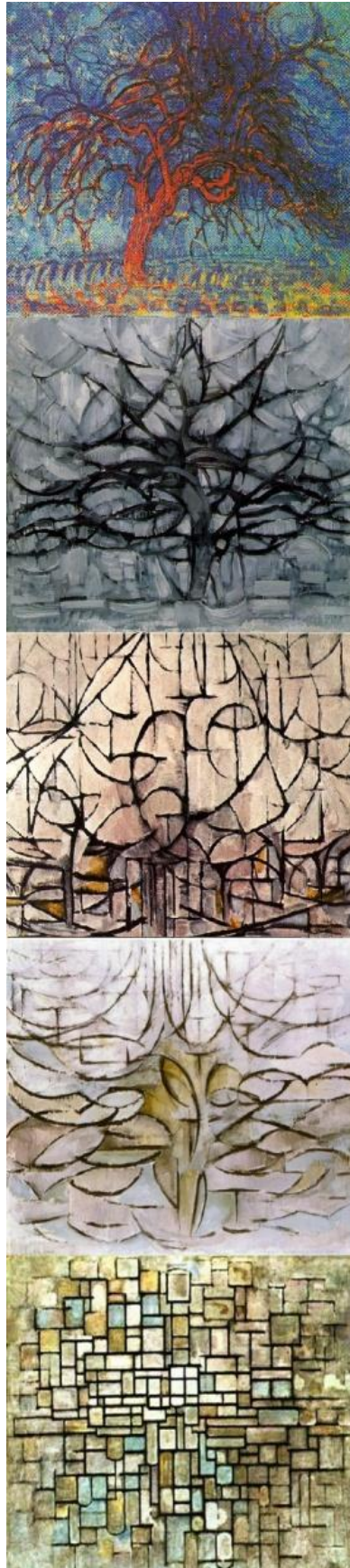
Крај деветнаестог и двадесети век донеће нам врло различите приступе аутопортрету, пратећи брзе смене идеологија и нова открића на теоријском и технолошком пољу. Све ће започети романтичарском идејом о уметнику који живи на маргини друштва и сагледава истину о њему као нико други. Он не само да може, већ мора живети ван устаљених друштвених правила, а његова уметност ће бити одраз његовог живота. Зато ће аутопортрет новог времена постати аутобиографско дело, сведочанство јединствености, спона дела и лика уметника. Добићемо тако интроспективне представе Винцента Ван Гога (Vincent van Gogh), инсцениране Гистава Курбеа (Gustave Courbet) или Пабла Пикаса (Pablo Picasso), наративне Марка Шагала.

Ако је почетком двадесетог века аутопортрет виђен у психолошком, социјалном или егзистенцијалном кључу, у другој половини века, сам аутор биће проглашен мртвим, јер ће у складу са новим теоријама, његово дело бити сагледавано искључиво као последица спољног утицаја. Ја постаје културолошка или језичка конструкција, пука фикција, а дело уметника тек одраз времена у ком је створено. Тако најпре добијамо метафоричке аутопортрете као код Џексона Полока (Jackson Pollock) или Марка Ротка (Mark Rothko) и касније, са све снажнијим утицајем медија, радове попут оних Сидни Шерман (Sidney Sherman), у којима уметник није аутентична, већ фиктивна особа. Паралелно са тим, аутопортрет постаје средство социјалне критике и активизма, нарочито у феминистичком покрету, али и у борби за признавање мањинских права, расних, сексуалних, националних. Естетско трпи у корист етичког. Жена у новој уметности више није пасивни модел, већ уметник и модел истовремено, који се махом бави својим идентитетом, идентитетом који је данас потрошен и оптерећен политичком конотацијом, о чему Брубејкер и Купер детаљно говоре у свом раду *С ону*

страну идентитета²⁸, наводећи да је термин у прошлости имао специфично психоаналитички (Јаство) или социолошки (етничка идентификација) контекст, па предлажу термин Самопоимање који дефинишу као осећај особе ко је она, како је друштвено лоцирана и како је с обзиром на то спремна да дела.

Појавом нових технологија током осамдесетих година, уметник још више губи ауру генија јер све ређе сам изводи свој рад. До данас у изради аутопортрета паралелно опстају све уметничке стратегије двадесетог века, што нам посредно потврђује повратак уметника на место субјекта, индивидуе, чак и када је тема његовог рада запитаност над сопственом егзистенцијом. Међутим, оно што нас занима у контексту овог рада је како израда аутопортрета доприноси самоспознаји и са друге стране, колико од те самоспознаје уметник показује другом, колико се самооткрива. Већ смо рекли да су уметници са краја деветнаестог и почетка двадесетог века под окриљем наводне објективности, приказивали себе како се то од њих очекивало. Поменули смо и да се са развојем технологије, статус уметника и његовог дела мењао. Вредност рада више није везана за занатску вештину, већ се помера ка идејној јединствености. У том смислу, чини нам се, уметник осећа све већу потребу да поврати изгубљену ауру свом раду, да му да јединственост. Управо зато, у свету у ком су све теме потрошене, а уметник више нема статус генија, уметник је више него икада упућен на себе. Пошто је само индивидуа непоновљива, она ће постати најсигурнија тема. Било да уметник представља своје јединствено искуство, јединствено тело или јединствену психу, његов пут истраживања одвешће га до екстремног, било да се ради о изношењу најприватнијег или о довођењу тела до крајних граница. Екстремно ће се јавити као последица концентрације испитивања једног „места” и тиме његовог сецирања. И раније смо били сведоци деконструкције мотива као последице бављења једном темом, нпр. код дрвета Пита Мондријана (Piet Mondrian).

²⁸ Brubaker, Rogers, and Frederick Cooper, *Beyond Identity*, Theory and Society, 1 / 47, 2000, 26-28. Web. 3 May 2014.



Пит Мондријан, *Дрво*, 1908 – 1913.

Живот ствараоца има свој најдиректнији израз у аутопортрету

(Ауто)портрет као генератор постојања

Рембрант

„Добар сликар има да слика две главне ствари, и то човека и намере његове душе; прво је лако, друго тешко (...).”²⁹

Леонардо да Винчи

У тексту *Рембрант, или портрет као сусрет*³⁰ Дидије Малевре (Didier Maleuvre) наводи да са ренесансом од портрета очекујемо више од пуке сличности са физичким карактеристикама портретисане особе, наиме утисак о личности приказаног.

Навели смо раније да је однос према другом увек имагинаран. Док уметник ради (ауто)портрет његов најтежи задатак није да гледа већ да „ухвати” оно што јесте, тј. да буде у Имагинарном. Малевре даље пише да особа не личи на саму себе, већ личи на менталну представу коју имамо о њој, дакле сличност портретисаног и портрета произлази из интерперсоналног односа, способности једног да спозна другог. Ако ову тезу применимо на самооткривање, можемо рећи да способност да сами себе представимо зависи од наше способности да себе спознамо и даље да вежбом, понављањем покушаја да себе представимо, развијамо способност да себе спозна(је)мо. Анализирајући даље, Малевре говори о идентитету пре и после појаве грађанског друштва. Наиме, пре ренесансе, човек је био Богом одређен, није било

²⁹ Da Vinci, Leonardo, *Notebooks*, Oxford World's Classics, Oxford University Press, 2008. 168. Web. 2 Feb. 2018.

³⁰ Maleuvre, Didier, *Rembrandt, or the portrait of encounter*, Imagining Identity, ANU Press, 2016. Web. 25. Dec. 2017.

сумње у лични идентитет, Бог је неупитно познавао свачију душу. Међутим, са појавом грађанског друштва, егзистенција човека почиње да зависи од његове репутације, тј. перцепције другог. У теолошком периоду потретисани су људи који не могу престати бити оно што јесу, јер је Бог онај који потврђује њихов идентитет. Уметник није позван да продре у суштину портретисаног, јер ништа није скривено, не постоји антиномија између спољног и унутрашњег, те је портрет више симбол или икона, представа која не задире у психологију личности.

Сматра се да су Рембрантови (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) рани аутопортрети пародија на италијанску школу портретисања или можда илустрација његових настојања да се успне социјалном лествицом, прерушавање. Међутим, кад Рембрант у позном периоду изгуби економску сигурност и када његов друштвени статус постане упитан, уметник се окреће аутопортретима којима као да покушава да потврди или утврди своје постојање. Видимо човека који истовремено поставља питање свог постојања и потврђује га сликањем себе.



Рембрант Харменсон ван Рајн, *Аутопортрет са љубичастом беретком и мантилом са крзном*, уље на храстовој дасци, 58 x 48 цм, 1634.

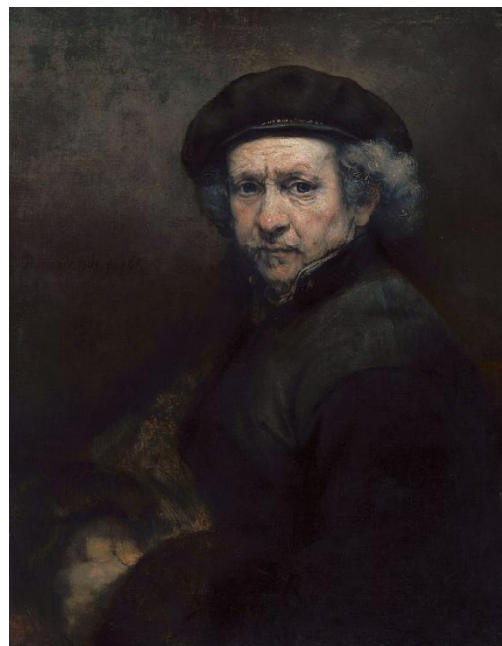
Као што је детету неопходна пажња мајке да би потврдило своје постојање, тако Рембрант у својим касним аутопортретима као да призива пажњу посматрача не би ли

потврдио своју егзистенцију. Малевре у свом есеју пореди Рафаелов Портрет Кастиљонеа и Рембрантов омаж том делу, *Аутопортрет са беретком и подигнутом крагном*, па примећује да смо као публика уверени да Кастиљоне постоји без наше помоћи, пре и после портрета, док Рембрант постоји управо кроз (ауто)портрет. Рембрант у креативном чину представљања себе, креира себе, он не преноси ону сличност коју види(мо) у огледалу, он ствара нову сличност објективизацијом субјективног, изношењем унутрашњег. Рембрант стварајући постаје Рембрант. Док гледамо хронолошки преглед његових аутопортрета, стичемо утисак да нам говори: „Ово сам ја / да ли сам ово ја?”. Стварајући тако представу унутрашњег видљиву за друге, тражимо потврду погледом.

Малевре наводи да према сведочењу ученика Рембранта, сликар аутопортрете није започињао скицирањем контура или постављањем композиције, већ наизглед дивљим потезима четкице; пробијао се сликањем до слике, често месецима. Израда (ауто)портрета је процес, готово ритуал у ком се улази у измењено стање свести и лови у мрачним дубинама истине о особи. Смисао (ауто)портрета није да се препозна нечије лице, већ да се спозна особа иза тог лица.



Рафаел, *Портрет Кастиљонеа*,
уље на платну, 82 x 67 цм, 1514 – 1515.



Рембрант Харменсон ван Рајн, *Аутопортрет са беретком и подигнутом крагном*,
уље на платну, 84.5 x 66 цм, 1659.

Психонализа у интерпретацији аутопортрета

Фрида Кало

У психоанализи је од самог почетка писање аутобиографије, односно израда аутопортрета један од метода да се допре до несвесног, да му се пружи прилика да проговори. Данас, неких 120 година након објављивања прве психоналитичке литературе, готово да је незамисливо тумачити уметничко дело са чисто естетског становишта. У детаљној анализи споне психоанализе и уметности, Хендлер Шпиц наводи да се уметности психоаналитички приступа у три основна вида. То су, прво, природа стваралачког дела и искуство уметника, друго, тумачење самог уметничког дела и, треће, природа сусрета са уметничким делима.³¹

Ако бисмо наведену тезу илустровили на примеру мексичке уметнице Фриде Кало (Frida Kahlo), која је пре свега позната по својим аутопортретима, што би погодноло теми овог рада, почели бисмо са расправом о њеној креативности, затим бисмо тумачили језик њених радова и на крају бисмо анализирали одговор публице на њен рад. Дакле, зашто Фрида Кало ствара аутопортрете?

Сам појам који је Фројд сковао да би описао своје тумачење уметничког деловања, патографија (записи о патњи), наговештава да се ради о идентификовању оних биографских података који сведоче о тренуцима патње, тј. снажних осећања, бола, измењених стања свести. Из тога произлази да је креативни рад начин уметника да себи помогне, да себе (из)лечи стварајући. У случају Кало, нема сумње да су трауматични догађаји у њеном животу били покретач њеног уметничког рада; дечија парализа и њене последице, саобраћајни удес и његове последице, бол због неверства мужа, бол због немогућности да се оствари као мајка.

