

Подаци о ментору и члановима комисије за одбрану докторског
уметничког пројекта

Ментор:

др ум. **Драгана Станаћев Пуача**, ванредни професор

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

Чланови комисије:

1. мр **Добрица Бисенић**, редовни професор, Факултет ликовних уметности,
Универзитет уметности у Београду,
2. др ум. **Бранко Раковић**, редовни професор, Факултет ликовних уметности,
Универзитет уметности у Београду
3. др ум. **Адам Пантић**, ванредни професор, Факултет ликовних уметности,
Универзитет уметности у Београду
4. др ум. **Бранка Кузмановић**, ванредни професор, Факултет примењених уметности,
Универзитет уметности у Београду

Датум одбране: _____

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Факултет ликовних уметности

Докторске уметничке студије



ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Сети се да не заборавиш

Симболичке импликације свакодневнице

Цртежи и инсталација

аутор:

Тања Богданић

ментор:

ванр. проф. др ум. Драгана Станаћев Пуача

Београд

2018.

Списак репродукција	III
Резиме	VIII
Abstract	IX
Увод	1
- Појмовник	4
1. Зона Уласка или зона Врата	
<i>Сценографија симболичких импликација свакодневнице.</i>	<i>7</i>
- <i>Utopia vs. Heterotopia</i>	<i>10</i>
- О огледалу	
<i>Трагање Холанђана XVII века за својим националним идентитетом</i>	<i>14</i>
- <i>Занесеност саморефлексијом</i>	<i>19</i>
- <i>Имитација уређеног друштва</i>	<i>20</i>
- Неадекватно вредновање предмета потрошње	
<i>"Икеа је посебна онолико колико си и ти"</i>	<i>22</i>
2. Зона плафона	26
3. Зона пода	
<i>Сан</i>	<i>29</i>
- <i>Бајковито код Холанђана</i>	
<i>Luctor et Emergo</i>	<i>32</i>
- <i>Почетак моралне епидемије</i>	<i>33</i>
- Исход одузимања простора од воде и значење симболике намирница	
<i>Food porn</i>	<i>36</i>

4. Бочна зона	43
- <i>Комерцијализација лала и мода поседовања</i>	51
5. Централна зона	59
- <i>Унутрашња перспектива предмета</i>	61
- <i>Зихернадла као прелазни феномен</i>	63
- <i>Сјајне површине као одговор на потрошачку поаму</i>	67
- <i>Конфузија вредности потрошачке робе</i>	70
- <i>Понос иде пре уништења и надмоћан дух пре пада</i>	
<i>Икаров пад</i>	73
- <i>Симбол крхкости материјалног богатства</i>	75
- <i>Ефермност свакодневних импликација свакодневнице</i>	83
6. Симболичке импликације свакодневнице	
<i>Тумачење кодова који учествују у изградњи рада</i>	93
- <i>Изградња тумачења изложбе</i>	93
- <i>Фаза сазревања предмета</i>	101
- Списак литературе	115
- Биографија	121
- <i>Изјава о ауторству</i>	125
- <i>Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације</i>	
<i>/ докторског уметничког пројекта</i>	126
- <i>Изјава о коришћењу</i>	127

Репродукције

Слика	стр.
<i>Сети се да не заборавиш</i> , лавирани туш на папиру и пројекција, Галерија Дома омладине Београда, 2016.	5
Гај Бен-Нер (Guy Beb-Ner), <i>Stealing Beauty</i> , 17' 40", 2007.	8
Јан Стен (Jan Steen), <i>Easy come, easy go</i> , уље на платну, 20×15 cm, Museum Boijmans van Benningen, Ротердам, Холандија.	9
Дијего Веласкез (Diego Velázquez), <i>Младе племкиње</i> , уље на платну, 320×270 cm, 1656, Прадо, Мадрид	11
Вустер група (The Wooster group), <i>Хамлет</i>	13
Рекламна кампања за козметичку кућу Дороти Греј (Dorothy Gray), 1932. САД	16
Рекламно огледало осигуравајуће компаније Knights and Ladies of Security Insurance Company из Канзаса, САД	18
Клод Левек (Claude Lévêque), <i>Le grand sommeil</i> , 2006. MAC/ VAL, Француска.	27
<i>Сети се да не заборавиш</i> , лавирани туш на папиру и пројекција, Галерија Дома омладине Београда, 2016.	27
<i>Сан</i> , видео пројекција. Дом омладине Београда, 2016.	29
Вежба са предмета Вечерњи акт, 2008.	30
Јакоб Матам (Jacob Matham), <i>Nasukani kit na obali Бекеја</i> , бакропис, 1598. Hart Nautical Collection, M.I.T. Museum, Кембриџ, САД	34

Вилем Калф (Willem Kalf), <i>Мртва природа са јастогом, рогом и чашама</i> , уље на платну, 86×102цм, Национална галерија, Лондон, Велика Британија	38
Том Веселман (Tom Wesselmann), <i>Мртва природа #35</i> , акрил, Philadelphia Museum of Art, САД	38
Јан де Хем (Jan de Heem), <i>Мртва природа са папагајем</i> , уље на платну, 150×115 см, око 1640. The John and Mable Ringling Museum of Art, Сарасота, Флорида.	41
<i>Сети се да не заборавиш</i> , лавирани туш на папиру изложен у три lightbox-а dimenzija: 37×276 см, 45×340 см и 54×306 см, 2016.	43
Паоло Учело (Paolo Uccello), <i>Битка код Сан Романа</i> , 320×182 см, темпера, око 1435-1460. Национална галерија, Лондон, Велика Британија	44
<i>Сети се да не заборавиш</i> , Галерија Дома омладине Београда, 2016.	46
Макета за рад <i>Сети се да не заборавиш</i>	47
<i>Одбачени</i> , 150×250 см, оловка на папиру, 2014.	48
Raiffeisen Club награда за младе уметнике, Gallery 12 New media HUB, Београд	49-50
<i>Сети се да не заборавиш</i> , лавирани туш на папиру изложен у lightbox-у, 37×276 см, 2016.	51
<i>Сети се да не заборавиш (детал)</i> , лавирани туш на папиру, 2016.	53
Џудит Лејстер (Judith Leyster), Tulip Book, око 1643. Франс Халс музеј, Харлем	54
Михел Јанц ван Миервелт (Michiel Jansz van Mierevelt), <i>Двоструки портрет са лалом, луковицом и шкољком</i> , 1606. Galerie Sanct Lucas, Беч, Аустрија	56
Дигитални колаж	58
Цртеж у другој години старости	59

Брајан Јунген (Brian Jungen), <i>Strange comfort</i> , 2009	66
<i>Сети се да не заборавиш (деталъ)</i> , 320×420 см, лавирани туш на папиру, 2016.	67
Ричард Естиз (Richard Estes), <i>Telephone Booths</i> , 1967, akril, 120×175 cm, Marlborough Gallery, Њујорк, САД	69
Румер Вишер (Roemer Visscher), <i>Sinneroppen</i> , Amsterdam, 1614	70
Артус Куелинус (Artus Quellinus), <i>Икаров над</i> , Amsterdam Royal Palace, Холандија	73
Том Тумороу (Tom Tomorrow), <i>Frame from This Modern World</i> , 1999	77
Румер Вишер (Roemer Visscher), <i>Sinneroppen</i> , Amsterdam, 1614	78
Криспејн ван де Пас (Crispijn van de Passe), <i>Floraes Mallewagen</i> , 1637. Atlas van Stolk, Ротердам, Холандија	79
<i>Сети се да не заборавиш (деталъ)</i> , 320×420 см, лавирани туш на папиру, 2016	82
<i>Одбачени</i> , 70×70 см, уље на папиру, 2012.	84
<i>Одабрани 2</i> , висина 250 см, инсталација, дрво и полиестер, 2015.	88
Кристијан Болтански (Christian Boltanski), <i>Personnes</i> , Monumenta 2010, Grand Palais, Париз, Француска	89
Christian Boltanski, <i>Chance</i> , La Biennale di Venezia, 2010. Венеција, Италија	91-92
Акира Куросава (Akira Kurosawa), <i>Ran</i> , 162', 1985. Јапан/ Француска	95
<i>Сети се да не заборавиш (деталъ)</i> , 320×420 см, лавирани туш на папиру, 2016.	95
Без назива, 50×36 см, акварел и пастел на папиру, 2010.	96
Пинк Флојд (Pink Floyd), <i>The Wall</i> , 1' 35" 1982	103-109
<i>Сети се да не заборавиш</i> , Галерија Дома омладине Београда, 2016.	111

Резиме

Докторски уметнички пројекат *Сети се да не заборавиш - симболичке импликације свакодневнице – цртежи и инсталација*, бави се начинима на који нас предмети потрошње активирају. Користећи низ стратегија, као што су: рекомпоновање, декомпоновање, реконтекстуализација, дематеријализација – рад тежи да истражи предмет ван његовог предодређеног и приписаног (о)граничења робном означеношћу. Оваквим поступком приказа, предмети добијају ново значење, које доводи до стварања амбијенталне, сценографске целине која наводи посматрача да перципира већ познат предмет на другачији начин.

Радове изложене у Галерији Дома омладине Београда чине цртежи рађени техником лавираног туша и пројекција непомичне слике.

Кључне речи: *сценографија, позорница, Златно доба, Лаломанија, седамнаестовековно холандско сликарство, temento mori, vanitas, Шума Стриборова, сан, бајковито, дневна соба, уточиште, робни фетиши, прелазни објекат, The Wall, симболичке импликације свакодневнице.*

Abstract

Doctoral thesis and art project *Remember Not to Forget - Symbolic Implications of Everyday - Drawing and Instalation* addresses the ways in which everyday consumer items activate our minds.

Using number of strategies such as recomposing, decomposing, recontextualisation and dematerialisation, this thesis aspires to explore the object outside the boundaries of it's predetermined and attributed value given to it by the market.

This method of presentation allows objects to get new meaning which leads to creation of new ambiental, scenografic unity that makes the observer understand this familiar object on a different level.

Exhibition in Belgrade Youth Center Gallery consists of drawings made with ink wash technique and projections of still images.

Key words: *scenography, stage, Golden Age, Tulipmania, Dutch Paintings of the Seventeenth Century, memento mori, vanitas, Stribor's Forest, dream, fairy tale, living room, sanctuary, maket fetish, transitive object, The Wall, Symbolic Implications of Everyday.*

Увод

Сети се да не заборавиш - симболичке импликације свакодневнице – цртежи и инсталација представља рад на докторским уметничким студијама на Факултету ликовних уметности у Београду. Назив рада настао је као игра речи појма *memento mori*¹ и наслова књиге *Заборављени језик* Ериха Фрома,² о истраживању и тумачењу симболичког језика у митовима, бајкама и обредима. Рад анализира интеракцију између личног, унутрашњег опажаја и материјалног света око нас.