Могли бисмо рећи да је уметник она особа која у једном тренутку у свом животу, уместо да се психички разболи, успева да одагна патњу стварањем уметности, односно

³¹ Хендлер Шпиц, Елен (Handler Spitz, Ellen), *Уметност и психа: студија о психоанализи и естетици*, Београд: Clio, 2011, 37. Print.

успева да своју бол преиначи у уметничко дело. Познато је и да, уколико уметник психички оболи, он није у стању да ствара.

Друга спона психоанализе и уметности се, како смо рекли, односи на тумачење самог уметничког дела. Из угла традиционалне психоанализе, Кало сликањем покушава да надомести изгубљено, да компензује објекат жеље. Примера ради, корење које се учестало јавља као мотив на њеним сликама може се тумачити као потреба за стабилношћу укореењивањем, било као компензација због нејакости ноге, било из потребе да се идентификује са одређеном културом (њен отац је био немачко-јеврејског порекла из Румуније, а мајка европског и мексичког староседелачког порекла), што можда потврђују и аутопортрети у традиционалној мексичкој ношњи.



Фрида Кало, *Корење*, уље на металу, 30.5 x 49.9 цм, 1943.

Добар пример покушаја да се излечи сликањем представљају многобројне слике са темом Фридиног односа са неверним супругом. На неким Фрида покушава да се идентификује са мужем, на другима да се „обавије” њим, тако што нпр. себе приказује у његовом оделу.



Фрида Кало, Аутопортрет са скраћеном косом, уље на платну, 40 x 28цм, 1940.

Видимо Кало како са макама у руци седи на жутој столици, у превеликом мушком оделу, кратке косе. На смеђем поду око и иза ње расуте су црне власи. У горњем делу слике су музичке ноте и текст: „ Види, ако сам те волео то је било због твоје косе. Сада пошто немаш косу, више те не волим.” Претпостављамо да одело које Кало носи припада њеном мужу. Обукла га је да би осетила његову близину; одело је грли уместо изгубљеног мужа. Одсечена коса симболизује тугу и одрицање од женствености, жртву. Текст нас упућује да је муж, ако ју је уопште волео, то није чинио због онога што она јесте као биће, већ због тога што је имала лепу дугу косу, дакле због нечег тривијалног. Фрида нам са једне стране показује своју патњу, али са друге спремност да настави живот (она има маказе у руци и она је сама учинила што је било неопходно, одбацила је себе скрхану болом), мада са новим идентитетом. Она ће у наредном периоду заиста адаптирати начин живота бившег мужа и сама постати промискуитетна.

И, остаје нам још да на примеру Кало, размотримо трећу спону психоанализе и уметности, ону која се односи на реакцију публике на уметничко дело. Први конзумент дела је сам уметник и оно за њега испуњава сврху утехе. Приликом сусрета са уметничким делом, између уметника и публике долази до размене, при чему публика изнова ствара уметничко дело. Из визуре психоанализе при естетском сусрету, када се публика сједињује са делом, посматрач бива враћен у преедиплно стање симбиозе са мајком, у стање пре одређивања разлике између спољшњег и унутрашњег, себе и другог. Естетски ужитак према психоанализи има корен у тој раној фази осећања потпуног благостања и лепоте, хармоничног јединства. Из исте фазе потиче и уметников стваралачки порив, односно његова вера да може да створи, да има магичну свемоћ да учини нешто постојећим. Према Виникоту (Winnicott) и другим ауторима, у раној фази развоја, мајка излазећи у сусрет потребама новорођенчета, у њему ствара утисак свемоћности. Да би се публика препустила уметничком делу, неопходно је да за време трајања доживљаја искористи као извор управо то преедипално искуство јединства са светом.

Друго рано искуство које омогућава повезивање са уметничким делом је фаза развоја у којој мајка више не може задовољавати све потребе детета, па долази до сепарације, односно индивидуације, рушења илузије о свемоћности, изласка из симбиотичке фазе за којом остаје доживотни жал. Према класичној психоанализи овај прелазак на принцип стварности се никада не успостави до краја. У поменутој фази се појављује такозвани прелазни објекат, предмет коме дете приписује посебно значење, а који му олакшава прелазак на прави објектни однос према стварности. Хендлер Шпиц наводи да Виникот сматра да се из дететовог односа према овом прелазном објекту касније формира способност појединца да улаже у културне објекте, да успоставља везу између свог унутрашњег и спољашњег света и додаје да „за разлику од унутрашњег, прелазни објекат није под магичном контролом детета (слично томе, уметничко дело није под апсолутном контролом уметника) (...). Он је отелотворење илузије, савез између фантазије и стварности, спољашњи завет унутрашњем искуству.”³²

³² Исто. 205.

Можемо рећи да је Кало жудела за успостављањем симбиотичке везе са својим мужем Дијегом Ривером, за изгубљеним рајем, али да је због немогућности да успостави такав однос, стварала такозване прелазне објекте, тј. слике којима је пружала утеху себи, али и генерацијама жена које су се са њом идентификовале. У случају радова Кало, дошло је до масовне идентификације жена различитих култура са личним приказима патње и бола које је тако убедљиво приказала, што је учинило ауторку иконом савремених феминистичких покрета.

(Ауто)цензура у аутопортрету – Софи Кал

Француска концептуална уметница, Софи Кал (Sophie Calle) у својим радовима бави се питањима идентитета и интимности. Иако је позната по померању граница у излагању интимног, њено искуство добар је пример уметника у сталној дилеми шта треба, а шта не треба приказати.

Природно је да уметник повремено дође у сукоб са самим собом око тога да ли треба да подилази публици да би био прихваћен или би требало да се самооткрива по сваку цену. На крају, ако подилази, оно што публика прихвати неће бити заиста он.

Када је 1985. године Кал пошла на путовање за Јапан, намеравајући да се успут сусретне са својим момком у Индији, примила је од њега писмо у ком ју је обавестио да због повреде неће доћи на састанак. Сазнавши након свега да је заправо нашао другу девојку, почела је да препричава људима шта јој се догодило а затим да снима разговоре о њиховим тренуцима најдубље патње. Кал готово двадесет година није приказала овај рад, сматрајући га сувише сировим.



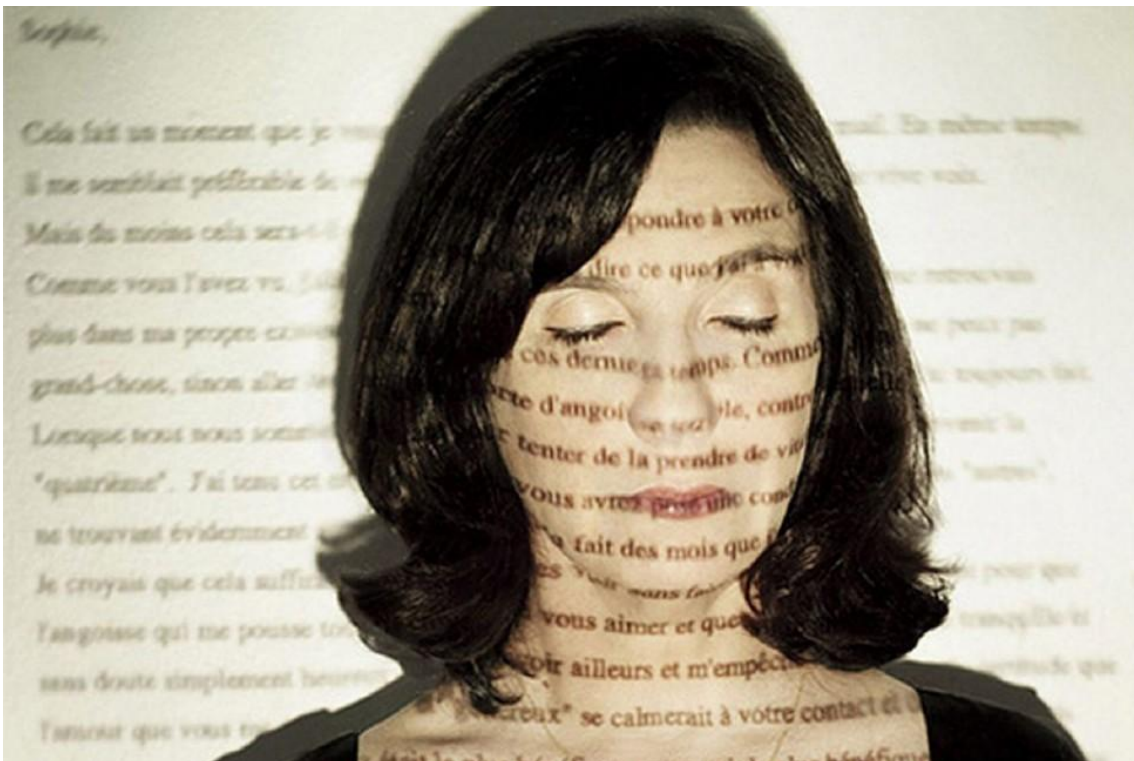
Софи Кал, *Слатка патња*, инсталација, перформанс, 2003.

Други пример је снимак умирања мајке уметнице. Док је неговала своју мајку на умору, Кал је у страху да ће пропустити сам тренутак умирања, последње мајчине речи, одлучила да камером снима мајку када није била у соби са њом или док је спавала. Иако ове снимке није намеравала да изложи као рад, на наговор кустоса Венецијанског бијенала то је ипак учинила.



Софи Кал, *Немогућност хватања смрти*, видео инсталација, 2007.

Пример изношења интимног искуства око ког није имала дилему треба ли га изложити је раскид везе са партнером који ју је оставио електронским путем, пославши јој поруку на чијем крају је реченица „Чувај се“, по којој је рад и добио име. Рад се састоји од 107 тумачења електронске поруке коју је Кал примила од момка, од стране жена стручњака из различитих области. Овај рад је заправо начин да се уметница носи са болом због прекида везе, губљења илузије о могућем успостављању изгубљеног раја.



Софи Кал, *Чувај се*, видео инсталација, 2007.

Дигитална графика као медиј у стварању аутопортрета

Поступак

Наставила сам да испитујем могућности примене дигиталне технологије у изради слике, односно употребе рачунарско графичких средстава у извођењу идеје. Аутопортрети су реализовани у медију дигиталне графике, а затим материјализовани поступком инкџет штампе на уметничком графичком папиру.

Дигитални медиј сматрам и најадекватнијим за реализацију својих идеја, пре свега јер је његовом појавом тежиште са мануелног померено ка концептуалном ауторском стварању, што одговара мом ритму рада и начину размишљања. Употреба рачунара ми пружа широке могућности за преобликовање слике у жељену форму кроз поступак колажирања, промене ликовних особина унесеног материјала, као и употребу одређених визуелних ефеката, било да је у питању наменски снимљен или за одређени пројекат обликован материјал. Предност овог медија је и у томе што омогућава да разнородни елементи опстају једни крај других и делују хармонично. Такође, употребом рачунара могу да генеришем дигиталне облике (компјутерски генерисане слике и цртеже) и интегришем их заједно са аналогним материјалом (фотографије, цртежи, скенирани материјал итд.) у коначну слику, што значајно проширује број „реквизита“ којима располажем у процесу обликовања аутопортрета.

Када обликујем приказ свог лика користим личне фотографије, које не морају бити актуелне. Елементе лица сечем, комбинујем, постављам једне преко других и подешавам степен њихове прозирности и тон све док не добијем лик који се поклапа са осећајем о себи које желим да представим. Често склапам симетрично лице тако што половину креираног лица копирам, окренем и спојим са истоветном половином. Овај поступак сам почела да примењујем 2003. године након што сам гледала телевизијски прилог о лепом, чији су аутори, између осталог, говорили о асиметричности људског лица. Тада сам први пут обрадила своју фотографију тако да

добијем два симетрична лица сачињена од две различите половине. Овај поступак је значајан јер постаје очигледно колико се половине лица разликују, како наше лице чине две половине од којих је једна увек лепша, нежнија, женственија. Такође, пошто су ова лица симетрична, остављају бољи естетски утисак и једноставније је нагласити одређену карактеристику.

Оно што препознајемо као нечије лице је заправо слика две различите половине које се спајају у нашем уму и тако сједињене меморишу. Код сваког човека та два лика су скривена у једном, присутна али невидљива без интервенције. За мој рад је посебно значајна могућност да од свог лица добијем два различита лика која личе на мене, али остављају простор за сумњу у идентитет приказане особе.