Као основни мотив рада појављује се свакодневни, употребни предмет – зихернадла. Нерепрезентативан и небрендиран симбол потрошачке културе, умножен на раду, огромним увећањем поприма читав низ нових и неочекиваних исходишта. Иако испражњен од свог првобитног употребног значења и поп-културног, који му је приписан, предмет задржава упозорење на саму природу игле као једног од битних атрибута. Као производ репетитивне масовне продукције, направљен са намером да сваки предмет буде идентичан претходном, ипак носи различитости у себи које учитавамо као специфични карактер сваког појединачног комада. Управо те специфичности, огољеним и нецензурисаним приказом, постају поље интересовања и предмет за даља истраживања. Уочен, издвојен и увећан, предмет има тежњу да буде препознат кроз робни карактер.

Предмет рада заснива се на проблему предмета који попримајући фетишистичке облике, има улогу поновног виђења, реминисценција детињства, праћене необичном дечјом аналогijом предмета са утисцима из окружења. Предмет зихернадле, изгубљен у несвесном, и живо сећање на зачудност његовом формом и функцијом приликом првог сусрета, као утисак из детињства, испољава своје дејство много година касније у раду *Сети се да не заборавиш*. Уочен као прелазни објекат у раном детињству, лишен је сентиметалности - првобитног значења и важности за тај период. Представљено ново читање предмета заснива се на већ успостављеном читању појма *memento mori*.

Теоретски и излагачки рад повезује зихернадлу, као остатак нејасних утисака из детињства, преобликован у ново значење робног фетиша данашњег политичко

¹ *Memento mori* (лат. *сети се да ћеш умрети*)

² Ерих Фром, *Заборављени језик*, прев. Иван и Жарко Требјешанин, (Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003)

економског система - са лалом као симболом фетишистичког односа и моралних питања наметнутим ограничењима калвинистичке инхибиције, зановане на осећају стида и страха од губитка изобиља.

Циљ рада је да истражи симболе и архетипове, интерпретацијом одабраних утисака и утицаја на одабрану тему. Колажни поступак приказа предмета је заснован на фрагментирању и њиховом комбиновању у нову целину, у којој добијају ново значење. Овакав поступак доводи до стварање амбијенталне, сценографске целине која наводи посматрача да перципира већ познат предмет на другачији начин.

Уметнички пројекат *Сети се да не заборавиш* унапред је и плански осмишљен за простор галерије Дома омладине Београда. Читање пројекта је сложено и састоји се од 5 зона: зоне *Врата*, зоне *Плафона*, зоне *Пода*, зоне *Бочно распоређених радова* и *Централне* зоне, које заједно подижу Сценографију Симболичких импликација свакодневнице.

Пет зона изложбе, садрже четири рада: полиптих цртежа рађен техником лавираног туша, сачињен из једанаест делова у централног зони; три фриза цртежа смештених у lightbox-овима бочних зона и пројекција непомичне слике у зони пода.

Појмовник

Код – је систем обликовања света.³

Код је једна могућност цитата, илизија структура...то су такође одблесци нечега што је *већ* прочитано: код је отисак тог *већ*.⁴

Култура друге половине двадесетог века обележена је двоструким покушајем да се од вртлога стигне до кода и тако закочи процес и задржи га на дефиницији структура једноставних за употребу, али и да се од кода вратимо у вртлог и покажемо да код није практичан јер га нисмо ми *успоставили*, али он је чињеница која успоставља нас (не говоримо ми језике, језици говоре нама).⁵

Баркод – начин означавања производа низом црних линија и белих празнина, лако препознатљивих помоћу посебних уређаја. Користи се за брзо препознавање и читање информација.

UPC (*Universal Product Code*) – универзални код производа. Сваки *UPC* (технички се односи на *UPC-A*), састоји се од траке црних линија и белих простора између и од 12 нумеричких цифара, јединствено додељених свакој јединици робе. На *UPC-A* баркоду, не могу се појавити други садржаји у виду слова, ликова и сл.

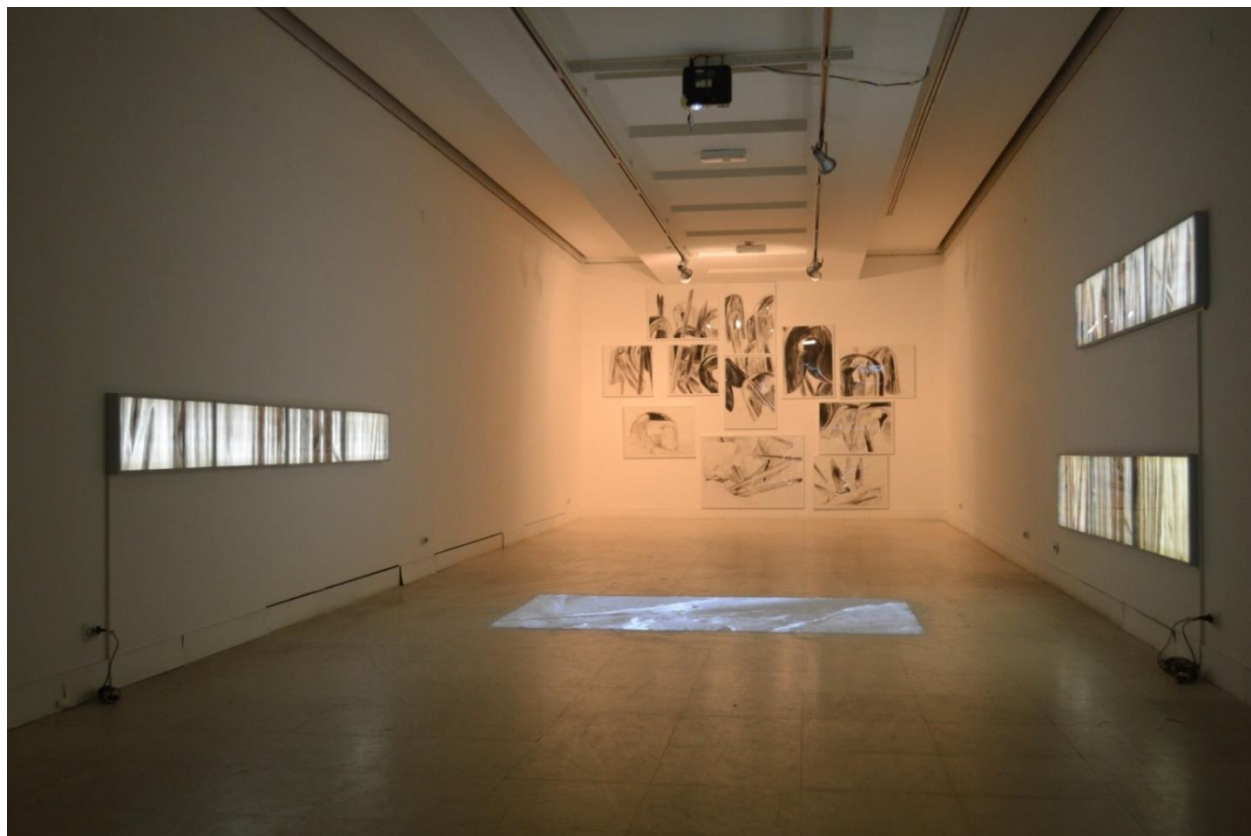
Постоји само један начин да се нумерички представи свака црна линија и бели простор између. Површина сваког *UPC-A* кода прати шаблон *SLLLLLMRRRRRRE*. *S* је почетак (*start*), *M* средина (*middle*), и *E* је крај (*end*). Заштитни су део шаблона, представљени на исти начин на сваком *UPC-A* баркоду. *L* – лево (*left*) и *R* – десно (*right*), делови су који свеукупно представљају 12 нумеричких цифара које чине сваки *UPC-A* јединственим.

Мапирање између поруке и *баркодова* назива се *симбологија*. Спецификација симбологије подразумева кодирање порука у црне линије и просторе између.

³ Умберто Еко, *Код*, прев. са италијанског Мирјана Ђукић-Влаховић, (Народна књига Алфа, Београд, 2004), стр. 92

⁴ *Ibid.*, у *C/3* (1979), Роналд Барт, стр. 95

⁵ *Ibid.*, стр. 16



Сети се да не заборавиш, лавирани туш на папиру и пројекција. Галерија Дома омладине Београда, 2016.

... Како то да једна, понекад веома необична слика може да нам се учини као концентрација целокупне психе? И делује, како то да тај јединствени и ефермни феномен, појава једне необичне поетске слике, може без икакве припреме да делује на друге душе, да одјекне у другим срцима, и то упркос свим бранама простог разума, свим мудрим мислима, блаженим у својој непокретности.⁶

⁶ Гастон Башлар, *Поетика простора*, прев. Фрида Филиповић, (Култура, Београд, 1969), стр. 4

1. Зона Уласка или зона Врата

Сценографија симболичких импликација свакодневнице

Постојање треће диманзије у поставци изложбе рада *Сети се да не заборавиш* доприноси схватању дела као простора у који се улази. *Зона Врата* подразумева пролаз кроз физичка *врата* у део који је степеником одвојен од сценског приказа изложбе и који се сматра *почетком* рада са кога почиње посматрање и *улажење* у дело. Заједно са зоном плафона, која подразумева конструкције шина на којима је постављено осветљење и плански усмерено ка централном делу, остављајући бочни и подни део замрачен, ствара се утисак бајковитог и сненог. Уточишта.

Овакво интимно осветљење доприноси опуштајућој атмосфери, где доминирају сва искуства: искуство града и архитектонских конструкција, искуство пејзажа и флоралних облика. Искуство интимног осветљења дневне собе. Гледалац се уводи у простор, који неминовно добија интимно значење. *Почетак* рада или имагинарна врата уласка у само дело, креирају виртуелну границу између стварног света и имагинарно креираног простора/ сцене.

У есеју *Иза сценских врата*, Арнолд Аронсон (Arnold Aronson)⁷ указује на потенцијале физичког простора у обликовању ритма по коме ће се дело одвијати као и манипулисање одговора публике на само дело. Од драме античког доба до телевизијских ситком емисија, Аронсон говори о вратима као баријери између сцене на којој се одвија дело, и публике која посматра. Сам излазак глумаца на позорницу, одвија се кроз улаз где почиње њихова магијска трансформација у задату улогу. Као што у архитектонском простору, врата раздвајају собе, тако у позоришном комаду, имагинарна врата деле позорницу од публике. У раду *Сети се да не заборавиш*, тај простор се не налази на самом улазу у галерију. Улажењем у просторност дела поништава се војерски моменат активан у позоришту, у коме гледалац са безбедне дистанце може готово нетакнут да посматра дело. Вођен светлима, гледалац постаје

⁷ Arnold Aronson, *Looking Into The Abyss, Essays on Scenography* (Гледајући у бездан, Есеји о сценографији), (The University of Michigan Press, 2005)

протагноста осмишљеног простора који се пред њим открива као обрис блиског, препознатљивог ентеријера. Препознатљив простор ентеријера, са интимним осветљењем које допире из *prozora* радова у lightbox-овима, налачи на свакодневно улажење у интиман простор дневне собе – простор *сигурности* и *уточишта* у којем желимо да останемо.



Гај Бен-Нер, *Stealing Beauty*, 17' 40", 2007.



Јан Стен, *Easy come, easy go*, уље на платну, 20×15 cm, Museum Voijmans van Benningen, Ротердам, Холандија.

Врата означавају почетак и крај, долажење и одлажење. У позоришту, глумци улазе и излазе из бекстејџа, негламурозног и хаотичног простора, простора стварности, који нема везе са простором на позорници. Тиме, простор иза врата добија на магијској вредности, где идеја закулисног постаје снажна и тајанствена. Улазак кроз завесу, трансформише глумце у задату улогу, уносећи на позорницу искушење простора ван сцене. *Слике које стварамо на сцени неизбежно су кодификоване рефлексије света око нас, а тиме и савремене сензибилности.*⁸

Али исто тако важно, врата успостављају границу; она успостављају разграничење између скученог, ограниченог простора кабине и много већег брода. Она такође означава границе између реда и хаоса, између света правила и света алогичне акције.

⁸ Arnold Aronson, *Looking Into The Abyss...*, стр. 29

The images we create upon the stage are inevitably codified reflections of the world around us, and thus informed by contemporary sensibilities.

Пролазити кроз врата је пролазак из једног стања постојања или једног света у други.⁹

Utopia vs. Heterotopia

Дело *Младе племкиње*, Дијега Веласкеза као и многа дела седамнаестог века, посебно уметности северног барока, деле многе елементе са сценографијом. Прво поглавље *Редоследа ствари: археологија друштвених наука*, Мишел Фуко (Michel Foucault)¹⁰, посветио је анализи просторних односа на Веласкезовој слици. Иако у виду слике, поставком фигура и упртим погледима у посматрача и коришћењем светла, дело говори о позоришном простору. Међутим, присутност огледала у готово централном простору слике, и одразом фигура у њему, доводи до дисбаланса у разумевању својстава улога. Да ли су приказане фигуре предмет посматрања, или су то фигуре које сликар портретише? И да ли, фигуре у огледалу својом рефлексijом постају део позоришног сета – сценографије, убрајајући их као део виртуелног приказа, пејзажа? Где је овде позорница, а ко су посматрачи?

⁹ *ibid.*, стр. 53

But just as important, the door establishes a boundary; it establishes a demarcation between the cramped, confined space of the cabin and the much larger world of ship. It also marks the bounds between order and chaos, between a world of rules and a world of alogical action. To go through the door is to pass from one state of being, or one world, to another.

¹⁰ Michel Foucault, *The Order of Things, an acrhaeology of the human sciences* (Редослед ствари: археологија друштвених наука), (Routledge Classics, London, New York, 2002)



Дијео Веласкез, *Младе племкиње*, 1656, уље на платну, 320×270 cm, Прадо, Мадрид

Присуство огледала на Веласкезовој слици, наводи на размишљање о рефлексији и нашем односу према слици, а самим тим, односу публике према позоришној сцени, и међусобном односу та два простора. У разумевању простора, Аронсон користи Фукоове појмове утопије и хетеротопије, који објашњава везу између ова два појма користећи метафору огледала. Утопију, Фуко је дефинисао као измишљен, идеализован и нереалан простор. Док је хетеротопија нешто између утопије и дистопије – простор који постоји, реалан је, али дела изван граница свакодневног друштва и понашања.

Хетеротопија је концепт који је Фуко развио да би описао места и просторе који функционишу у нехармоничном односу; просторе другости, који су ирелевантни, вишеслојни али истовремено физички и ментални. Везу утопије и хетеротопије, објашњава користећи метафору огледала. Огледало је утопија, јер приказ који се одражава нереалан је; виртуално место које омогућава да се види сопствени одраз/постојање, док је хетеротопија зато што је предмет стваран. Огледало је предмет који по природи може бити дефинисан као оба.

Однос појмова утопије и хетеротопије, Аронсон види као прилику да објасни простор позорнице, који у једном смислу, представља утопију - простор који не постоји али опстаје. У том смислу позорница је реалан простор. За разлику од огледала, простор на коме се дело одвија, иако делује виртуелно, и даље је реалан. У теорији, гледалац може да прође и уђе у *простор огледала*, током трајања изведбе дела. Међутим, наметнут је моменат гледања и забране пролажења у други простор. У том смислу, све док се представа не заврши, сценски простор поприма од значења хетеротопије.

Уколико у дефиницију и тумачење позорнице, укључимо и публику, долази до контраста где публика као део спољног света, хаотичног и неизвесног, носећи њехове карактеристике, постаје супротно утопијском значењу саме позорнице.

Уношењем новина технолошког развоја у позорише, долази и до промена понашања и веровања, уносећи дисбаланс у хармонични однос утопијске и дистопијске природе сцене. На примеру јединственог уношења мултиплованих видео записа у извођења дела Востер групе (*The Wooster group*)¹¹, видео запис изједначава се са употребом огледала у сценографији, као и појавом огледала на Веласкезовој слици који делују попут прозора сценографије. Оваквом употребом, отишли су корак даље, приказом других простора и другог времена у току реалног, тренутног извођења представе, пржајући публици увид у други свет. Док се у чувеној америчкој ситком серији *Ја волим Луси*¹², која се по први пут снима са три камере, омогућава мултиплиновани приказ који доводи до нестабилности приказа, којим се устаљени елементи физичког простора позорнице поништавају, самим тим губећи историјско, симболичко и амблемско значење.

¹¹ The Wooster group је њујоршка експериментална позоришна компаније позната по стварању бројних оригиналних драмских дела. Постепено се развијала из The Performance Group (1967-1980) Ричарда Шекнера (Richard Schechner) и 1980. година добила назив који и данас носи.

¹² *I Love Lucy*, 1951.



The Wooster group, Хамлет

О огледалу

Трагање Холанђана XVII века за својим националним идентитетом

Огледала: по бићу своје шта сте?

Нико још ово свесно не испита.

Међупростори времена, што као да сте

препуни самих руна из сита.¹³

Но најлепше ће остат, кад с ону стран

у судржљиве обрате се њене

порине Нарцис, чист и слободан.¹⁴

Веза огледала и самоспознаје има богату и мистичну историју, за коју зачудност остаје подједнако снажна кроз векове. Као део народног фолклора и веровања, имало је моћ да задржи душу особе на својој површини и да је никада не пусти. Дрвени Египћани, Кинези, Маје, Инке и Астеци, сахрањивали су умрле са каменом или металом рефлектујуће површине, које би требало да замени огледало, да задрже њихову душу и заштите је од злих духова. Застрашујућа моћ огледала чинила је да се човек плаши да оно може задржати његову душу. Посебно изражено у доба куге, прекривањем огледала у кући када неко умре, веровало се да могу спречити да душе живих постану запоседнуте духом умрлог.¹⁵ Такође, узнемирујуће упозорење од претеране потраге човека за самоспознајом, описано је у миту о Нарцису кога су радозналост и очараност својим ликом одвеле у смрт, као и радозналост Персеја према рефлектујућој површини

¹³ Рајнер Марија Рилке (Rainer Maria Rilke), *Сонети и елегије*, прев. Бранимир Живојиновић (Мали врт, Београд, 2011), стр. 73

¹⁴ Рајнер Марија Рилке, *Сонети Орфеју, написани као надгробни споменик*, прев. Труда и Анте Стамаћ, (Студентски центар свеучилишта у Загребу, Загреб, 1969), стр. 37

¹⁵ Марк Пендегрост (Mark Pendergrast), *Mirror, Mirror. A History of the Human Love Affair with Reflection* (Историја љубавне афере човека са рефлексијом), (Basic Books, New York, 2003), стр. 10, 43

штита, коју користи како би избегао да Медуза окамени његов лик директним погледом.

Одувек заинтересован за своју представу, човек је проналазио разне начине да ухвати своју рефлексију. У почетку, користио је рефлектујућу површину мирне воде или комаде полираног камена, док је касније користио стакло премазано растопљеним оловом. Иако су давали изобличену и замућену слику, огледала су цењена као предмети високе вредности. Док их је висока цена чинила пожељним предметом до краја XIX века, када је огледало од луксузног објекта постао свакодневан и доступан, упркос техничким препрекама у производњи.¹⁶

У време велике стопе смртности¹⁷ и присутности мотива *vanitasa*¹⁸ и *memento mori*, огледало, као луксузни објекат, налази значајну улогу у животу Холанђана у XVII веку.

¹⁶ Већ од друге половине XV века, стаклорезцима из Мурана, била је позната техника прављења стакла које су звали "кристално," због своје чистоће, углачаности и сличности кристалном камену, док је до краја следећег века, захваљујући Сант Гобан компанији, више од половине становника Париза поседовало огледала.

¹⁷ У периоди између 1536. и 1670. године, куга је направила већу поделу друштва на сиромашне и богате него сво материјално богатство и статус, стварајући друштвено незадовољство и тензију међу сталежима. У просеку на сваких петнаест година куга је пустошила западну Европу и драстично редуковала број становништва. Имала је велики утицај не само на економију и друштво већ на веровања, литературу и уметност. Очекивано, богатији становници били су у могућности да напусте средину захваћену епидемијом, док су сиромашни били препуштени новонасталим приликама. Као и остале европске велике градове, холандске веће градове погађала је куга, али су и у том смислу били изузети, јер је смртни исход био драстично мањи за разлику од Париза, Лондона или Венеције, у којој се током тридесетих година XVI века број становништва смањило за трећину. Током првих седамдесет година седамнаестог века, у Француској умрло је најмање 2 милиона људи од куге, од тога, 35000 само у Лијону током 1629-32. године. У Лондону, 1636. године било је 10400 жртава у периоду од априла до децембра. Година 1663. забележена је као најстршњија година у Холандији, када је само у Амстердаму било 35000 умрлих. Нешто раније, у Лондону бележе недељни смртни исход од 8000, док је у Амстердаму, два пута мањем граду било чак седам пута мање жртава. (Стивен Порт (Stephen Porte), *The Great Plague* (Велика куга), (Amberley Publishing, 2009), стр. 26)

На основу *Прорачуна смртности* (Bills of Mortality) - недељног статистичког извештаја о морталитету, имамо увид у тачније прорачуне о броју и узроку смртних случајева, а самим тим и увид у број који је однела куга. Прорачуни су излазили на недељном нивоу почев од 1592. године, па континуирано током наредног века, посебно током периода куге. Насловна страна садржала је податке о укупној смртности током године, и оквир, сачињен од костура и пешчаних сатова са натписом *memento mori* на самом врху. Тако, сазнајемо да је током само једне недеље у септембру 1665. године, забележено 7165 случајева умрлих од куге, док је поређења ради, током исте недеље 43. умрло од старости, двоје од кашља, од чира једно, 309 од грознице, и тако даље. *A Collection of the Yearly Bills of Mortality, From 1657 to 1758 inclusive. Together with several other Bills of an earlier Date* (Збирка годишњих извештаја о смртности), (London: Printed for A. Millar in the Strand. MDCCLIX. (1759))

Извештај Данијела Дефоа (Daniel Defoe, *A Journal of the Plague Year; or, Memorials of the Great Pestilence in London, in 1665* (Дневник године Велике куге), (London: Thomas Tegg and Son, Cheapside. MDCCCXXX (1830.)) представља потресно сведочанство једног човека о догађајима из 1665. године, када је страшна куга погодила Лондон. Годину дана раније, у септембру, кружиле су гласине да се куга вратила у Холандију, и највише узела маха у Амстердаму и Ротердаму. Једни су говорили да је стигла из Италије, други са Леванта, трећи са Кипра... Оно што је било битно је да је поново погодила велике градове Холандије, имајући страшне последице. Извештај говори о доласку лета, где се уз раст температуре зараза све више ширила, а уз то расла напетост и паника. Дело Данијела Дефоа представља извештај о колебањима једног човека о доношењу одлука које могу бити кључне за његов живот док посматра како зараза односи туђе животе.