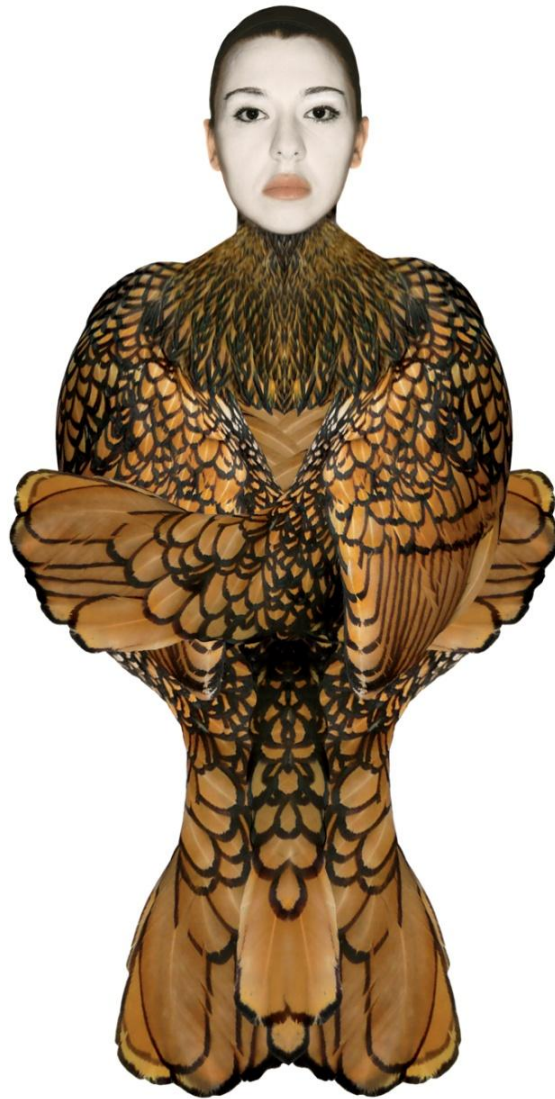


Три аутопортрета, 2003.

Делове лица увек постављам слојевито, при чему по потреби остављам видљиве преклопе, тиме наводећи посматрача да наизменично изоштрава различите равни, што производи неку врста вртоглавице и нестабилности. Уколико жели да одагна нелагодност, посматрач се наводи да фокусира свој поглед на део лица који је изоштрен. Идеја иза наведенога је да се произведе благо подсећање на ситуацију када човек улази у измењено стање свести, било намерно било случајно, при чему често најпре осећа мучнину, а тек затим, када своју пажњу скрене са тескобе, и фокусира је, пружа му се прилика за другачији, дубљи доживљај себе и/или спољашњег света. Често поглед посматрача усмеравам на очи откривајући да је циљ измењеног стања свести, спознаја онога што се крије у очима (огледалима душе), нечије праве природе, дубине душе.

Анализа радова

Лет или туђе перје



Лет или туђе перје, дигитална графика, 70 x 100 цм, 2014.

Рад *Лет или туђе перје* је настао 2014. године, умножавањем, колажирањем и преклапањем делова фотографија украсне кокошке расе сибрајт (енг. Seebright) и неколико фотографија мог лица снимљених између 2003. и 2008. године.

Став птице је стабилан и поносит. Раскошно перје украсне кокошке прекрива тело које по својим пропорцијама није ни људско ни птичије. Док би врат, рамена и руке, односно торзо могли припадати жени и само бити покривени перјаним костимом, доња половина тела не оставља простора за такву могућност, видимо само кратак птичији реп (или други пар крила) без ногу. Ово биће као да стабилно левитира у месту. Ако пожели да се покрене, мораће да полети. У сваком тренутку крила би могла да се рашире и открију тело које ће се упустити у лет. Али, ту је и бојазан од тела испод преклопљених удова: да ли би отварање крила могло открити рањиве делове; жену испод перја или пак тело вештог летача. Шта се крије испод перја, наказа или надмоћни хибрид, рањивост или сујета. Шта ће уследити, лет или пад.

По својој форми фигура подсећа и на јудаистичка, хришћанска и исламска небеска бића, серафиме. За вернике серафими су огњени анђели који непоколебљиво и неуморно уништавају зло. Они имају људски лик, шаке, стопала и три пара крила. Према веровању један пар крила користе да прекрију лице, јер су недостојни да гледају Бога, другим своја стопала, јер су недостојни да их Бог посматра, а трећим лете. У иконографији су често представљени са људским ликом окруженим крилима.

Ако бисмо нашу фигуру упоредили са описом серафима, приметили бисмо да недостаје пар крила којим треба покривати лице. Дакле, ова фигура нема могућност да се одбрани од „погледа на Бога”. Она је са њим суочена лицем у лице, заштита од тобожње величанствености врховног управитеља патријархалног света није више могућа.

Рад *Лет или туђе* перје би се у том контексту могао тумачити и као еманципација жене у патријархалном свету. Она није спремна да прекрије своје лице и штавише спремна је да полети у слободу и независност, можда спозна своју праву природу.

Требало би напоменути и да је у ред анђела серафима спадао Луцифер, касније пали анђеол и владар таме. Према веровању престао је да бива усмерен на Бога и почео да се бави собом, што га је на крају учинило љубоморним и сујетним и довело до побуне против Бога и последично до његовог „пада”.

Предање каже да је Луциферу, док је падао, с чела испао крупни смарагд, што је, према езотеричкој традицији, означило затварање шесте, тј. чеоне чакре (биоенергетских чворишта) код људи. Према традицији хиндуизма, чеона је главна чакра и њена примарна функција јесте способност да видимо праву природу ствари, које се налазе иза форме реалности коју познајемо. Људи са развијеном шестом чакром имају способност да виде на нов начин, да стекну дубљи увид у смисао постојања.



Серафим, Аја Софија, IV п.н.е.

Инспирација, или оно што је у мени изазвало осећај који је довео да стварања овог аутопортрета је књига *Учење Дон Хуана* Карлоса Кастанеде (Carlos Castaneda). Познато је да Кастанеда у својим књигама описује своју обуку у духу шаманизма кроз коју га води „човек од знања” Дон Хуан.

Мит о паду, претходно поменут у једном од својих облика, осим што се среће у скоро свим светским религијама, присутан је и у шаманизму. У основи мита је теза да су људи некада живели ближе природи, једни другима и такозваном божанском. Када се човек окренуо против природе да би показао колико је моћан, да може да уређује ствари по својој вољи, свет се променио и многа знања су изгубљена. Према веровању шамани су као и анђели, они који имају способност или дар да одржавају, тај за обичног човека изгубљени контакт са божанским.

У *Учењу Дон Хуана*, Кастанеда описује како га је Дон Хуан подучавао вештини да у стању измењене свести узме облик птице. Описи преображавања у птицу, тј. гаврана веома су детаљни, што ме је натерало да се суочим са својом орнитофобијом. Од раног детињства осећам одбојност према птицама. Као дете сам посматрала како тек излегли пилићи кљуцањем убијају једни друге, што је у мени створило гађење и одбојност. Од тада птице свесно посматрам само површно, немам храбрости да размишљам о њиховој анатомији, њиховим покретима, да се саживим са њима. Међутим, подстакнута *Дон Хуановим учењем* о четири човекова природна непријатеља које треба превазићи (страх, јасноћа, моћ и старост), усудила сам се да замислим да сам и сама птица, а овај рад је проистекао из тог осећања.



Илустрација за књигу Карлоса Кастанеде *Учење Дон Хуана*

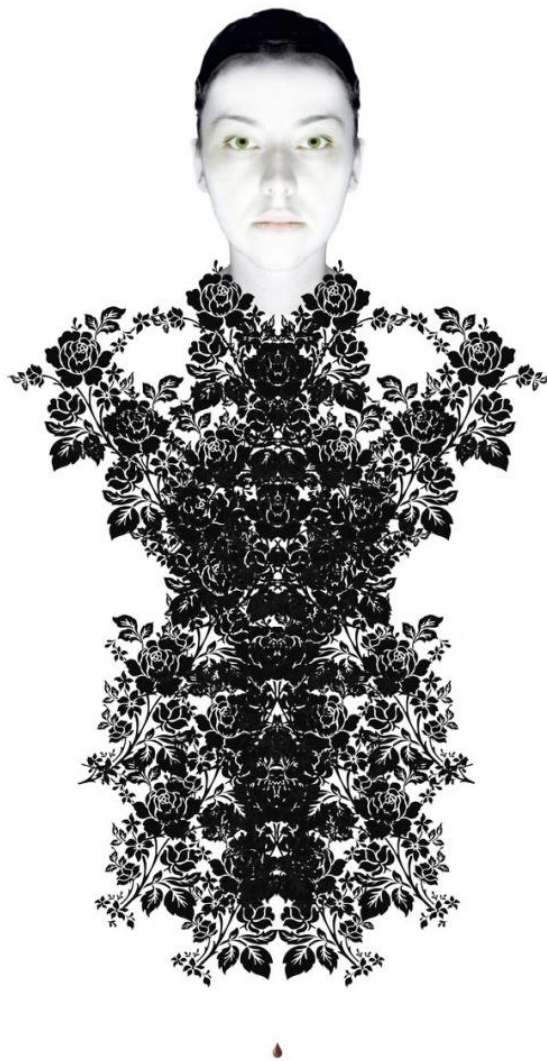
Са друге стране птица у коју сам себе претворила није слободна као гавран, она има перје кокошке, оне птице коју је човек заробио и подрезао јој крила како би јој одузео слободу и користио је као храну или за украс. И моја као и „крила“ готово сваког човека на планети су подрезана и ми сами живимо у заточеништву и бежимо од спознаје која нам је сврха, коме или чему служимо.

Тако ова „жена птица“, ма колико деловала поносито, заправо само парадира, позира у свом раскошном перју које нема праву сврху, али се нада, у себи осећа да је лет ипак могућ, да само треба да рашири крила и одлети. Можда одлука о коначном коришћењу тог или откривању неког другог потенцијала не припада никоме другом до нама самима. Можда одговор на питање лет или туђе перје не зависи од спољашњих околности, него од унутрашње снаге и спремности да се слобода освоји и упусти се у лет; да се полети или да се призна да је чежња за слободом самообмана.

Човек који може победити друге – јак је, човек који може победити себе – свемоћан је. (Кинеска пословица)

У књизи *Сан и доњи свет*, Хилман наводи да је за разлику од хришћанског пакла, места ватре, позно антички Тартар представљао област густог ваздуха без светла, да је зато бог Хад имао крила. Такође наводи да је Енкиду у Епу о Гилгамешу, сањао о сопственој смрти као о преображају у птицу, с рукама које прекрива перје, те да мртви споља подсећају на птице.

Трнова Ружица



Трнова Ружица, дигитална графика, 70 x 100 цм, 2016.

Рад *Трнова Ружица* је настао 2016. године у намери да обликујем црни пандан раду *Лук или порцеланске сузе*. Имала сам идеју да креирам рад са црном ружом као главним мотивом. Разгледала сам низ фајлова док нисам пронашла једну која је одговарала мојој унутрашњој представи руже. Умножила сам је и искористила као елемент за ткање истовремено нежног и трновитог оклопа, одоре или штита. Пошто

сам завршила рад на оклопу, доживела сам себе у њему. Пожелела сам да га се ослободим и због тог осећања сам додала малену кап крви на дну рада, покрет и могућност да се, макар у неком облику, утекне из оклопа.

Чим сам завршила рад, наметнуо ми се назив *Трнова Ружица*.

Ролан Барт у својим белешкама о фотографији, *Светла комора*³³, говорећи о чудовишном облику заустављености времена на фотографији, напомиње да је *Трнова Ружица* митски прототип живе слике.

Бајку *Трнова Ружица*, познату и као *Успавана лепотица* у својој најпознатијој верзији објавио је Шарл Перо (Charles Perrault) крајем 17. века у збирци *Поучне приче и бајке из далеких времена*³⁴, а у својој данас прихватљивијој верзији, браћа Грим (Grimm) у 19. веку. Међутим, приче са сличним заплетом су биле познате још у 14. веку. Неки фолклористи су анализирајући заплете *Трнове Ружице* установили да се ради о приказу замене лунарне године (тринаести месец је симболично приказаним као тринаеста вила, непозвана на прославу) и соларне године (која има дванаест месеци, симболично приказаних као дванаест вила). Основни елементи приче могу се тумачити и као алегија природе: принцеза представља природу, зла вештица зиму, а принц пролеће које буди успавану принцезу, односно природу.³⁵

Пошто смо већ установили да човек и апстрактне појмове формира на основу свог телесног искуства, лако нам је да схватимо смисао и исправност разноврсних тумачења бајке. У сваком случају, наговештај промене је заједничка црта у различитим тумачењима бајке.