Обузети трагањем за својим националним идентитетом, уз морална колебања, имају прилику да део себе сагледају кроз призму социјалних и друштвених превирања. Огледало, као производ до тада још увек, неусавршене технологије, давао је изобличен приказ, уносећи конфликтну борбу у идентификацији себе.¹⁹ Поседовање једног таквог комада могло је делимично да утоли глад Холанђана, док калвинисти нису оправдавали постојање таквог предмета у дому једног пристојног грађанина.

Реклама за козметичку кућу Дороти

Греј, из 1932. године

Могуће да је приметно мања стопа смртности била последица срећних околности, али пре ће бити да су и за то могли да захвале свом несвакидашњем менталитету. Холанђани су имали репутацију луцкастог народа уврнутог менталитета, а од тог времена (XVII века), поштовани су као народ суптилне природе пуне разумевања. Вилијам Темпл (William Temple), *Observations upon the United Provinces of the Netherlands*, The Seventh Edition, (Printed for J. Tonson, Awnsham, and J. Churchill, London, 1705), стр. 222

Опсесивна потреба за чистоћом се у овом случају исплатила, јер је у великој мери спречила ширење заразе. Веза чистоће са болестима им није била позната у то време. Ритуал чишћења, више је имао моралну и религијску потребу у позадини, надоместујући недостатак духовног стања. Још из хришћанске традиције, чисто су повезивали са светим, а дисциплиновано и претерано чишћење домаћинства, у коме се заправо, сво материјално богатство огледало, значило је могућност да се сачувају од срама.

Трагичне околности су ометале све аспекте живота, самим тим и економију, која је имала узлазну путању. Међутим, економски успех Холанђана налазио је порекло у аскетском и скромном начину живота на чијим се темељима обликовао холандски менталитет. Скромне навике су свакако помогле у прилагођавању великим променама, бар током првих пар деценија *Златног доба*. Наизглед парадоксално, овакав начин живота био је кључан у развоју просперитета у седамнаестом веку, али исто тако, није био кључан за одрживост истог, јер је и понашање било подложно променама заједно са напретком, чинећи да скромне навике прерасту у њену супротност. Холандија је ипак представљала изузетак у барокној Европи у сваком смислу.

¹⁸ *Vanitas* (лат. празнина, таштина)

¹⁹ У свом концепту *Фаза огледала*, Лакан (Jacques Lakan) огледалу даје одлучујућу прекретницу у менталном развоју детета, где дете, још увек неспособно да у раном периоду стекне представу о себи, обликује ту слику на основу одраза у огледалу и емотивног стања, који учествују у формирању Ега путем процеса објективизације. Дете је у стању да препозна себе у огледалу пре стицања осећаја координације над својим телом. У почетку, доживљава ривалство над својом сликом, након кога, идентификација доводи до осећаја привида овладавања и контроле над доживљајем. У том смислу, огледало оцртава конфликтну природу двојног односа које често може довести до отуђења.

Жак Лакан (Jacques Lakan), *The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience* (Фаза огледала као формативна функција Ја у психоаналитичком доживљају), (Delivered at the 16th International Congress of Psychoanalysis, Zurich, July 17, 1949)

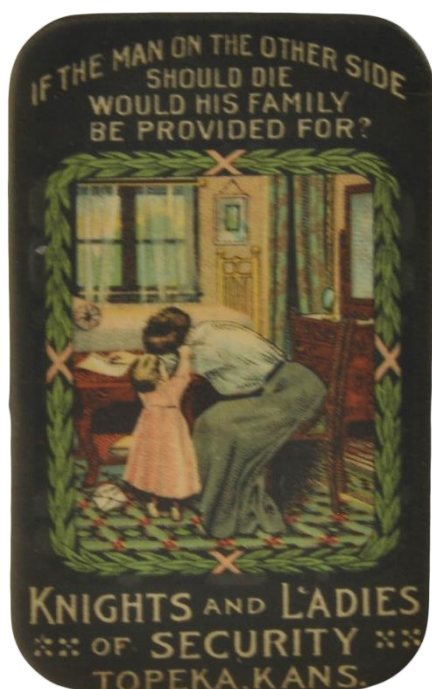
Суочавање са моралним нејасноћама материјализма и неконтролисаном потрошњом, праћени ограничењима калвинистичке инхибиције и стидом са једне стране и тумачењима мотива *vanitas* и *memento mori*, као назнака преране зрелости и предсказања распада који ће уследити, постају конкретан антрополошки феномен сагледавања такве врсте понашања као друштвеног процеса у развоју првог модерног друштва. Имајући у виду да су успели да изграде светску империју током само две генерације, стичемо утисак да им је богатство дато као тест моралности. Седамнаестовековно холандско друштво и њихова грчевита борба између уживања у изобиљу и моралних начела, нису једини пример друштва у историји које се развијало на парадоксалном и противуречном делању. Заправо, јесу први пример друштва, који је стварао у колективном духу, као и колективној тежњи да, упркос калвинистичкој проповеди о скромности, нађу начин како да буду морални и богати у исто време, док уживају у материјалном изобиљу.²⁰

²⁰Као низ теолошких веровања и облика хришћанске традиције, тек установљена религија протестантском реформацијом, неговала је тумачења Библије која су каткад била екстремнија од хришћанских погледа. Библија је била извор сличности на основу којих су стварали своју стварност, док је Стари завет обликовао мишљење и претио народу да ће делити судбину Свете земље. Проповедана народу, који, ма колико да се трудио да добрим делима удовољи Богу, урођена зла амбиција утицала је на њихове поступке и обликовала њихову природу (*Calvin Commentaries* (Kalvinovi Komentari), Edited and translated by Joseph Haroutunian, (The Westminster Press, 1958), стр. 192). Очекивано, у напетост атмосфери, где је страх од Божије осуде био доминантан, калвинизам је реметио пут напретка Холандјана, који се огледао кроз стално наметање осећаја стида од моралне осуде.

Иако је калвинизам организирао многе сегменте свакодневног живота, охрабрујући аскетски рад лишен интереса за задовољством и профитом, допринео је да се холандско друштво узима као пример првог модерног потрошачког друштва које је настало на већ постојећим економским условима и материјалним интересима. Ови предуслови стичу се самом природом калвинизма, који је наметао идеју о преодређењу – идеју да је Бог већ одлучио о токовима догађаја. Питањем утицаја религије, посебно калвинистичке, бавио се Вебер. Један од кључних елемената његовог рада је разматрање степена до којег су културне вредности деловале на обликовање капиталистичке етике и понашања. Настојао је да испита везу између развоја капитализма и различитих религијских идеологија Европе, испитујући веровања одређених група људи. Тврдио је, за разлику од других филозофа и социолога, да материјални узроци нису довољни за развој, већ је желео да испита и друге факторе, доказујући да различита религијска веровања играју значајну улогу. Процес освешћивања, посебно рационализације рада, као и религија, играле су суштинску улогу у друштвеном и економском напретку, стварајући инфраструктуру која је одвела до развоја првог модерног друштва.

У време религијског насиља и шпанске репресије, Први синод, одржан 1571. године, сматра се за оснивање Холандске реформаторске цркве. Иако је признат као државна религија, није постојало религијско јединство. Међутим, богатство и друштвени статус углавном су били само за протестанте, док католицима државна служба није била доступна – своје церемоније могли су да држе само у приватним кућама. Упркос томе, њихов утицај се осећао у култури и економији, где су многи велики уметници били католици (Јан Стен (Jan Steen), Јоханер Вермер (Johanes Veermer), Јост ван де Вондел (Joost van den Vondel), Филип Вингбонс (Philips Vingboons)).

Од неспретног несналажења и привикавања на богатство које их је затекло почетком седамнаестог века, колебајући се између пређашњих норми скромног понашања; до средине века када је пожуда за потрошњом једнака код имућних патриција, све до вештих занатлија и малих трговаца, где на тај начин постоји привид заједништва, чинећи их повезаним у колективној свести, све до краја века, када постају жртве сопствене пожуде и неспособности да је држе под контролом. Све ово заједно чини импресиван пример првог потрошачког друштва и значајну парадигму за истраживање социјалних концепата, као и импулс који је чинио Републику баш таквом каква јесте била и у којој лежи њена посебност.



21

Макс Вебер (Max Weber), *Протестантска етика и дух капитализма*, (Издавачко предузеће "Веселин Маслеша," Сарајево, 1968)

²¹ Наведени пример је позадина промотивног, цепног огледала, осигуравајуће компаније *Knights and Ladies of Security Insurance Company* из Канзаса, са поруком која иронично има призив мотива *memento mori*. Представљене мајка и ћерка, оплакују губитак мушкарца, главе породице, док се натпис *Ако би мушкарац са друге стране преминуо, да ли ће његова породица бити обезбеђена?* (If the Man On The Other Side Should Die Would His Family Be Provided For?), обраћа рефлексiji човека који се огледа у огледалу.