У књизи *Женски принцип у бајкама*³⁶, Марија-Лујза фон Франц (Marie - Louise von Franz) тумачећи *Трнову Ружицу* каже: „Запостављена богиња мајка прерушена у злу вилу персонификација је повређених осећања, таштине или озлојеђености, (...). А то осветљава типичан проблем женске психологије. (...) У огромном броју случајева,

³³ Барт, Роланд, *Светла комора*, Београд: Културни центар Београда, Артгет, 2011. 84. Print.

³⁴ Perrault, Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, Francuska, 1697, Web. 10 Apr. 2018.

³⁵ *A Nature Allegory, Genealogy of Style*, Web. 1 Apr. 2019.

³⁶ Фон Франц, Марија-Лујза (von Franz, Marie – Louise), *Женски принцип у бајкама*, Београд: Федон, 2017. 21-79. Print.

патње жене заправо потичу од архетипске реакције која се састоји од немоћи да се превазиђе нека рана, озлојеђеност или зловоља које су проузроковне у домену осећања.”³⁷

Овде треба напоменути да у јунговском тумачењу бајки, какво примењује Фон Франц, различити ликови у бајци, представљају различите аспекте исте личности.

Али вратимо се нашој представи Трнове Ружице. Ако узмемо у обзир да је Трнова Ружица прво жена немоћна да се покрене, може се рећи да наша Трнова Ружица, иако статична, наговештава спремност да избије из свог оклопа. Њено мировање може бити и знак да се налази у фази сабирања снаге, а кап крви није искључиво знак да је повређена, већ наговештај да ће доћи до покретања; крв је симбол живота и овде је представљена у покрету.

Рекла бих да моја Трнова Ружица представа жене коју љубав боли, која је око себе изградила штит да би себе заштитила од осећања, али је уместо тога он повређује и чини да крвари готово неприметно, дискретно, мало помало. Она је себе штитом од трновитих ружа, које могу представљати потиснута осећања љубави, ограничила и онемогућила себи деловање. Зауоставила је себе у прошлости. „Штит” двосмерно не дозвољава приступ осећањима, не само да чува од повреда споља, он крије оно што се дешава унутра. Овде би се требало присетити латинског израза „sub rosa”³⁸ (испод руже) који означава поверљивост или тајну. У грчкој митологији, Афродита, богиња лепоте, чулне љубави и плодности, дала је ружу свом сину Еросу, богу љубави, а он ју је, затим, дао богу тишине, како би тајне богова биле сачуване. Цвеће изгледа одувек служи комуникацији без речи. Поготово је црна ружа у савременој култури симбол тајновитости и истовремено представља осећања попут туге или опсесивне љубави.³⁹

Када је постављана изложба докторског уметничког пројекта, кустоскиња Гордана Добрић је овај рад спонтано назвала *Ратница*. Дакле, непосредно реаговање публике указује на доживљај приказане особе као храбре и спремне на борбу, иако она још увек мирује.

³⁷ Исто. 48.

³⁸ *Суб роса*, Википедија, Web. 1. Mar. 2019.

³⁹ *Black Rose (symbolism)*, Wikipedia, Web. 1. Mar. 2018.

Као што сам већ напоменула, када сам рад завршила наметнуо ми се наслов *Трнова Ружица*, а затим и *Thorn (Трн)* на енглеском, јер сам сматрала да енглески назив бајке *Трнова Ружица, Sleeping Beauty (Успавана лепотица)* не би одговарао раду.

Трн, на енглеском *thorn* указује на бол, у овој бајци чак на бол са смртним исходом. Енглески израз „*thorn in the side of someone*“ је сличан нашем изразу бити некоме „трн у оку“ и означава особу која некоме представља сталан проблем.

Пуштајући да ми мисли слободно теку, сетила сам се серије о неоствареној љубави коју сам гледала као дете и у којој је испричана легенда о птицама које певајући умиру на трну на који се својевољно набоду, као метафори човека који се не опире својој судбини, који жртвује свој живот за узвишени циљ коме тежи. У психологији је потискивање осећања механизам одбране којим се желе избећи психички немир, међутим та осећања проналазе свој пут ка свести у измењеном облику или се манифестују телесно као болести.

Оклоп сачињен од црних ружа је и еквивалент карактерном оклопу о ком говори аустријски психијатар Вилхелм Рајх. Мотив „оклопа“ послужио је Рајху за описивање механизма одбране код неуротичних пацијената. Они, наиме, желећи да заштите рањивост свог Ега, током живота развијају „карактерни оклоп“ као својеврсну неосетљивост на импулсе либида који би угрозили психичку равнотежу њихових незрелих личности.

„У анализи се неуротске црте карактера у целини приказују као чврсти *механизам одбране* против наших терапијских настојања и, кад порекло овог карактерног 'оклопа' следимо аналитички, видимо да он има и одређену економску функцију. Такав оклоп служи с једне стране као одбрана против вањских подражаја; с друге стране показује се да је он средство за овладавање либидом, што стално проваљује из Оног (Ида) тиме, наиме, што се либидина и садистичка енергија троше у неуротским реакцијским формацијама, компензацијама итд. Тескоба је стално везана у процесима који су у

основи обликовања и очувања оклопа, исто као што је, према Фројду, тескоба везана у присилним симптомима.”⁴⁰

У књизи *Сенка и зло у бајкама*⁴¹, Фон Франц анализирајући представе зла, тврди да „неживљена креативност постаје једна од најстрашнијих разорних моћи. Ако је неко добио креативни дар који из лењости или неког другог разлога не користи, та креативна енергија постаје чист отров”.

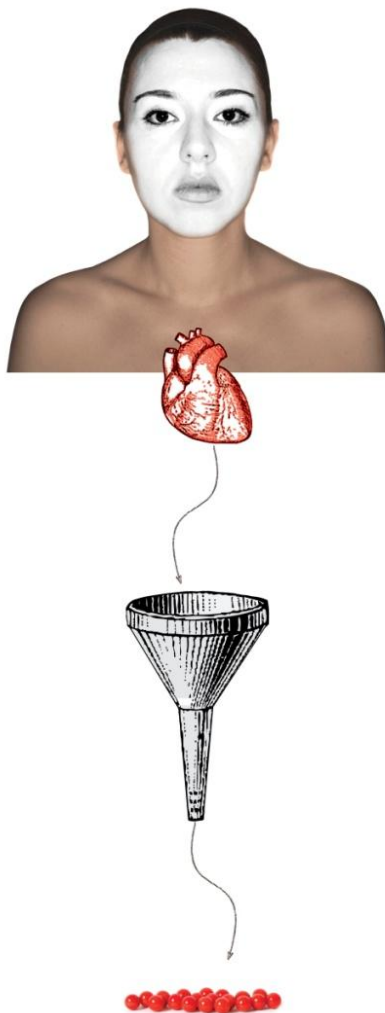
Попут неизражене креативности и потиснута љубав може постати отров за душу.

КАП КРВИ = КАП ОТРОВА = СЕМЕ РАЗДОРА

⁴⁰ Рајх, Вилхелм, (Reich, Wilhelm), *Анализа карактера*, Загреб: Напријед, 1987. 40. Print.

⁴¹ Фон Франц, Марија-Лујза (von Franz, Marie – Louise), *Сенка и зло у бајкама*, Београд: Федон, 2012. 249. Print.

Кликери или срчана радња



Кликери или срчана радња, дигитална графика, 70 x 100 цм, 2016.

Прва фигура настала у серији аутопортрета насловљена је *Кликери или срчана радња*. Торзо је исечен у линији срца, лице је обојено белом, из цртежа срца кривудава стрелица указује на точир, из ког затим нова стрелица указује на црвене

кликере при дну рада. Дакле сведоци смо схеме која илуструје процес у ком се срце, крвоток или срчана радња жене са маском преиначује у кликере.

Форма рада је изведена из цртежа који је настао у фази припрема за последипломске студије. 2002. године и представља аутопортрет са два срца.

МАСКА



СРЦЕ



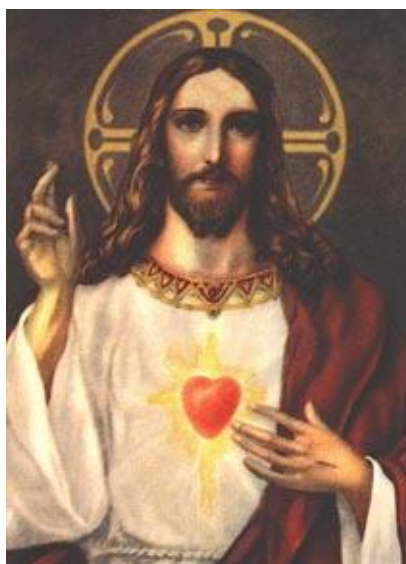
ТОЧИР



КЛИКЕРИ

Израз лица под маском као да нам говори да је особа равнодушна према ономе што се у њој или с њом збива или да носи маску јер не жели да покаже своја права осећања. А оно што се збива је процес рационализације осећања, претварања живог тока, срчане радње, онога што је ствар срца, у хладну материју са којом је потом могуће поиграти се.

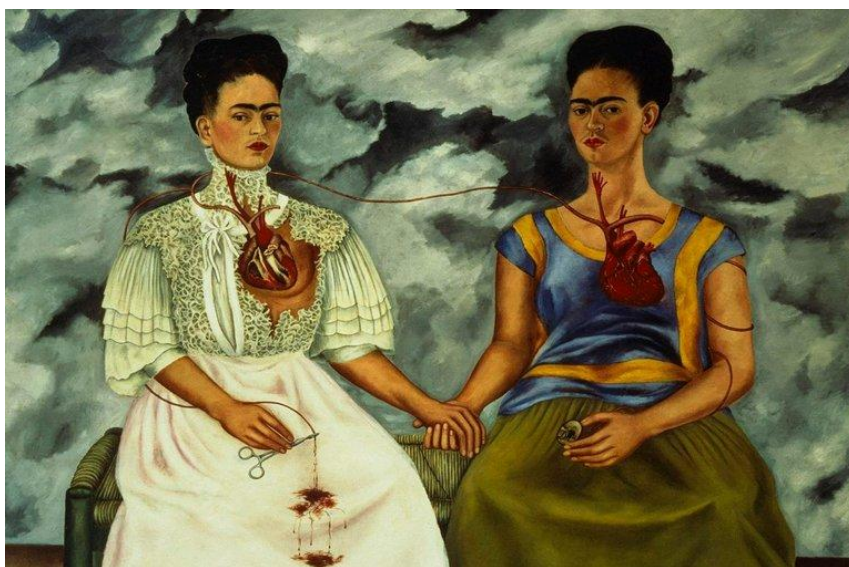
Срце, које су људи одувек повезивли са осећањима, пуштено кроз точир (суд са рупом) може бити (ис)кристалисано (схваћено) у стаклене куглице, кликере, „просуђено”, тј. преиначено у разумевање љубави.



Sacratissimum Cor Iesu, Срце Исусово

Срце приказано изван груди по форми подсећа на представе *Sacratissimum Cor Iesu* (Срца Исусовог). У хришћнству Срце Исусово представља два аспекта бола, духовну рану љубави и физичку рану повреде на крсту, срце прободено љубављу и срце прободено копљем.

Док код Срца Исусовог имамо два аспекта бола представљена у једном срцу, код Фриде Кало имамо две Фриде са два различита срца.



Фрида Кало, *Две Фриде*, уље на платну, 1.73 x 1.73 цм, 1939.

Рад *Две Фриде* је настао након развода. Помињали смо раније да је Кало сликање помагало да се носи са болним искуствима. Представљена су два аспекта Фриде; изгледа да пружају једна другој утеху у самоћи- Фриди је остала само Фрида; једној је срце отворено, али пошто им је крвоток заједнички, ако искрвари једна, искрвариће обе. Фрида мора наћи снагу у себи самој.

Када Нојман у својој феноменологији женских облика несвесног, говори о духовном преображају као виду преображајног карактера Женског, говори о двојној Великој богињи, о Софији, о женском духу, женској мудрости.

„А на том највишем стадијуму појављује се нови симбол, у којем елементарни и преображајни карактер храњења достиже свој највиши духовни степен: само срце – извор Софије (...). Ту постаје видљив нови 'орган', срце, из којег се излива 'средишња' мудрост осећања која храни дух, а не 'виша' мудрост главе.“⁴²

По Нојману, Софијино „срце“ је истовремено мудрост и храна, оно управља преображајем од телесног до духовног нивоа.



Еклизија, Из једног немачког рукописа, 12. век⁴³

⁴² Нојман, Ерих, (Neumann, Erich), *Велика Мајка: феноменологија женских облика несвесног*, Београд: Федон, 2015. 390. Print.