Занесеност саморефлексијом

Поред огледала, другог покућства и луксузних комада гардеробе, новац се могао наћи у кредитима, меницама, обвезницама. Све је то чинило каталог једног просечног конзумента раног потрошачког друштва. У расколу, са једне стране, штедљивог и скромног васпитаног друштва, са друге стране, друштва који почива на утицајима батавијске²² културе XIV и XV века, настало је понашање који учитавамо као национални идентитет седамнаестовековне Холандије, који подстичу церемонијално и раскошно слављење и показивање благостања. Осим стандардног каталога поседовања: јавне зграде, споменици, тргови, приватни домови, групни портрети служе као хвалоспев бестидног уживања у обиљу. Поред уживања, нису показивали никакву потребу за очувањем истог. Подразумева се да би једно такво потрошачко друштво подстицало обрт капитала и радне снаге, као и инвестирања у исто. Међутим, њихова предузећа изгледају потпуно непродуктивно. Истина да је постојао обрт капитала, али само у смислу инстинктивног гомилања док се не задовољи жудња за поседовањем. Ако имамо у виду њихову дотадашњу историју, или ако само узмемо у обзир оклоности тог доба, остаје неразумљиво како из страха од непредвиђених несрећних околности нису осећали потребу за очувањем и унапређивањем материјалног обиља као последице развијене и успешне трговине, посебно ако имамо у виду атмосферу обојену калвинистичким заговарањем аскетског начина живота, остаје нам задивљујуће читање парадокса насталим на противуречим понашањима условљеном моралним преиспитивањем, који чине национални кодекс понашања. Донекле наивно усхићење највише се огледало у богато опремљеним домовима и раскошно одевеним Холанђанима.²³

²² Батавија је име које је Римско царство користило за земљу Батавијаца коју је населио германско племе. Описано је као велико острво у делти река Рајне, Мезе и Шелде. Тацит је први поменуо Хате, као претке Батавијаца који су се због међуплеменских сукоба преселили на запад у данашњу Холандију. У ренесансном периоду, у потрази за слободом, Холанђани су желели да открију своје културно наслеђе, узимајући Батавијце не само као митске већ и као стварне претке. Повремено су себе називали Батавијцима, што је резултирало краткотрајном стварању Батавијске републике (1795-1806). Име Батавија су користили у својим колонијама на истоку, преименујући главни град холандске Индије, Џакарте, у Батавију која је носила тај назив од 1612. до 1942. године.

²³ Ентеријеру су давали приоритет у односу на екстеријер. Скуп пројекат изградње радијалних канала у Амстердаму условио је прописе који су се односили на димензије стамбених јединица. Ширина је износила свега нешто више од 9 метара, док је дубина ишла и до 57 метара. За разлику од Венецијанаца, чије су фасаде представљале истанчан укус и друштвени статус, становницима Амстердама није преостајало ништа до мењања приоритета у примат уређења унутрашњости. Међутим, они који су желели да импресионирају фасадама²³ могли су да се удруже са својим суседом,

Имитација уређеног друштва

У *Запажањима Уједињених провинција Холандије*, Вилијам Темпл, износи запажање да су Холанђани тежили да имитирају Французе у њиховом држању, начину одевања, говору, понашању, јунаштву.²⁴ Овакво запажање доприноси осветљавању кључних састојака који су обликовали карактер и догађајима који ће тек уследити. Без своје аутентичности и јединствености, њихова тежња је донела ништа ново до лоше копије, уместо да су оплеменили обичаје и врлине особене и подесне свом поднебљу. Да ли је само површно запажање или чињеница, Темплово посматрање не можемо занемарити у даљем тумачењу изградње холандског менталитета нове Републике. Говори нам о климавим темељима на којима су градили своје *Ја*. Народ без пређашњег културног наслеђа, преузимањем туђих начела не може бити у стању да изгради нешто постојано, уколико им ти темељи нису усађени или наслеђем предати.

Да ли холандско *Златно доба*²⁵ представља једну велику имитацију уређеног друштва? Посматрајући понашање Холанђана кроз *Златно доба*, можемо уочити недоследност у понашању, које нас изнова враћа на један Темплов редак запажања који се потврђује као истинит. Убрзо, када занатлије препознају потенцијал у потражњи робе и почињу да праве јефтине копије које су могле да утоле глад обимног тржишта, добијамо опипљиве доказе о нестабилности и сумњи у аутентичност нације. Захваљујући развијеној поморској трговини, турски теписи, персијска свила, кинески порцелан,²⁶ убрзо постају доступни имућнијој класи, која показују истанчан укус за декоративну и примењену уметност. Очекивано, потрошачка еуфорија захватила је и нижи сталеж

стварајући континуирану фасаду под којом се налазе две стамбене јединице. Такав облик сарадње представља ране облике кондоминијума.

²⁴ Вилијам Темпл (William Temple), *Observations upon the United Provinces...*, стр. 165

²⁵ Након што се економски центар Европе преместио у Западну Европу, Холандија преузима водећу улогу у друштвеним дешавањима која ће касније уследити (пре свега, мисли се на Венецију, која је до тада представљала најбитнији економски центар и највећу луку у Европи, затим Шпанију и Португал – велике помоорске силе. Након Холандије, улогу економског и културног центра преузимају Енглези и Уједињено Краљевство). Амстердам, са којим почиње, у историји познато као *Златно доба* Холандије, преузимањем улоге центра економије, постати неизоставни елемент свих каснијих открића и друштвених дешавања.

²⁶ *Delftware* или *Делфтска керамика*, познатија као *Делфтско плава* произвођена је још од раног XVI века. Међутим, током Златног доба, захваљујући богатој трговини и увозу Источноиндијске компаније, већ почетком седамнаестог века, први пут се сусрећу са кинеским порцеланом, дивећи се изради. Тек након смрти Ванли цара (1620. године) из Минг династије, када престаје увоз, налазе алтернативу за кинески порцелан правећи имитације. Производња керамике инспирисане кинеским оригиналима, трајала је до половине XVIII века.

људи, који се у прижељкивању лепог комада није разликовао од средњег или вишег staleжа и који представљају бројну циљну групу за имитације комада намештаја.

За изучавање трговине раног модерног друштва потребно је ући у микро свет других прилика које су неизбежно утицале на врло комплексну потрошачку сцену и обликовале је. Посебно изучавање историје колекционарства, укуса и потражње уметности, друштвених веза, утицаја графике на културне праксе чини утицајну улогу. Сви ови сегменти учествовали су у обликовању културног и социјалног модерног друштва, самим тим диктирајући облике потражње. Основна тежња тог времена, постаје улагање напора да се материјализам оправда пред моралним погледима.

Неадекватно вредновање предмета потрошње

"Икеа је посебна онолико колико си и ти"

Мит о власништву посебно губи смисао у време куге, када је отуђење од предмета било најизражајније, а њихова масовност никад присутнија. Изражена неизвесност коју је куга носила са собом, уносила је равнодушност у човеков однос према предметима. Сплет околности довео је до потребе за поседовањем, али не и поседовање емоције ка роби. Отуђен однос који имамо према предметима данас, условио је сличан однос који имамо према људима. У неизвесности даљег животног тока, предмети су одређивали њихову судбину тако што су им приписивали своје карактеристике. Предмети су поседовали људе, не обрнуто. Предмете карактерише дуална природа, она коју препознајемо кроз робни карактер објекта, и друга коју јој ми приписујемо, често, размештајући је из контекста. Користећи низ стратегија, као што су: рекомпоновање, декомпоновање, реконтекстуализацију, дематеријализацију – покушавамо да видимо предмет ван његовог преодређеног и приписаног (о)граничења робном означеношћу. Користећи управо ову стратегију у докторско уметничком раду, циљ је видети предмет онаквим какав јесу, ван свих оних својстава која су му приписана.

Видео рад уметника Гај Бен-Нера (Guy Ben-Ner), *Украдена лепота* (Stealing Beauty), снимљен без дозволе у Икеа робним кућама широм света, говори о односу породице према приватном поседу.²⁷ Бен-Нер са својом породицом, супругом и двоје деце, насељава Икеине поставке понашајући се као у сопственом дому, док купци пролазе, посматрајући сценарио који се одвија.

Бен-Нер својим радом приказује да Икеа не опрема наш свет, него нуди свој, у коме пристајемо да живимо. Управо овим радом истиче наш пристанак, где својим живљењем у Икеа радњи не показује никакву одбојност ка томе, истичући да заправо, приватна својина чини темеље једне породице. Породица више не диригује робом - већ роба диригује породицом, управљајући њеним светом.

Бен-Неров рад је само један од примера који показује коју моћ роба има у савременом животу. Приписујући им свеукупну моћ, допуштамо предметима да они устоличују наше међусобне односе, као и односе према самој роби. Довољно је да погледамо

²⁷ Цери Салц (Jerry Saltz), Artist in Residence, <http://nymag.com/arts/art/reviews/43567/>, приступљено 10. 9. 2017.

каталог једне мултикорпорацијске компаније као што је Икеа, који је већина становника на територији Београда имала прилику да добије приликом отварања радње. Каталог представља уметнички рад сам по себи. Прикази срећних породица у Икеа окружењу - прославе са пријатељима, игра са децом, са слоганима попут "почни да правиш места за живот"²⁸, "Икеа је посебна онолико колико си и ти"²⁹. Поред продаје робе, као своје примарне делатности, Икеа продаје и привид срећног живота, благостања, слоге и *жели нам добродошлицу у највећу породицу на свету*³⁰. Колико се ово разликује од холандских *vanitas* мотива на приказима мртвих природа или емблемских слика? Свакако не много. Куповином њихових производа по приступачној цени, заправо, купујемо концепт срећног живота, који траје исто онолико колико је потребно да породично склопимо један сто или комоду, јер Икеа то омогућава: својим концептом да је свако сам свој мајстор, производећи лако склопиве производе. Након што саставимо један њихов производ, присутан је осећај привида наших заслуга у процесу. У том случају требало би да је *Икеа посебна онолико колико си и ти* - а ми смо посебни онолико колико је Икеа. Наша вредност, изједначава се са вредношћу једног комада намештаја. Стичемо утисак да се Икеа обраћа не посебно интелигентном потрошачу, или нас слоган само завашава погрешним тумачењем о умањеној вредности. Упркос добро осмишљеном дизајну њихових производа, и приступачним ценама нижем сталежу, превише је очекивати да ће нас третирати као високо интелигентна бића. Производ је намењен широкој потрошачкој маси, која нема потребу да превише размишља о свом животном простору, јер је Икеа већ све уредила за њих. На нама је да одаберемо већ готов производ који ће уместо нас говорити о нашим интересовањима, образовању, ставовима. Није неопходно да одаберемо оно за шта сматрамо да верно приказује наш укус или стил – можемо да купимо идентитет који год пожелимо, све је могуће. И на нивоу целе државе, она може добити идентитет економски развијене земље тако што ће постати једна од верних потрошача Икее. Икеа је почела да се подразумева као амблем високо економски развијених земаља, које, разумљиво, јесу стални потрошачи Икеиних производа по приступачним ценама. Отварање Икеа робне куће у Србији, значило је, дуго очекивану и обећавану (у предизборним кампањама посебно) иницијацију на путу ка Европи. Икеа постоји тамо где постоји одржив развој и стабилна економија. Самим тим, отварањем робне куће, постали смо, ближи Европи, док конзумирањем њених производа, ближи префињеним манирима Швеђана. На

²⁸ *Икеа. Направи места за живот*, (Inter IKEA Systems B.V. 2017. RS), стр. 9

²⁹ *Ibid.*, стр. 29

³⁰ *Ibid.*, стр. 315

сличан начин, Источноиндијска компанија³¹ представљала је амблем напретка за Холанђане. Разлика је била та да је компанија била у њиховом поседу, а утицаји других култура, који су пристизали посредством компаније, обликовали су њихову културу, која није била посебно јединствена у ранијем периоду и само је могла додатно да је оплемени и да допринесе угледу Холандије као водеће земље у свету. Нашу културу, Икеа, оплећењује исто онолико колико би оплеменила неку руралну средину. Један *Швеђанин* (Икеин производ), у нашем дому, једнако парадоксално изгледа, како би изгледао у дому неког афричког племена, само што је обојен утопијским обећањем економског напретка, који нашег новог "госта" чини примамљивим и пожељним. Све масовнијим поседом њихових производа мења се наш менталитет, водећи га ка минималистичком концепту уређења дома али и начину живљења. Такав начин понашања, враћа нас пар деценија уназад, чинећи га истим, као у периоду појаве Кока-коле (Coca-Cola) или Мекдоналдса (McDonald's), када су конзумацијом њихових производа покушавали да пронађу изгубљену утопију.

Дизајнерка ентеријера, Марјам Махдави, замишља уређење дома као да је Марија Антонета која живи уз Икеине производе! "Ако столицу назовеш *Дон Карлос*, онда то није више столица. Постаје жива и мења све."³² Столица је изгледа, постала жива и пре него што смо јој дали име, јер смо јој ми тако омогућили.

И Марија Антонета и Дон Карлос, и све то за незнатну суму. Каква иронија!

Осим временске дистанце, не дели нас много тога од менталитета седамнаестовековне Холандије. Попут њих, делимо исту потребу за очувањем ефермних ствари, а посебно сопственог живота. У XVII веку, колекционари су прикупљали све оно што је чинило знани свет, правећи од себе образоване људе истанчаног укуса. Прикупљали су ствари подређујући их својој вољи, карактеру и интересовањима, док наспурот њима, савремени човек себе подређује природи ствари и постаје њихов посед, преузимајући улогу хордера³³ који не мари за вредност онога што уврштава у свој посед или "колекцију."

Од савремених жанр сцена, до *food porn* концепта; од незаобилазног Бројгела, који користи социјални сталеж као концепт, до Икее, Марјам Махдиве и њених Дон Карлос

³¹ Холандска Источноиндијска компаније основана је 1602. године удруживањем трговачких холандских компанија како би се искључила међусобна конкуренција.

³² *Икеа. Направи места за живот*, стр. 65

³³ Hoarder – енглеска реч која је позната као компулсивно чување или прикупљање ствари, која представља образац понашања који карактерише претерано и прекомерно стицање и немогућност да се ослободи вишка ствари.

столица – живимо у свету сачињеном од робе где покушавамо да се изборимо за своје место. Како је седамнаестовековни народ Холандије могао да буде слеп пред јасним показатељима еферности благостања, док смо спремни да поверујемо у приказ срећног и лепог живота, који нам најочигледније, концепт друштвених мрежа, свакодневно нуди. Да ли ће се испоставити, да је ово доба, у коме живимо, наше, савремено *Златно доба* и да ће неко, попут Бројгела, Вилијама Калфа и Бен-Нера користити нас као концепт, кроз који ће приказати моралну поруку за будуће генерације, указујући на аномалије концепта који нам је понуђен (наметнут)?

Да ли је *Златно доба* представљало једну велику илузију, и да ли је одраз у огледалу приказивао обмањен народ који је поверовао у исту? Да ли им је нарцисоидни део личности дозволио да виде истинску слику и да предосете пролазност овоземаљског? Требало би да огледало зна нашу праву природу, међутим, Холанђанима је промакло када је исти тај приказ почео да се урушава при моралном паду, повлачећи све са собом. Водећи се Фукоовом идејом о вези утопије и хетеротопије, користећи метафору огледала, седамнаестовековна Холандија налачи на измишљен, идеализован и нералан простор, готово нестваран. Огледало окарактерисано дуалном природом изједначавајући се симболично са феноменом тадашње Холандије, указује на истовремено реалан и измишљен простор. За разлику од позоришног искуства које Аронсон објашњава користећи исту метафору поређења, Холанђани су све време активни протагонисти свог живота и догађаја који се одвијају. У супротном, као посматрачима са дистанце, било би им много очигледније када су почели да се урушавају пред моралним падом.

Пројекат *Сети се да не заборавиш*, заједно са приликама седамнаестовековне Холандије, попут Сценографије Симболичких импликација свакодневнице израста и означава простор познатог, интимног окружења; простора дневне собе са жанр представама сликарства северног барока; простора који ствара осећај присне повезаности са својствима тог места.

2. Зона плафона

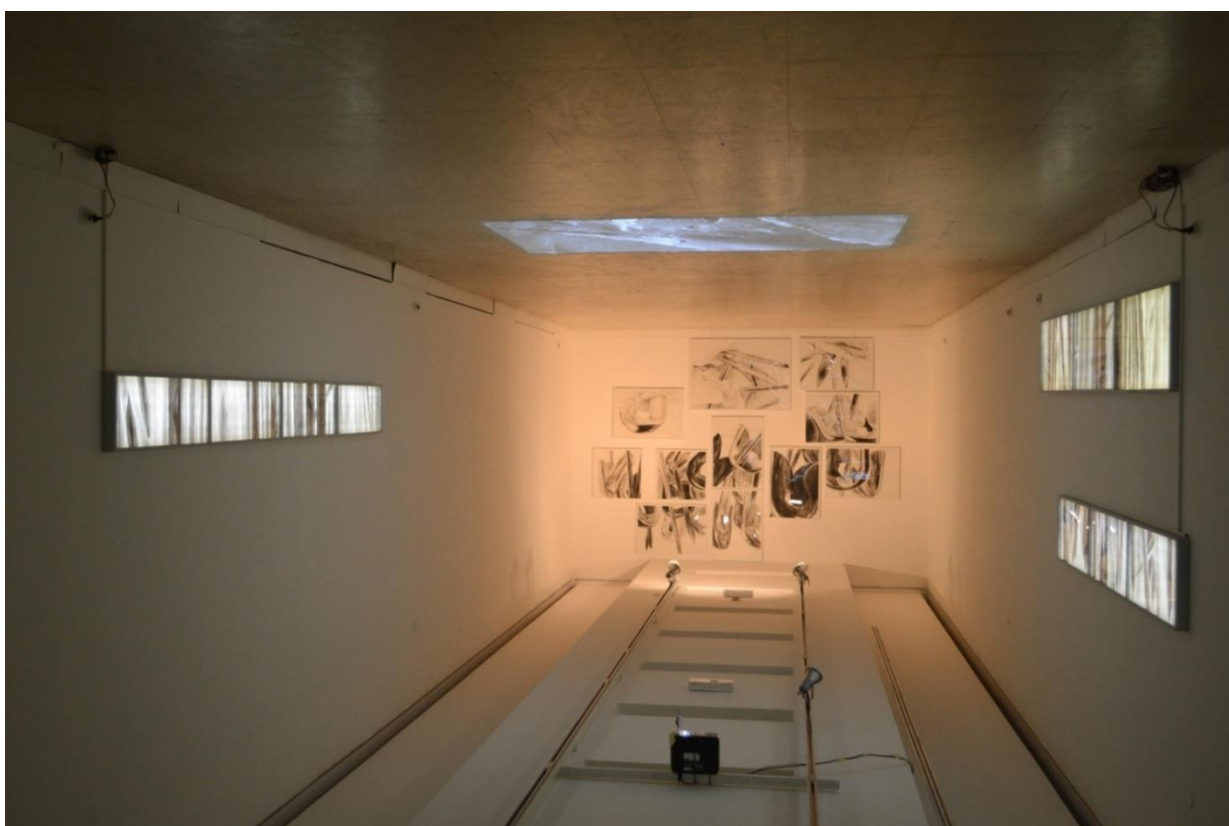
Плафон је премрежен носећом расветном конструкцијом која паралелно прати ток радова постављених на бочним зидовим, са којима, заједно, чини дијагонале које се спајају у једној тачки. Конструкција доприноси сценичности утиска.

У постмодерном друштву, у градовима високих небодера и зграда, природно светло је блокирано. Продор природног светла, условљен је архитектонским структурама и замењен гротескним светлом ноћних клубова, казина, тржних центара, елитних ресторана. Архитектонске конструкције, попут какве сценографије, остављају становнике великих градова у сенци и тами, где ноћу, потцењено природно светло, које престаје да буде повезано са даном, замењују рефлексије урбане средине, у којој светлост долази са екрана телевизора, биоскопа, излога радњи, правећи контраст органском светлу. Са увођењем светала нестају *зидови*, док са угашеним, поново израњају. У оваквој средини, живот посматрача није ништа другачији од живота протагонисте или посматрача у позоришту.

У позоришном искуству, гледалац седи у мраку, посматрајући вештачки осветљену "кутију," где се намерним усмеравањем светла усмерава и пажња гледаоца у обликовању разумевању дела. Тама и понор сцене бива обликован рефлекторима који наводе публику да посматрају дело онако како аутор то жели, док је један део препуштен одабиру самог гледаоца.



Claude Lévêque, *Le grand sommeil*, 2006. MAC/VAL, Француска.



Сети се да не заборавиш. Галерија Дома омладине Београда, 2016.

Фигура савремене, француске и међународне сцене, Клод Левек (Claude Lévêque),³⁴ својим посматрањем света око себе, неправедног, насилног, под утицајем медија, одбацује слепо прихватање успостављеног поретка, не тежећи да улепша реалност. Његов рад заснива се на употреби слике, звука и светлости, чиме ствара интимне пејзаже, док је употреба светлости суптилно развијена ка експресивном уметничком медију. Уводећи гледаоце у простор попут путовања, нуди публици да открије реалност посматрајући је из угла који је субјективан и нов.

Рад из 2006. године *Велики сан* (Le grande sommeil) за Мак/Вал,³⁵ као и већина Левекових радова, представља инсталацију унапред намењену и осмишљену за простор у коме ће бити излагана. У великој просторији, осветљеној плавим, флуоросцентним светлом, жичани кревети су наопако, строго и симетрично причвршћени за плафон. Жичана конструкција кревета, такође флуоросцентна, украшена је куглама које подсећају на кинеске абакусе. Насупрот креветима, у доњем, знатно мрачнијем делу - на поду, остале кугле распоређене су тако да се у њима рефлектују кревети са плафона.

Називајући своју инсталацију *укупним уметничким делом*, где се стимулишу различита чула, Левек верује да је створио осећај потпуно другачији од онога што може да изазове дело осмишљено као једноставан визуелни објекат. Акцент је на утицају светлости на гледаоца, чиме допушта да гледалац види оно што сам хоће да доживи. Инсталација подстиче осећај лутања у простору постављеном наопачке. Боравећи у таквом простору, уљуљкан умилном азијском музиком, гледалац губи сваки физички и временски репер. Поглед на наопако постављене кревете даје осећај гледања света *одозго*.