⁴³ Исто. Табла 175.

Точир својим обликом и положајем асоцира на материцу и вагинални канал. Кликери би се онда могли схватити као менструална крв или пропуштена прилика за оплођење, тј. рађање новог живота, плода љубави. Истовремено, точир подсећа и на млин за месо и може указивати на поступак насиља, разарање структуре материје, чак употребу човека, тј. жене. Рационализацијом је љубав претварена у нешто хладно што се може узети у руку или изгубити.

На српском имати кликере у жаргону значи бити паметан. Кликери се везују за мождану функцију, разум.⁴⁴ Рад у основи супротставља срце и ум, емоције и интелект, љубав и разум.

У књизи *Игра стаклених перли*⁴⁵, Херман Хесе (Herman Hesse), описује утопијско место Касталију, на чијем се универзитету подучава игра стаклених перли (коју замишљамо као неку врсту игре кликерима). Игра је приказана метафорички као универзални језик науке и уметности, синтеза свега „знања”, духовног и интелектуалног. Протагониста романа је Јохан Кнехт, који се развија као личност, постепено буди, „постаје онај ко је” – легендарни Мајстор игре. Дакле, Хесе нам у *Игри стаклених перли*, описује савладавање вештине помирења осећања и разума, као пут до самоспознаје. Указује нам на женску мудрост, ону која није само разумска, већ је изнад свега мудрост срца



Хорст Јансен (Horst Janssen), цртеж, *Херман Хесе (Игра стаклених перли)*, 1962.

⁴⁴ Један од најстаријих описа игре кликерима је дат у поеми староримског песника Овидија, у ком су описани дечаци који се играју орасима. Карактеристична визуелна сличност ораха са мозгом, можда указује на евентуалну везу између израза имати кликере и имати мозга.

⁴⁵ Хесе, Херман (Hesse, Herman), *Игра стаклених перли*, Београд: Народна књига, 1994, Print.

Време или лептири у стомаку

„Тешко је човеку борити се против свог срца. Наиме, што год да оно зажели, купиће га ма и по цену душе.“⁴⁶

Хераклит



Време или лептири у стомаку, дигитална графика, 70 x 100 цм, 2013.

⁴⁶ Хилман, Џејмс (Hillman, James), *Сан и Доњи свет*, Београд: Федон, 2013. 73. Print.

У раду *Време или лептири у стомаку* тело је представљено у облику клепсидре из чијег доњег дела један по један, ка горњем делу, излећу црни лептири.

На грчком реч ψυχή (психи) означава душу, човека, али и лептира.

Уместо протоком песка или воде, овде се време мери импулсима душе и оно не тече ка доле као што је уобичајено у клепсидри, већ ка горе, из „доњег света”, света несвесног, света у ком обитава душа, ка горњем свету, свести.

„Доњи свет је царство у којем столује једино психа, чисто психички свет. Оно што се тамо среће је душа; и ликови које среће Одисеј (Ајант, Антиклеја, Агамемнон) називају се 'психама', а начин на који се оне крећу пореди се са сновима; другим речим, Доњи свет је митолошки облик описивања психолошког космоса. Рецимо отворено: Доњи свет је психа. Кад користимо израз Доњи свет, мислимо на потпуно психичку перспективу, перспективу у којој је наш целокупан начин бивствовања лишен телесности, ослобођен природног живота, а ипак је у сваком облику, смислу и димензији, егзактна копија живота.”⁴⁷



Пјетро Тенерни (Pietro Tenerni), *Напуштена Психа*, 120 x 48 x 63 цм, 1819.

⁴⁷ Исто. 79.

Лептири су осећања која су некад била жива и шарена, а временом су тако заробљена (потиснута) постала црна. Лептири кратко живе, али ови као да се множе и навиру са дна душе – повампирени су.

Говорили смо претходно о телесном Ја и пројекцијама телесних особности на перцепцију. У *Психологији женског*, Нојман наводи да је спона духовног и телесног код жене и креативних људи израженија, да су код њих духовна стања уско повезана са телесним сензацијама.⁴⁸ Иако се руке не појављују ни на мојим другим аутопортретима, овде је њихово одсуство упадљиво. Одсуство руку нам преноси осећај немогућности деловања. Руке не само да су, фигуративно говорећи, везане, оне су одсутне. Нисмо у стању да се супротставимо навирању из дубине, порукама душе, психе.

У грчкој митологији, Психа је била девојка због чије су лепоте људи почели да запостављају и саму богињу Венеру, толико мучену завишћу, да је наредила свом сину Еросу да опчини Психу и учини да се она заљуби у најружнијег човека на свету. Међутим, Ерос се, уместо да опчини Психу и испуни мајчину заповест, заљубио у Психу, кришом је одвео на удаљено место, и тајно посећивао ноћу. Психа се заљубила у Ероса и пожелела да види његово лице, упалила је лампу, видела га и тако сазнала ко је он. Ерос се разбеснео и напустио Психу, после чега се она упутила по целом свету да га тражи.

Дакле, Психа је, према миту, она која тражи изгубљену љубав.

За разлику од већине других метода мерења времена, које приказују само тренутно време, код клепсидри / пешчаних сатова појављује се материјализовано време у виду водених капи / зрна песка депонованих у горњем (будућност) или доњем (прошlost) делу сата, док садашњи тренутак представља средишњи, уски део, спој садашњости и будућности. Клепсидра / пешчани сат је зато трајни симбол пролазности времена. Да би се нагласила ова пролазност која је истовремено и пролазност људског живота, симболу клепсидре би се додавала крила.

⁴⁸ Нојман, Ерих, (Neumann, Erich), *Психологија женског*, Београд: Федон, 2015. 26. Print.



Пешчани сат са крилима, Гробље Монмартр, Париз,
фото: Лео Рејнолдс (Leo Reynolds)

Облик пешчаног сата се узима и као традиционални идеал облика женског тела, бујно попрсје, узак струк, раскошни бокови. Међутим, у *Биоенергетици*⁴⁹, амерички психотерапеут и Рајхов ученик, Александар Ловен (Alexander Lowen), бавећи се повратном везом психе и тела, наводи да узак струк код жене означава постојање препреке у слободном протичању енергије телом, тако да су овом случају тело (доња половина тела) и дух (горња половина тела) у нескладу.^{50 51}

„Ако сте ви ваше тело, а ваше тело је ви, онда важе тело изражава оно што ви јесте. (...) Емоције су телесни догађај; оне су буквално покрет или кретање у телу, који се испољава кроз неку акцију.“⁵²

Лептири у стомаку је једини монохромни аутопортрет у серији. Тиме је додатно истакнута компонента времена. Монохромност стицајем историјских околности везујемо за прошла времена, односно време пре изума колор технике у фотографији и филму.

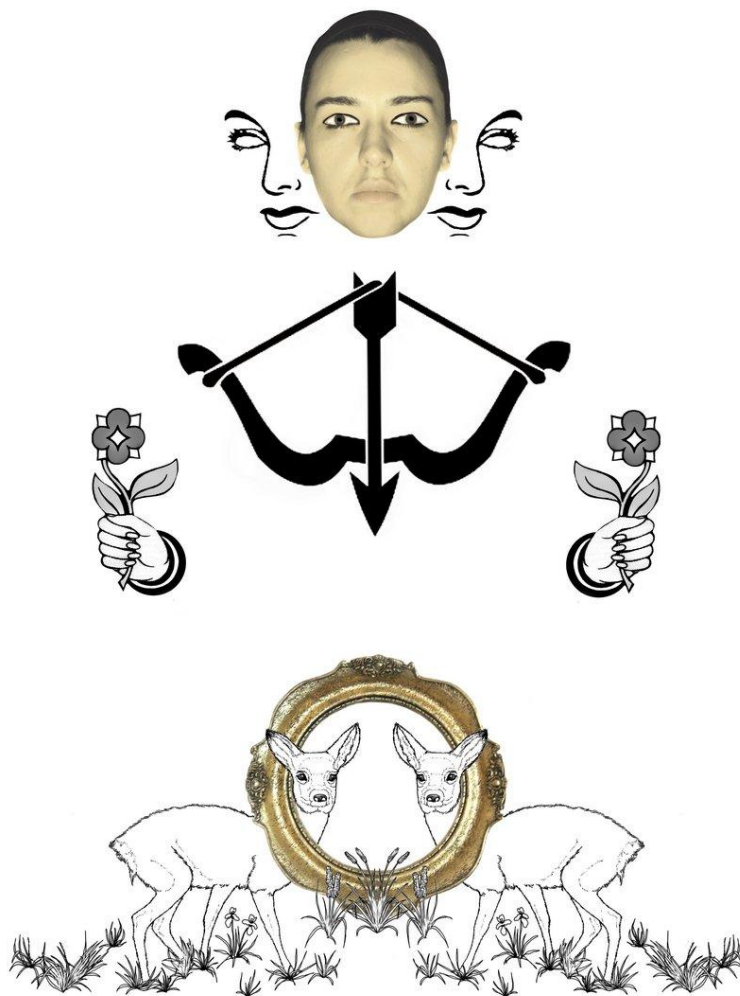
⁴⁹ Ловен, Александар (Lowen, Alexander), *Биоенергетика*, Београд: Нолит, Print. 1988.

⁵⁰ Исто. 130 - 133.

⁵¹ Из овога бисмо могли за закључити да традиционални или патријархални идеал женског тела подразумева потискивање женске сексуалности и непознато духовног и телесног код жене.

⁵² Исто. 45.

Trofej



Трофеј, дигитална графика, 70 x 100 цм, 2013.

Одапињаћу стреле у себе док ме неко не пробуди. Тада ће срце престати да ми квари.

Рад *Трофеј* настао је спајањем неколико старијих радова и нових елемента.

Када сам први пут родила дете, нисам могла да се бавим уметношћу. После годину дана сам се загледала се у себе и покушала да пренесем оно што сам пронашла – особу која спава, али се претвара да је будна. Представила сам је са нацртаним очима на затвореним капцима. Три године раније сам користила мотиве са карата за играње, даму херц и пуба херц, да бих пренела дубоко осећање љубави коју сам доживела. Веровала сам да су карте врло сведене у свом значењу и да је дама херц само симбол жене која воли. Она није истовремено и дама пик или нека друга боја, а пошто сам желела да прикажем чистоћу свог осећања, наметнула ми се употреба мотива са карте. Те мотиве сам сада поново употребила. Избрисала сам нацртане дужице очију даме – она се не прави да је будна, она је слепа, јер је љубав слепа, а њене руке се слепо предају, нудећи цветове, своју женскост. На месту груди се налазе стрела и лук који обликом личе на женске груди, као да нам показују да сама женскост подразумева одапиње стреле у себе, саможртвовање или је сама женскост та која је жртва. Стрела циља надолу, ка раму који уоквирује главе две срне. Рам је преузет с фотографије собе моје баке, „наслеђен” је са женске стране, а срне представљају женски принцип, кроткост и невиност узете као препарирани ловачки трофеј окачен на зид. Под ногама срна из тла избија растиње, наговештавајући буђење природе. И срне се претварају, оне да су мртве, ја да сам будна.



Око Хоруса

Нацртане очи на капцима подсеђју на очи које су биле уметане строегипатским мумијама како би им дале изглед живих. Познате су као *Око Хоруса* и као симбол су се јављале на представама Хорусове мајке Хатор, богиње жена, материнства, женске сексуалности.

У картомантији дама херц симболизује лепоту и љубав. Шпил који је код нас и широм света највише у употреби је потекао из Француске,⁵³ а у њему је сваки предстљени лик портрет историјске или митске личности. Дама херц је представа библијског лика Јудите, удовице која је одсекла главу асирском војсковођи Холофернесу, након што га је завела лепотом и слаткоречивошћу.⁵⁴ Дакле, и Јудита је дволична, игра улогу, она није она која изгледа да јесте, због чега се дама херц тумачи и као заводница која не припада никоме, а у жаргону и као израз за женски полни орган.



Микеланђело Караважо (Michelangelo Merisi da Caravaggio), *Јудита одсеца главу Холоферну*, уље на платну, 145 x 195 цм, 1598 – 1599.

⁵³ *French playing cards*, Wikipedia, Web. 15. May 2015.

⁵⁴ *Book of Judith*, Wikipedia, Web. 15. May 2015.

Сматра се да је симбол стреле изведен из приказа стопала. Један од најстаријих пример употребе стопала као знака усмерења је стар скоро 2000 година и откривен је у Ефесу. У камену урезане контуре стопала и женског лика, показују у ком правцу се налази јавна кућа.



Контура стопала у камену, Ефес, 1. век п.н.е.

У *Симболима преображаја*⁵⁵ Јунг говори о стрели као симболу либида.