Нудећи окружење у коме је емоционална димензија веома важна, Левек жели да створи *зону реаговања*, односно зону одговора, повратне реакције. Мотив који се понавља у његовом раду - кревети - могу евоцирати *сан*. Уточиште.

³⁴ http://www.exporevue.com/magazine/fr/leveque_macval.html, ac. 05.02.1018.. at 01.35 AM

³⁵ Mac/Val - Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine

3. Зона пода

Сан



Сан, видео пројекција. Галерија Дома омладине Београда, 2016.



Вежба са предмета Вечерњи акт, 2008.

У зони пода, у централном делу галерије, налази се Пројекција непомичне слике - *Сан*, пројектоване са шинске конструкције плафона. Пројектован приказ заузима правоугаону површину од 225 cm са 80 cm, где је дужа страна паралелна са првом зоном, док је краћа, паралелна са бочним зидовима галерије, односно, бочном зоном. На пројектованом делу пода, посуто је 20 kg соли. Она ствара филм који ствара тродимензионалну просторну пројекцију, док се текстура соли прелама под пригушеним светлом, стварајући једва приметну светлуцаву површину. Под кретањем посматрача, ствара се изненадан осет неочекиване текстуре на том месту.

Коловоз је био не само расквашен, него и превучен танким слојем блата у коме су јасно били утиснути људски трагови. Био је то текст, могао се читати и у правцу кретања ногу, дакле, отисака врха ципела, и унатраг, у правцу отисака пете.³⁶

Порекло пројектоване слике, уз пригушено светло, делује непознато, наводећи посматрача да се запита одакле долази. Попут атријума, где природно светло допире одозго, или попут екрана који исијава одоздо. Слојеви соли доприносе, осим тродимензионалности представе, и материјалности непознатог агрегатног стања, којим може да се закорачи у бездан, базен са водом, у простор који *позива*. Закорачује се у њу са несигурношћу и колебањем, где се при осету соли под стопалом, измиче тло под ногама.

Слика представља детаљ фотографије земљане подлоге. Означава исконско прекло човека - *земљу*, плодну или исушену; *поплављену*; земљу из које *постаје* и којој се *враћамо*. Спој светлости и материјалности саме соли, при кретању посматрача кроз или поред рада, ствара пулсирање непомичне слике и претвара је у покретну.

У корелацији са зоном плафона и њеним шинским конструкцијама, зона пода је директан садржај Лебекових окренутих кревета. Садржај који означава *одсањане снове*.

³⁶ Жарко Радаковић, Книфер – Повест о Јулију Книферу (Београд, Радио Б92, Апартиди, 1994), стр. 14

Бајковито код Холанђана

- *Luctor et Emergo*³⁷

За Холанђане, сневање је почело кроћењем воде; дренажом земље, где су своју територију на којој ће градити своје порекло и своју историју, отргнули од мора, претварајући непознат простор у плодну земљу. Од фиктивног и недоступног простора, створили су стваран на којем ће се даље *одигравати* догађаји и који ће их *хранити*. У овом смислу, њихова територија се не разликује много од позорнице.

Укореењен у многим традицијама, страх од недокучивог, бескрајног мора, за разлику од прегледног и доступног копна, одувек је стварао осећај нелагоде од непознатог. Кроз историју, религију и митологију, од библијских потопа и трагичне судбине Ноја, непредвидивих судбина мореполоваца и надљудских карактеристика приписиваних боговима воде - вода је знала да буде добронамерна али и невероватно окрутна. Символисала је пут којим се одлазило у смрт, као и обред крштења који је симболисао поновно рађање. Укратко, вода је могла да одузме, али исто тако и да донесе живот. Са разлогом је постојала бојазан од непознатог, на коју су приче о натприродним створењима и моћима воде упозоравале.

Вода је свакако играла битну улогу у свакодневном животу. Константни страх од поплава утицао је на формирање идентитета Холанђана и на напоре које су улагали како би их укротили. Снага борбе против природе и Божије воље огледала се у покушајима да укроте природу која је била непредвидива и која је за час могла да се отргне контроли. Као познатим морепловцима, није им преостајало ништа до покушаја да се поставе супериорније, не дозвољавајући да вода одређује ток њихове судбине.³⁸

³⁷*Борим се и појављујем* (лат. *Luctor et Emergo*) – мото са грба покрајине Зеланд који приказује лава како израња из земље. Покрајина Зеланд налази се на југозападу Холандије и обухвата већи део мањих острва. За подручје које је географски више било изложено поплавама за разлику од других покрајина, очекиван је мотив који се налази на грбу, приказујући вечиту борбу народа да укроте воду.

³⁸ Географске карактеристике и положај обликовали су холандски идентитет. Двадесет седам процената земље налази се испод нивоа мора, док је сама земља делимично заштићена природним динама, а негде од XII века и насипима. Разарајуће поплаве прожимале су цео XIV и XV век. Историјски гледано, било је неколико катастрофалних поплава. Најбоље упамћене, десиле су се 1404. године и 1421. године, познате као *поплаве Свете Елизабете*.

У *Запажањима Уједињених провинција Холандије*, Вилијам Темпл описује догађај из 1421. године, уочи празника Свете Катарине, када је у близини Дордрехта, река пробила насипе, односећи сто хиљада живота. Имајући у виду, да се поплава догодила готово три века раније, осећај страха у народу

Почетак моралне епидемије

Један од најзначајних момената у историји Холандије, обликоваће развој, касније и пад овог периода, праћен знацима контрадикторности понашања (или бар неприкривеношћу таквог понашања) Холанђана, представља тренутак када су злослутну појаву у природи заменили за профит. Између 1531. године и краја XVII века, забележено је преко четрдесет случајева када су се китови насукали на северну обалу Холандије, између Антверпена и Бевервијка. Овакве природне (не)појаве постале су чест мотив на графикама тог доба. Најпознатији случај насукавања кита десио се 3. фебруара 1598. године на обали рибарског села Берхеј. Догађај није постао познат због импозантности сисара од тринаест метара, што свакако јесте био, већ због посве необичног посматрања тог догађаја. Тело кита лежало је на обали четири дана, кад је страх народа успела да надвлада знатижеља. Помно су проучавали и мерили сваки део тела великог сисара. Нажалост, проучавање није било спроведено само у зоолошке сврхе, већ и у комерцијалне. Пре него што је леш почео да се распада и да шири смрад заразе због чега је неколицина знатижељника преминула, преовладала је страст грађана да се окористе на све начине: леш су ставили на аукцију по доброј цени, имајући у виду да се од масти животиње може направити уље које ће даље продавати фабрикама, а четрдесетак зуба колико су китови имали у просеку, повезивали су са слоном кости.

Још од половине XVI века, одбачено је приписивање демонских и чудовишних особина китовима, када су два француска биолога, Пјер Белон (Pierre Belon) и Гијом Ронделет (Guillaume Rondelet) китове уврстили у породицу сисара. Међутим, и у данашње време, насукање кита говори о нарушеној флори, и никако не представља добар знак. Мишљења су била подељена. Неки су сматрали овакав догађај као добар знак који ће се огледати у тријумфовању над непријатељем, док су други, ученији, били забринути разлозима насукавања животиње, узимајући га за злокобан. Верује се, да се звучни систем који китови користе као навигацију, због немирног мора и разуђене обале,

је и даље био присутан. За узрок поплаве, сматрано је расипништво, које изазива Божји гнев. Вилијам Темп (William Temple), *Observations upon the United Provinces...*, стр. 290

Тек 1578. године, дренажом земљишта успевају да обнове земљу од катастрофалне поплаве која се десила четири године раније. Догађај је представљао велико достигнуће и представља прелому тачку која је формирала политику и тежње холандског народа. Пројекат који је подразумевао прављење ветрењача, надаље ће означити доба просперитета.

показао као непоуздан. Међутим, не може се занемарити чињеница да су свих четрдесетак забележених случајева били мужјаци. То је додатно уносило немир у свест Холанђана. Калвинистички проповедници, који су имали склоност да сваки непредвиђен догађај доведу у тесну везу са теологијом, тумачили су као казну, и несрећу која ће их тек задесити. Злокобан предзнак насукања кита успели су да превазиђу приливом профита од продаје. Како су ово били почеци нове Републике, колективна свест је била обојена страховањем и неизвесношћу од ратова и конфликта и са једне стране разумљиво је да су на ово гледали као на националну срећу и богатство. Свакако не представља оправдање, али пружа логичан разлог или из њихове визуре изговор, да несметано уживају у богатству које им је природа наменила.

Насукавање кита је постао чест мотив на графикама, а приче о киту, са подсећањем на старозаветну судбину Јоне, постале су широко распрострањене и тумачене као снажан подсетник на последице непоштовања божијих закона. Прикази су представљали усхићену масу око настрадале животиње; испитујући је, каткад са кофама и колицима, већ спремни да односе маст на продају. Углавном лишене моралног призвука (који је ту итекако могао да нађе место), најзастрашујуће представе приказивале су на десетине насуканих китова и успаничен народ који бежи.



Jacob Matham, *Nasukani kit na obali Берхеја*, бакропис, 1598. Hart Nautical Collection, M.I.T. Museum, Кембриџ, САД.

Са данашње тачке гледишта, проблематично је како су китови као део лирског описа у причама постали део индустријског процеса. Такође и како су Холанђани XVI и XVII века, које видимо као верујући народ, превидели моралну поруку ових догађаја и успели успешно да је наплате.

Представе на графикама, у виду широм отворених китових чељусти, двосмислено најављују цео предстојећи период. Генерације су одрастале уз приче о насуканим китовима, које су постале део богатог фолклора и легенди холандске културе, упозоравајући на исходе неморалног понашања. Данас, четири века касније, још увек одрастамо уз приче о киту адаптиране у дечију причу о Пинокију, која приказује страхоте и опасност од непослушности и хедонизма.

Чељуст кита, представља похлепу и прождрљивост Холанђана, Пинокија, Ишмаела³⁹ или пак чељуст прождрљивости која ће их сама прогутати у свом том греху.

Кит из Берхеја постао је једнако битан догађај у историји Холандије, као и све поплаве и ратови, говорећи о необичној вези између природе и богатства; о необичном умећу, типичном за дух Холанђана, да несвакидашње појаве искористе за добробит, превдећи их својим деловањем у потпуно обичне и свакодневне. Задивљујуће је, али истовремено застрашујуће, како су натприродне феномене, што насукани китови свакако јесу били, успевали кроз призму страха и панике да преведу у добит. Очигледно да је новац успевао да надвлада и ублажи осећај инфериорности пред природом. Контрадикторност у понашању Холанђана надаље ће постати део културног наслеђа и националне свести. Овај период јесте познат као *Златно доба*, али не можемо се отргнути утиску циничног призвука који назив оставља за собом, имајући у виду моралну борбу у свести народа.⁴⁰

³⁹ Мелвиллов (Herman Melville) лик, чије су авантуре испричане у роману, *Моби Дик*, из 1851. године. Пинокијеве авантуре, потичу из 1883. године, што говори да оба романа, већ дуже од једног века, трају кроз бројне адаптације, чинећи да је морална порука коју носе, и даље актуелна и неопходна.