„Пошто смо видели да је стрела симбол либида, постаје нам јасна и слика 'просврдлавања': то је чин сједињавања са самим собом, врста самооплођења, а и силовање самога себе, самоубиство. Стога Заратустра може себе означити као 'целата самога себе' (као Один, који себе жртвује Одину).”⁵⁶

Још једна прича у којој се као мотиви јављају вид, заводљивост жене и јелен, јесте мит о Артемиди и Актеону. „Једном се Артемида купала нага у шуми кад је тебански принц и ловац Актеон наишао на њу. Он је застао задивљен њеном очаравајућом лепотом. Случајно је стао на гранчицу те га је Артемида опазила. Пошто је била

⁵⁵ Јунг, Карл Густав (Jung, Karl Gustav), *Симболим преображаја*, Београд: Атос, 2005, Print.

⁵⁶ Исто. 258, 259.

огорчена јер ју је видео, претворила га је у јелена, а његови су га властити ловачки пси растргли.”⁵⁷



Артемида са јеленом

„Самооплођење, самокажњавање и интроверзија су блиски појмови. Удубљивање у себе самог (интроверзија) јесте улажење у несвесно и у исти мах аскеза. Из овог поступка настаје за филозофију брамана свет, а за мистичаре обнављање и духовни препород индивидуе, која се рађа улазећи у нов духовни свет. Индијска филозофија претпоставља и да се из интроверзије уопште рађа створени свет (...)”⁵⁸

Како Нојман објашњава у *Великој Мајци*, симболи обухватају свесно и несвесно и припадају заједничком психичком систему, не индивидуалном. „Живот и рађање су увек мистично везани за смрт и разарање.”⁵⁹

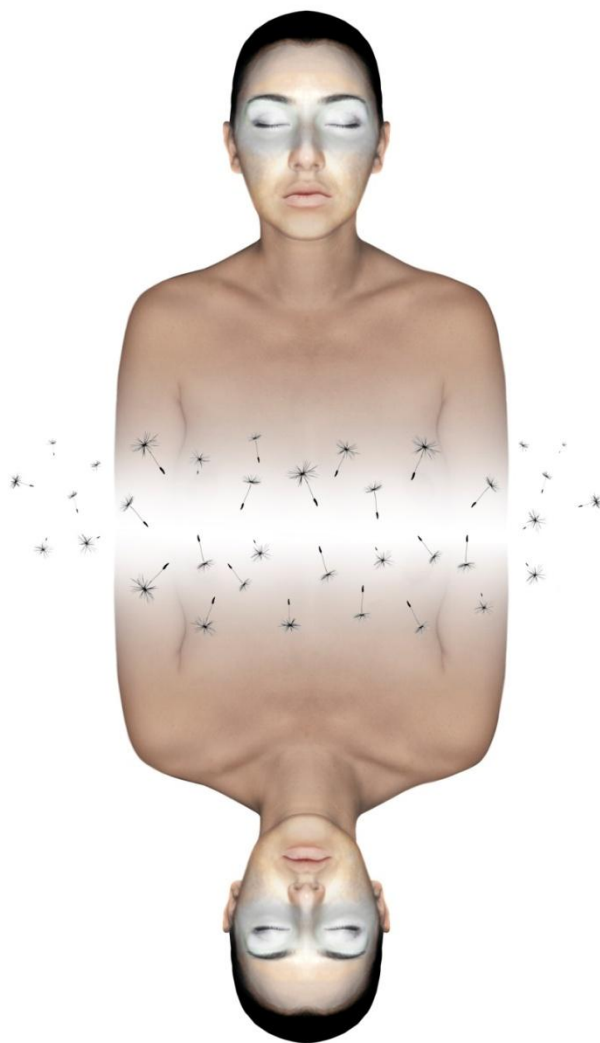
Пред собом имамо још један аутопортрет који наговештава покретање садржаја несвесног, пут ка излечењу кроз бол.

⁵⁷ Артемида и Актеон, Викиванд, 2018. Web. 31. авг. 2019.

⁵⁸ Јунг, Карл Густав (Jung, Karl Gustav), *Симболим преображаја*, Београд: Атос, 2005, 332. Print.

⁵⁹ Нојман, Ерих, (Neumann, Erich), *Велика Мајка: феноменологија женских облика несвесног*, Београд: Федон, 2015. Print.

Ветар или жеља



Ветар или жеља, дигитална графика, 70 x 100 цм, 2016.

Један у низу двоструких аутопортрета је *Ветар или жеља*. Аутопортрет затворених очију, са дискретном маском и изразом утонулости у себе је удвостручен, огледа се у себи самом или баца сенку. У централном дела лети семе маслачка.



Јунговски приказ психе

И пре него што је Јунг формулисао концепт Сенке, било је познато да сваки човек има и мрачну страну личности, ону која га саботира у настојању да буде срећан. Знамо, исто тако, да је човеково целокупно поимање засновно на датости његовог тела, те да сви концепти у основи садрже горње (светло, добро, лепо итд.) и доње (тамно, зло, ружно итд.). Као што природу видимо као саморегулишући систем, тако мислимо да и психа тежи да одржи одређену равнотежу између супротстављених крајности, док личност расте и развија се. Да нам сопствена Сенка не би саботирала живот, потребно је да је освестимо, тј. да зађемо у своје Несвесно, у свој Доњи свет и упознамо је кроз поруке - симболе, које нам она шаље између осталог и кроз уметност.⁶⁰

Јунг је веровао да многи људи избегавају да сагледају Сенку директно, да зато особине које не можемо да поднесемо код других, најчешће сами поседујемо, а критике упућене другима су обично критике упућене сопственој Сенци. Упркос функцији Сенке као „резервоара људске таме” или можда управо због тога, Јунг је

⁶⁰ *Сенка и персона, Самообразовање, 2019. Web. 22. авг. 2019.*

тврдио да је Сенка неисцрпан извор креативности и неретко врхунске уметности, јер тамна страна ствари представља дух правог, сировог живота, насупрот сувопарним и наученим, споља наметнутим, обрасцима понашања.

Рад можда илуструје моменат јединства са Сенком, њено осветљавање, привођење свести, интеграцију.

Упадљиво је међутим да доњи лик, „сенка”, иако знамо да је истоветан горњем лику, због саме природе нашег погледа, не може бити виђен као једнак и сумња у њихову истоветност нас изнова походи. Ово можемо узети као пример како наше тело утиче на наш доживљај света и као пример парадокса да, иако знамо, не знамо.

Парадоксално је и да човек има амбивалентан однос према својим жељама, често уместо да предузме разумне кораке који би могли да доведу до остварење његове жеље, он предузима радње које су чисто симболичке.

Поменули смо и маску. Сматра се да је маска у употреби од самог рађања човечанства и да је њена намена да човеку омогући контакт са разним духовним силама. У овом случају, маску носе обе стране, и светла и тамна. Можда бисмо помислили да светлој страни маска није потребна, јер она би требало да је јасна, светла, видљива, међутим ни она то не може бити јер представља само део личности и тиме прикрива онај део који не представља. Јасна може бити једино целовита личност. Овде треба поменути и двојну улогу маске. У старогрчком позоришту маска је служила да појача карактер лика, док се данас најчешће користи да прикрије идентитет.

Ветар је ваздух у покрету, неухватљив попут даха, духа или душе. Човек античког доба је мртве сматрао бићима сазданим од ваздуха. Ветар је ваздух у покрету, дим који измиче чим покушамо да га ухватимо. „Платон претпоставља да је етимолошко значење имена Персефона,⁶¹ 'она која граби оно што се креће'. Али како се грабе душе? Како се опажа ваздух? Изворни смисао грчког глагола 'опажати', *aisthōmai*, (чији су трагови сачувани у нашим речима *етар* и *естетика*) било је упијати или удисати.”⁶²

⁶¹ Жена Хада, бога Подземног света .

⁶² Хилман, Џејмс (Hillman, James), *Сан и Доњи свет*, Београд: Федон, 2013. 275. Print.

Овде је ветар, односно, душа је представљена жељом, симболично, у виду семена маслачка, јер деца у игри дувају у маслачак мислећи на своје жеље. Њихов дах (душа) распирује семенке, шаље их на пут ка плодном земљишту из ког би могао израсти нови маслачак. Покрет душе би могао уродити плодом. Али не само да је потребно дунути (желети) снажно, већ ради остварења и жеља мора остати тајна. Неопходно је дакле учешће обе стране, покретачке (горње) и мирујуће (доње).

Реализација уметничког пројекта

Уметнички део пројекта је приказан у Ликовној галерији Културног центра Београда 2016. године и у Галерији Народног музеја у Кикинди, 2019. године.

Аутопортрети – дигитални отисци душе

У Ликовној галерији Културног центра Београда је под насловом *Аутопортрети – дигитални отисци душе*, од 28. јула до 20. августа 2016. године, било је приказано 15 аутопортрета реализованих у оквиру докторског уметничког пројекта ДИГИТАЛНА ГРАФИКА КАО ОТИСАК ДУШЕ - Улога аутопортрета у процесима самоспознаје и самооткривања.

Дигиталне графике на уметничком графичком папиру формата 70 x 100 су биле изложене под стаклом, уоквирене дискретним белим рамовима.

Поставка је била једноставна. Графике су биле равномерно распоређене дуж зидова галеријског простора. Представљена лица су била постављена у висини мог лица када бих стајала усправно наспрам њих. Било ми је значајно да и на тај начин публици саопштим нешто о себи и можда пренесем да се мој сусрет са самом собом, тј. својом душом десио „лицем у лице” и да се сада са њима дешава „лицем у лице”. Нисам желела да уводим динамику у поставку променом у размаку међу графикма или другим средствима. Желела сам да пажња буде усмерена на садржај сваке графике појединачно, не на међуоднос различитих радова, јер сваки рад представља специфично душевно стање, отисак душе за време стварања тог рада. Редослед графика је такође био одређен тако да радови не ометају једни друге.

Изложбу је посетило преко 1500 људи и била је добро медијски пропраћена. Свакодневно сам боравила у галерији и са посетиоцима говорила о раду.



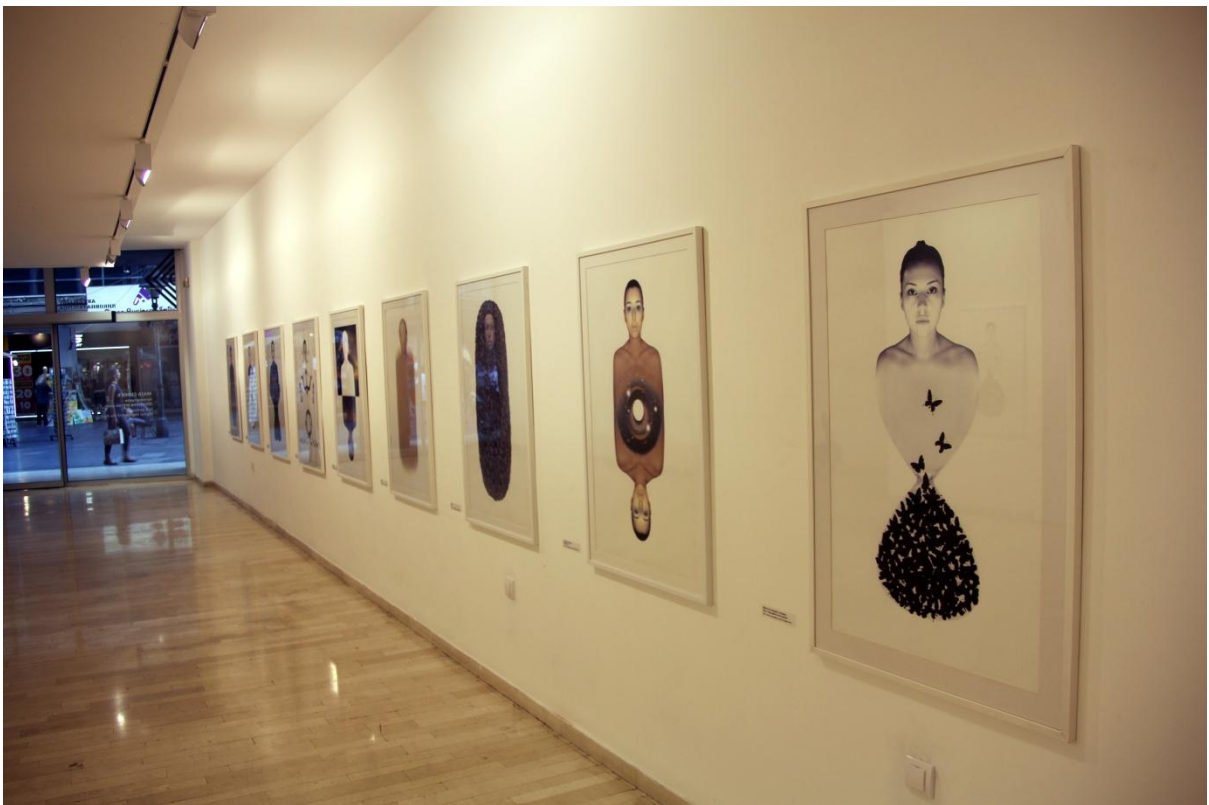
Ликовна галерија Културног центра Београда, поставка изложбе



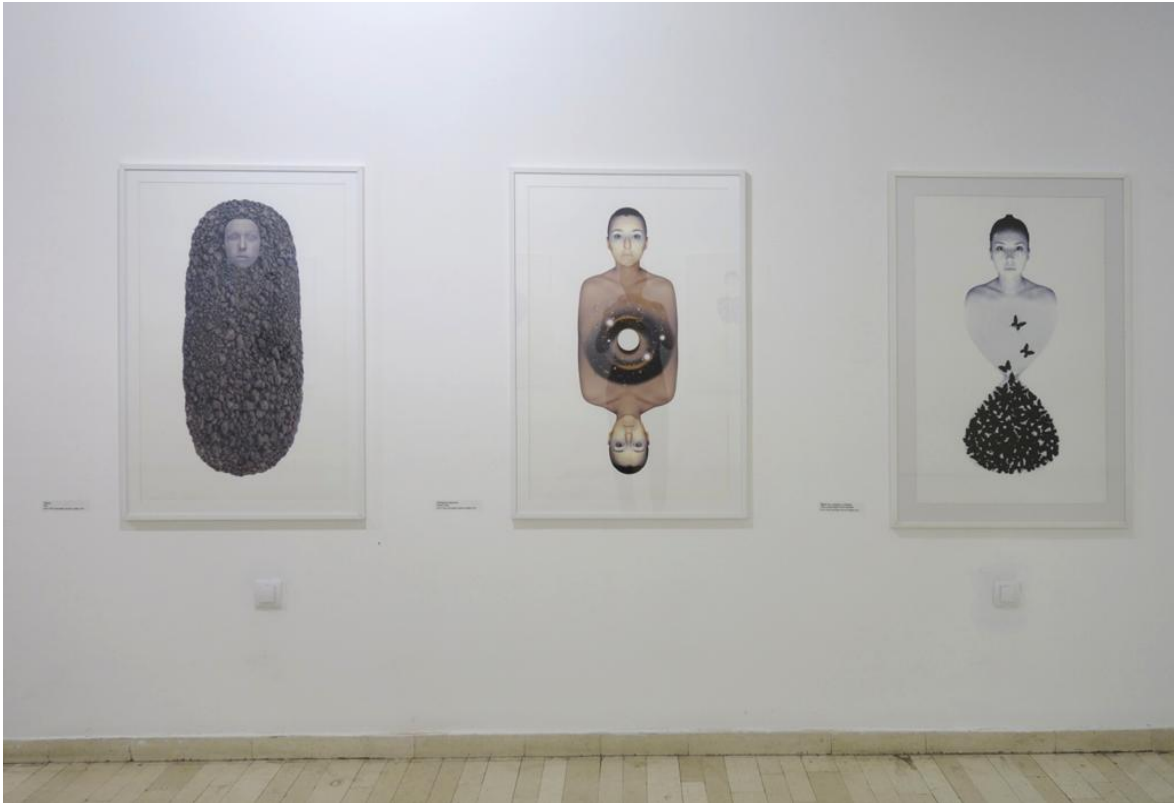
Ликовна галерија Културног центра Београда, поставка изложбе



Ликовна галерија Културног центра Београда, поставка изложбе



Ликовна галерија Културног центра Београда, поставка изложбе



Ликовна галерија Културног центра Београда, поставка изложбе



Ликовна галерија Културног центра Београда, поставка изложбе

Корпус

У Галерији Народног музеја у Кикинди одржана је изложба *CORPUS (Корпус)* од 12. јула до 17. августа 2019. године. Поред 22 аутопортрета настала у оквиру докторског уметничког пројекта, изложени су и старији аутопортрети, отисци тела и друге графике, 8 инсталација са личним предметима, видео рад и видео инсталација.

Изложба је конципирана као поставка која пружа могућност за шире и дубље разумевање стваралачког процеса и опуса, разговор и размену аутора и публике.

За мене је ова изложба, будући да је одржана у граду у ком сам одрасла, од посебног значаја. Желела сам да покажем публици радове који су настајали у последњих двадесетак година, предмете који су ме инспирисали и да им кроз разговор приближим свој досадашњи уметнички и лични развојни пут.

Поставка је била распоређена у три просторије. На самом улазу у галерију се налазио велики аутопортрет, магистарски рад из 2005. године. У централној соби су били изложени „столови” из 2002, 2003. и 2004. године, отисци тела из 2001. и 2004. године и 2 од 3 аутопортрета серије *Редовно се купала* из 2002. године. У соби лево од улаза, на централном зиду налазио се трећи аутопортрет из поменуте серије, а на осталим зидовима били су изложени, груписани у веће визуелне или тематске целине, аутопортрети настали у оквиру докторског уметничког пројекта. У соби десно од улаза су поред аутопортрета из 2000. године били изложени отисци тела и лица из 2002, 2003, 2004. и 2012. године. У свакој просторији је путем монитора, у форми видео инсталације, емитован снимак мог излагања о аутопортрету *Лет или туђе перје*. Осам витрина са инсталацијама насталим ин ситу од личних предмета који су послужили као инспирација за неке од графика, меморабилија, било је равномерно распоређено по просторијама. Неке инсталације су биле везане директно за графике, док су друге стајале самостално.

Назив изложбе *Корпус*⁶³ је требало да укаже, са једне стране, на укупност изложеног материјала, а са друге на тело које је свеprisутно као мотив на мојим графикама.

Све изложене графике су настале у дигиталној техници и одштампане су на различитим подлогама (графички папир, кунсдрук, платно) у зависности од формата рада и техничких могућности.

Одржано је осам вођења кроз поставку / разговора са аутором, током којих је долазило до живе размене мишљења и искустава. И публика и аутор су дошли до свежих увида о природи стваралачког процеса и могућим тумчењима и значењима уметничких дела.



Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложбе

⁶³ лат. corpus: тело, скуп, укупност итд.



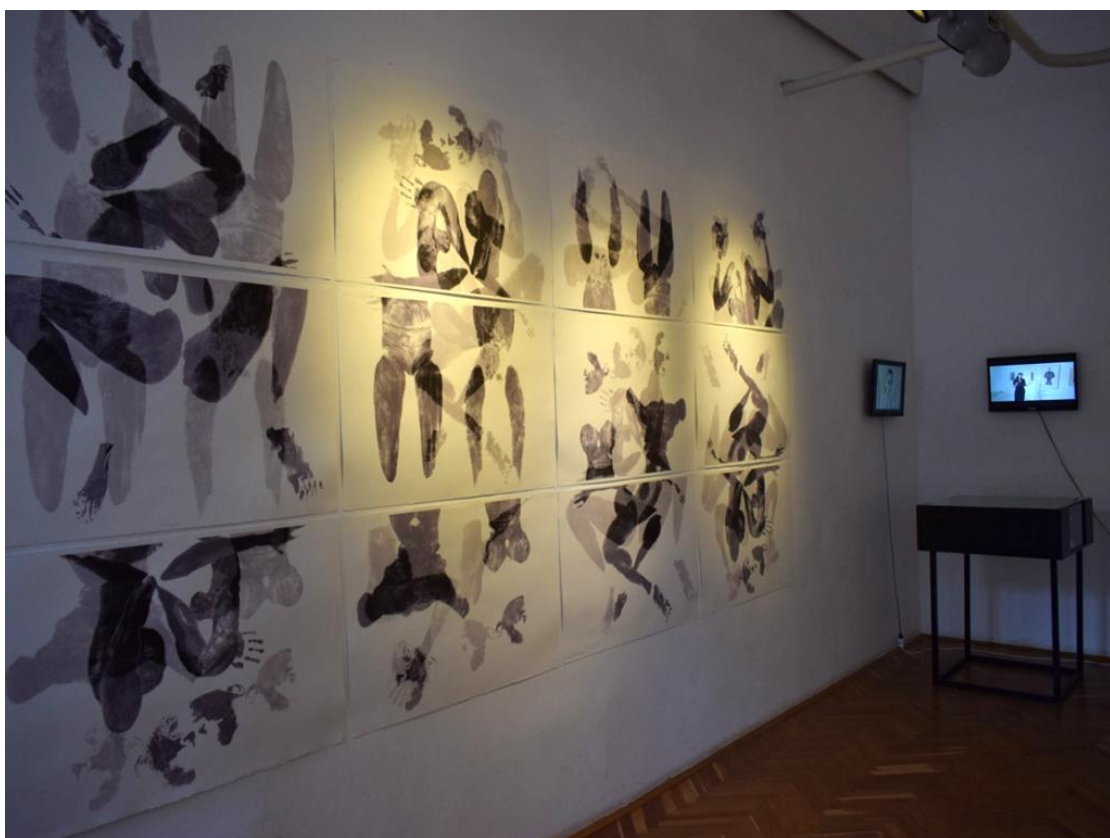
Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложбе



Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложбе



Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложбе



Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложб



Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложбе



Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложбе



Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложб



Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложбе



Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложбе

Закључак

Пошла сам од тезе да стварање аутопортрета може бити средство за лични развој - алатка за самоспознају, самоосвешћивање, самоисцељење и сл. Прво сам потражила одговор на питање зашто би било важно себе спознати. Идеја да је човекова права природа скривена и да је потребно открити је, присутна је хиљадама година. Упутства за њено спровођење у дело нуде религије, филозофија, медицина и у новије време психологија. Иако су на први поглед становишта разноврсна, свима је заједничко да тело и душа стоје у међусобној зависности; душа обликује тело, тело одређује душевно стање. Дакле, требало би да портретишући своје тело, можемо приступити души.

Међутим, мој осећај о томе ко сам одувек је био у колизији са мојом сликом у огледалу. Испитујући процес формирања самосвести код човека, открила сам да идентификација са ликом у огледалу и не може бити потпуна јер смо ми више од релативно статичне слике која је уз то и изван нас. Да бисмо себе спознали није довољно да сагледамо свој лик, слику тела морамо повезати са унутрашњим садржајем.

А тај унутрашњи садржај, нашу психу, не можемо тек тако спознати мишљењем, већ јој се морамо приближити у креативном процесу који се у психоанализи назива „двосмерним путовањем“. При изради аутопортрета уметник час посматра, час је посматран, час осећа, час одлучује и на равни између та два стања, док се разлаже на субјекат и објекат, телесно и психички, метафорички и симболички, он ствара уметнички рад, тј. успева да повеже своју унутрашњост и спољашњост.

Друга полазна претпоставка је била да је аутопортрет синтеза две супротстављене тежње – да себе спознамо и да себе (и друге) обманемо. Због свог дара да истовремено буде субјекат и објекат, уметник је најпре самом себи други, али на следећој равни му је потребан апсолутно Други, публика. Да би за уметника била Други, да би га потврдила, публика мора хтети и бити способна да се препусти уметничком делу. Зато уметник није увек спреман да сваки свој рад изложи или тумачи публици, нарочито не ако је он сам мотив.

Трећа теза коју је требало доказати је да живот ствараоца има свој најдиректнији израз у аутопортрету. Испитала сам како су уметници себе представљали током историје на примерима уметника који су чувени по својим аутопортретима и сазнала да аутопортрет заиста има посебну улогу у стваралштву, да радећи аутопортрет не само да спознајемо себе, већ и стварамо себе, потврђујемо своју егзистенцију. Специфичност процеса израде аутопортрета, тј. могућност да објекат испунимо сопственим унутрашњим садржајем томе доприноси. Показала сам како је Рембрант у сусрету са својим ликом трагао за суштином свог бића, како је Фрида Кало кроз аутопортрет успевала да се носи са болом и како је Софи Кал у сталном искушењу да помери границе ограничења у самооткривању.

Реализацијом четрдесетак аутопортрета од којих сам неке овде анализирао, формално и садржински, сам показала да дигитални медиј погодује стварању аутопортрета. Део тих аутопортрета сам изложила на две самосталне изложбе у оквиру којих сам водила разговоре са публиком и у тој комуникацији, тек услед примораности да вербализујем смисао својих радова, постала свесна њихових значења.

Иако сам се у раду бавила аутопортретом, који као што смо видели стоји у блиској вези са самим животом аутора, трудила сам се да ограничим изношење личних ставова и личних искустава, јер нисам желела да мој рад поприми сувише субјективан тон. Образложићу. У савременом друштву се од жене очекује да буде истовремено женско и мушко, да рађа, храни, саосећа, разуме срцем, али и да рационално тумачи, логички мисли и не дозвољава осећањима да завладају њеним животом. Али управо при раду чији је циљ спознавање сопствене суштине, тешко је остати на објективној равни. Зато осећам да нисам саопштила целу истину о резултатима овог рада.

На крају, закључила бих да је израда аутопортрета и те како погодан начин да се пође путем личног развоја ка самоспознаји, а затим да се излагањем и тумачењем дела освети њихово значење. Надам се да ћу наставити да се развијам и да ћу успети своја искуства на овом раду да применим не само у даљој уметничкој пракси, већ и у животу, и да ћу успешно пренети своја сазнања другима кроз теорију и стварање.

Списак репродукција

1. *Вагање душа умрлих у египатској митологији*
2. Жан Фуке (Jean Fouquet), *Аутопортрет*, 1450. Осликана керамика на бакру, пречник 6 цм
3. Пит Мондријан (Piet Mondrian), *Дрво*, 1908 – 1913.
4. Рембрант Харменсон ван Рајн (Rembrandt Harmenszoon van Rijn), *Аутопортрет са љубичастом беретком и мантилом са крзном*, уље на храстовој дасци, 58 x 48 цм, 1634.
5. Рафаел (Raffaello Sanzio da Urbino), *Портрет Кастиљонеа*, уље на платну, 82 x 67 цм, 1514 – 1515.
6. Рембрант Харменсон ван Рајн (Rembrandt Harmenszoon van Rijn), *Аутопортрет са беретком и подигнутом крагном*, уље на платну, 84.5 x 66 цм, 1659.
7. Фрида Кало (Frida Kahlo), *Корење*, уље на металу, 30.5 x 49.9 цм, 1943.
8. Фрида Кало (Frida Kahlo), *Аутопортрет са скраћеном косом*, уље на платну, 40 x 28цм, 1940.
9. Софи Кал (Sophie Calle), *Слатка патња*, инсталација, перформанс, 2003.
10. Софи Кал (Sophie Calle), *Немогућност хватања смрти*, видео инсталација, 2007.
11. Софи Кал (Sophie Calle), *Чувај се*, видео инсталација, 2007.
12. Три аутопортрета, 2003.
13. *Лет или туђе перје*, дигитална графика, 70 x 100 цм, 2014.
14. *Серафим*, Аја Софија, IV п.н.е.
15. Илустрација за књигу Карлоса Кастанеде, *Учење Дон Хуана*
16. *Трнова Ружица*, дигитална графика, 70 x 100 цм, 2016.
17. *Кликери или срчана радња*, дигитална графика, 70 x 100 цм, 2016.
18. *Sacratissimum Cor Iesu*, Срце Исусово
19. Фрида Кало (Frida Kahlo), *Две Фриде*, уље на платну, 1.73 x 1.73 цм, 1939.
20. *Еклизија*, Из једног немачког рукописа, 12. век
21. Хорст Јансен (Horst Janssen), цртеж, *Херман Хесе (Игра стаклених перли)*, 1962.

22. *Време или лептири у стомаку*, дигитална графика, 70 x 100 цм, 2013.
23. Пјетро Тенерни (Pietro Tenerni), *Напуштена Психа*, 120 x 48 x 63 цм, 1819.
24. Пешчани сат са крилима, Гробље Монмартр, Париз, фото: Лео Рејнолдс (Leo Reynolds)
25. *Трофеј*, дигитална графика, 70 x 100 цм, 2013.
26. *Око Хоруса*
27. Микеланђело Каравађо (Michelangelo Merisi da Caravaggio),
Јудита одсеца главу Холоферну, уље на платну, 145 x 195 цм, 1598 – 1599.
28. Контура стопала у камену, Ефес, 1. век п.н.е.
29. *Артемида са јеленом*
30. *Ветар или жеља*, дигитална графика, 70 x 100 цм, 2016.
31. Јунговски приказ психе
32. Ликовна галерија Културног центра Београда, поставка изложбе
33. Ликовна галерија Културног центра Београда, поставка изложбе
34. Ликовна галерија Културног центра Београда, поставка изложбе
35. Ликовна галерија Културног центра Београда, поставка изложбе
36. Ликовна галерија Културног центра Београда, поставка изложбе
37. Ликовна галерија Културног центра Београда, поставка изложбе
38. Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложбе
39. Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложбе
40. Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложбе
41. Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложбе
42. Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложбе
43. Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложбе
44. Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложбе
45. Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложбе
46. Галерија Народног Музеја у Кикинди, поставка изложбе

Литература

1. Ainley, Vivivan, and Manos Tsakiris, *Body Conscious? Interoceptive Awareness, Measured by Heartbeat Perception Is Negatively Correlated with Self-Objectification*. PLoS ONE, 2013. Web. 17 Jul. 2015.
2. *Артемида и Актеон*, Викиванд, 2018. Web. 31. авг. 2019.
3. Асун, Пол-Лоран (Assoun, Paul-Laurent), *Лакан*, Лозница: Карпос, 2012. Print.
4. AZ Quotes, 2018. Web. 22 Jan. 2019.
5. Барт, Ролан (Barthes, Roland), *Ролан Барт по Ролану Барту*, Нови Сад: ИП Светови, 1992. Print.
6. Барт, Роланд, *Светла комора*, Београд: Културни центар Београда, Артгет, 2011. Print.
7. *Black Rose (symbolism)*, Wikipedia, Web. 1. Mar. 2018.
8. *Book of Judith*, Wikipedia, Web. 15. May 2015.
9. Brubaker, Rogers, and Frederick Cooper, *Beyond Identity*, Theory and Society, 1 / 47, 2000, Web. 3 May 2014.
10. *Carl Jung and the Shadow: The Hidden Power of Our Dark Side*, Academy of Ideas, 2015. Web. 14 Aug. 2019.
11. Da Vinci, Leonardo, *Notebooks*, Oxford World's Classics, Oxford University Press, 2008. Web. 2 Feb. 2018.
12. Fischer, Joachim, *Das Imaginäre, Kreative, Schöpferische, Kulturanthropologie als Philosophie des Schöpferischen, Michael Landmann im Kontext*, Nordhausen: Bautz, 2015. Print.
13. Фон Франц, Марија-Лујза (von Franz, Marie – Louise), *Женски принцип у бајкама*, Београд: Федон, 2017. Print.
14. Фон Франц, Марија-Лујза (von Franz, Marie – Louise), *Сенка и зло у бајкама*, Београд: Федон, 2012. Print.
15. Fredrickson, Barbara, and Tomi-Ann Roberts, *Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks*, Psychology of Women Quarterly, 21. Jun. 1997. Web. 10 Oct. 2017.
16. *French playing cards*, Wikipedia, Web. 15. May 2015.

17. Gide, Andre, Edmond Jaloux, *Correspondance*, Lion: Presses Universitaires, 2004. Print.
18. *Gnothi Seauton*, World Heritage Encyclopedia Edition, Project Gutenberg Self-Publishing Press, 2019. Web. 15 Mar. 2019.
19. Goldschneider, Ludwig, *Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart* (Plastik.Malerei.Graphik), Wien: Phaidon, 1936. Print.
20. Хендлер Шпиц, Елен (Handler Spitz, Ellen), *Уметност и психа: студија о психоанализи и естетици*, Београд: Cliо, 2011, Print.
21. Хесе, Херман (Hesse, Herman), *Игра стаклених перли*, Београд: Народна књига, 1994, Print.
22. Хилман, Џејмс (Hillman, James), *Сан и Доњи свет*, Београд: Федон, 2013. Print.
23. Јунг, Карл Густав (Jung, Karl Gustav), *Симболим преображаја*, Београд: Атос, 2005, Print.
24. Ловен, Александар (Lowen, Alexander), *Бионергетика*, Београд: Нолит, Print. 1988.
25. Maleuvre, Didier, *Rembrant, or the portrait of encounter, Imagining Identity*, ANU Press, 2016. Web. 25. Dec. 2017.
26. Milner, Marion, *On Not Being Able to Paint*, Abingdon: Routledge, 1950. Print.
27. *A Nature Allegory*, Genealogy of Style, Web. 1 Apr. 2019.
28. Нојман, Ерих, (Neumann, Erich), *Велика Мајка: феноменологија женских облика несвесног*, Београд: Федон, 2015. Print.
29. Нојман, Ерих, (Neumann, Erich), *Психологија женског*, Београд: Федон, 2015. Print.
30. Perrault, Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, Francuska, 1697, Web. 10 Apr. 2018.
31. *Portraiture*, Oxford Oxford University Press: 2004, Web. 14 Jan. 2016
32. Рајх, Вилхелм (Reich, Wilhelm), *Анализа карактера*, Загреб: Напријед, 1987. Print.
33. Сартр, Жан Пол (Sartre Jean-Paul), *Мучнина*, Београд: Култура, 1964. Print.
34. Сартр, Жан Пол (Sartre Jean-Paul), *Биће и ништавило*, Београд: Нолит, 1981. Print.

35. *Сенка и персона*, Самообразовање, 2019. Web. 22. авг. 2019.
36. *Суб роса*, Википедија, Web. 1. мар. 2019.
37. Scheler, Max, *Die Sonderstellung des Menschen im Kosmos*, Darmstadt: Der Leuchter, 1927. Print.
38. Wegner, Daniel M, *The Mind's Self-Portrait*, Department of Psychology, Harvard University Cambridge, Massachusetts. 2003. Web. 16. Nov. 2016.
39. Wolfe, Tom, *Sorry, But Your Soul Just Died*, Forbes ASAP, 1996, Web. 20 Aug. 2016.
40. *World Heritage Encyclopedia Edition*, Gnothi Seauton, Web. 1. Dec. 2016.

Биографија

Маја Симић (Кикинда, 1975), дипломирала је 2002. и магистрирала на Факултету ликовних уметности у Београду на одсеку за графику 2005.године.

Од 2001. године излаже на преко 140 колективних и 13 самосталних изложби.

Ради на Академији уметности у Новом Саду у звању доцента.

Члан је УЛУС-а.

Добитница је награде *Велики печат* Графичког колектива (Београд, 2015), награде *Контраст* на Првом интернационалном тријеналу дигиталне графике (Фрибур, Швајцарска, 2014), Треће награде на X Ех Ју конкурс за графику (Београд, 2016), Друге награде на Трећем интернационалном Салону графике (Краљево, 2015), Награде за графику *Ђорђе Андрејевић Кун* (Београд, 2001-2002), Награде Факултета ликовних уметности за графику (Београд, 2000-2001), Треће награде за ек либрис Француског културног центра (Београду, 2001) итд.

Изјава о ауторству

Потписана: Маја Симић

број индекса: 4470/13

Изјављујем,

да је докторски уметнички пројекат под насловом

ДИГИТАЛНА ГРАФИКА КАО ОТИСАК ДУШЕ

УЛОГА АУТОПОРТРЕТА У ПРОЦЕСИМА САМОСПОЗНАЈЕ И САМООТКРИВАЊА

- резултат сопственог уметничког и истраживачког рада,
- да предложени докторски уметнички пројект у целини ни у деловим није био предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектулну својину других лица.

У Београду, септембар 2019.

Потпис докторанткиње



**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора: Маја Симић
Број индекса: 4470/13
Докторски студијски програм: Универзитет уметности у Београду
Факултет ликовних уметности
Докторске студије уметности
Студијска група за графику

Наслов докторског уметничког пројекта:

ДИГИТАЛНА ГРАФИКА КАО ОТИСАК ДУШЕ

УЛОГА АУТОПОРТРЕТА У ПРОЦЕСИМА САМОСПОЗНАЈЕ И САМООТКРИВАЊА

Ментор: др Димитрије Пецић, ред. проф. ФЛУ

Коментор:

Потписана (име и презиме аутора) Маја Симић

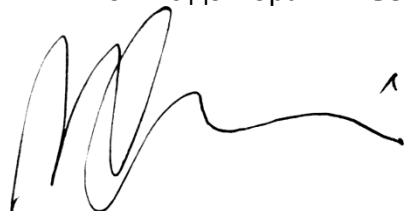
Изјављујем да је штампана верзија мог докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања 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, септембар 2019

Потпис докторанткиње



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе мој докторски уметнички пројекат под називом:

ДИГИТАЛНА ГРАФИКА КАО ОТИСАК ДУШЕ

УЛОГА АУТОПОРТРЕТА У ПРОЦЕСИМА САМОСПОЗНАЈЕ И САМООТКРИВАЊА

који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат предала сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, септембар 2019.

Потпис докторанткиње