⁴⁰ У прилог значају воде у животу Холанђана, као један од примера казнене педагогије, у седамнаестовековним затворима постојале су ћелије испуњене водом. Уколико су желели да преживе, затвореници су били приморани да пумпама празне ћелију, у супротном би се напунила до врха. Овај "изум" постао је атракција за туристе. Неки су посматрали са неверицом, остављајући записе о застрашујућим начинима да се затвореници натерају да раде и да се боре за свој живот, док су други честитали управи на овако генијалном начину да се непослушни казненици преваспитају и укроте.

Свесни колико је овај начин био морално дискутабилан и застрашујућ, већ након прве посете затвору, званични историчар Амстердама, Џон Вахнар (John Wagenaar), у својим записима одбацује постојање оваквог казног метода.⁴⁰ Међутим, Шама (Simon Schama), се позива на дело званичног историчара Амстердама, Џона Вахнара, написаном на холандском језику, где аутор, након своје посете затвору, одбацује постојање оваквих ћелија. Необичан избор речи, Шама тумачи као неистинит, истичући да Вахнар очигледно оставља простор за сумњу у истинитост ове тврдње. Тај простор, Шама види као отворено поље за даље спекулације око овог проблема. Симон Шама (Simon Schama), *The*

Исход одузимања простора од воде и значење симболике намирница

*Food porn*⁴¹

Истраживањем културног значења симболике намирница у XVII веку, проничемо у најскривеније жеље конзумента и њиховог понашања. Храна није нужно представљала потребу или задовољство, већ постаје моћна метафора за истраживање друштва. Сем тога, служила је и као средство комуникације говорећи о понашању, протоколима, веровањима. Попут данашњих приказа хране, чији феномен је добио назив *food porn*, прикази хране су и у то време служили показивању онаквим какви желе да их други виде. Прикази хране нису нужно подражавали свакодневни садржај трпезе, али осећај самозадовољства и поноса, да су у једном тренутку могли да приуште вино, остриге, цитрусе, значио је да је тај тренутак материјалног благостања, вечно замрзнут у тој представи. Порив за бележењем таквих призора, пратила је потреба да на тај начин сачувају своје духовно благостање у страху од пролазности. Наговештај и сазнање да је осећај материјалног благостања пролазан попут хране, чинио је потребу за бележењем свакодневних навика контрадикторним начином очувања свог богатства.

Утврђивање идентитета на основу хране, као нужне потребе сваког човека, ванвременско је и увек актуелно. Одабиром хране, не бирамо оно што ће утолити глад, бирамо читаву антропологију намирнице, обликовану кроз векове различитим знацима и симболима, који, желели то или не, говоре о нашем идентитету приче које

Embarrassment of Riches, An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age (Срамота богатства, Тумачење холандске културе Златног доба), (First Vintage Books Edition, New York, 1997), стр. 23

Одбацујући га као мит, заправо, доприноси јачини утиска у тумачењу менталитета и шта заправо значи бити Холанђанин. Очигледно да се страх од поплава метафорички преносио и на свакодневни живот, а самим тим и на креирање начина преваспитавања непослушних. У преводу, савладавање воде – да ли да поплави земљу или да испуни ћелију до врха, значило је бити слободан.

У делима следећа два аутора, Вилијама Аглионбеја (William Aglionby) и Жозефа Маршала (Joseph Marsall), налазимо описе ћелија са водом. Постоје одређена неслагања, у смислу профила затвореника и коме је пре свега, намењен затвор, или је само реч о непрецизном и субјективном изношењу свог виђења. Маршал наводи да је затвор био за децу и слушкиње, док Аглионбеј преноси "оно о чему је био информисан" – да су постојали само поједини случајеви када су затвореници били младићи. У оба случаја, искази не утичу на сумњу о постојању ћелија и страхоту њиховог рада. William Aglionby, *The Present State of the United Provinces of the Low-Countries*, The Second Edition, (Printed for John Starkey, London, 1671), 276. / Joseph Marsall, *Travels through Holland...in the Years 1768, 1769, and 1770. in three volumes*, vol. I, (Printed for J. Almon, Opposite Burlington House, Piccadilly, London, 1772), стр. 65

⁴¹ Гламурозно, провокативно и глорификовано визуелно представљање хране и јела у рекламама, блогovima и другим облицима визуелних медија. Термин постоји од половине осамдесетих година прошлог века, но, данас, појавом друштвених мрежа, све више је у употреби.

не можемо да сагледамо. Поставља се питање шта се дешава ако народ не поседује нешто своје и аутентично? На који начин храна, уколико је доступна са различитих крајева света, обликује карактер? Да ли то значи да поприма мало и од других народа и ствара један хаотичан и непрепознатљив идентитет, ако га уопште можемо назвати идентитетом? Многи научни радови истражују улогу коју храна има у представљању идентитета особе. Исто тако, храна може имати значајну улогу у представљању и одређивању идентитета целе нације.⁴² Свакако да Холандија представља погодно тло за промишљање оваквих питања.

Кушајући храну из других крајева света, нису имали тежњу или жељу да на тренутак постану неко други. Обзиром на то да су за кратко време изградили своју државу, асимилацијом туђих производа, заправо су потврђивали свој статус и суверинитет у свету. Одрастање у константном страху од ратова, а у том тренутку од куге, допринело је равнодушности која се граничила са прождрљивим и похлепним понашањем. Користећи све погодности које је Холандија као највећа светска империја омогућавала, потврђивали су своју присутност у датом тренутку, бележећи да су живи, јер већ сутрадан, куга је могла све да поремети.

Као нигде у дотадашњој Европи, оброк обичног грађанина састојао се од свежег меса, рибе, острига, путера, хлеба и није постојала хијерархија у начину исхране између сталежа. Неприметне разлике постојале су и огледале су се у разноврсности трпезе. Сличне прехранбене навике и делимична једнакост у доступности најосновнијих намирница свим сталежима, чиниле су да бар на тај начин буду повезани у колективној свести, ако не и демократској, имајући привид могућности избора.

⁴² Одређене земље можемо препознати као љубитеље одређених намирнице: Италијане пасте; Французе – багета и вина, Енглезе – чаја, Белгијанце – помфрита, Холанђане – сира.- Питер Шолијер (Peter Scholliers), *Food, Drink and Identity: Cooking, Eating and Drinking in Europe Since the Middle Ages* (Храна, пиће и идентитет), (Berg, Oxford/ New York, 2001), стр. 4



Willem Kalf, *Мртва природа са јастогом, рогом и чашама*, уље на платну, 86×102 cm, Национална галерија, Лондон, Велика Британија.



Tom Wesselmann, *Мртва природа #35*, акрил, Philadelphia Museum of Art, САД.

Пример привида таквог избора, где кроз одабир намирнице бирамо припадност одређеном друштву и стичемо утисак о једнакости, најлакше можемо учити кроз истраживање феномена у исхрани кроз XX и XXI век. Иако мотиви *vanitasa* нису присутни у храни тако експлицитно као у седамнаестовековној Холандији, или бар не на тај начин, врло лако, на основу одабира хране, можемо да утврдимо припадност одређеној социјалној структури, а самим тим и идентитет. Када неко са неамеричког подручја, једе Мекдоналдсову храну, цео ритуал се не завршава само на конзумацији хране. Једући у наведеном ланцу ресторана, као симболу америчке државе, конзумент има прилику, односно привид, да истражује концепт *бити Американац* и како изгледа припадати другачијој социјалној структури. Оно што заправо жели, је да се на тренутак поистовети са оним што није а желео би да буде. Такође, у истраживању брэнда *Кока-коле*, који готово да поприма особине тотема током Другог светског рата⁴³ и постаје магијски симбол идеја демократске Америке, један прехранбен производ добија социјални, политички и економски значај. Током педесетих година XX века, производ добија невероватне размере, када се конзумирање пића изједначавало са, како су веровали, стицањем држављанства а уједно и слободе, посебно афроамеричких грађана. До те мере храна може играти доминантну улогу, попримајући облике фетишистичког обожавања, где често тежи да поприми својства производа и све што његов симбол носи са собом, а не обрнуто, приписујући му своје особине. У Холандији, случај је другачији. Велика је временска дистанца између Мекдоналдса и *Златног доба*, међутим њихова жудња за храном (и концептом који храна носи са собом) идентична је.

Прикази свакодневне или свечане трпезе, као значајног документа о исхрани и навикама Холанђана, пружају увид у двосмисленост мотива који су имали моралну поруку. Осим поучног приказа на основу кога имамо детаљан увид у исхрану народа, која је постала изузетно обилна приливом средстава, често налазимо експлицитне назнаке присутности калвинистичке проповеди о пролазности и скромности. Имајући у виду калвинизам, као тескобу и сметњу тог времена, налазимо реалне приказе обојене моралном осетљивошћу, који заправо представљају документ веровања. Учесталост коришћења конвенционалних мотива као симбола повезаних са одређеним значењем, настаје иконографија која је била лако читљива.

⁴³ Током Другог светског рата, Кока-Кола се побринула да буде доступна за куповину у сваком месту где су се налазиле америчке трупе, негујући на тај начин патриотизам и пружајући војницима осећај да су као код куће.

Пример приказа неупотребљивог сира, упућивао је на прерани распад Републике; остриге на пожуду; црни лук на грех; грожђе повезано стабљиком на предбрачну чедност или брачну верност. Могућности у игри са мотивима *vanitasa* биле су бескрајне. Занимљиво је како су насупротив хуманистима, калвинисти на многе намирнице гледали прекорљиво, уочавајући много јачу везу између теологије и моралности. Све оно што је долазило са Истока и све оно што им је било непознато, сматрали су за производе греха, као што је био случај са зачинима, специфичног и јаког мириса. Сматрали су да зачини прикривају и мењају изворну природу укуса хране коју су сами узгајали, на свом тлу. Сходно томе, ако мењају укус јела, сигурно да мењају и моралну природу човека. Претеривали су у својим осудама. Међутим, оно што прилив материјалног неумесно носи са собом је и претеривање у истом, а како су се навике у исхрани преносиле на свакодневно понашање, стичемо утисак о Холанђанима као тромом народу, који не може да утоли своју глад. Овај утисак није неоснован. Недуго затим, сведочимо да су, прождрљивост, похлепа и глад за овоземаљским добрима, одвеле холандски народ у пропаст. Злосутна тумачења калвиниста о пореклу намирница су се ипак обистинила. Танка линија између глади и морала била је довољна да већ поводљив народ крене погрешним путем, не правећи разлику између неопходног и умереног.



Јан де Хем (Jan de Heem), Мртва природа са папагајем, уље на платну, 150×115cm, око 1640. The John and Mable Ringling Museum of Art, Савасота, Флорида.

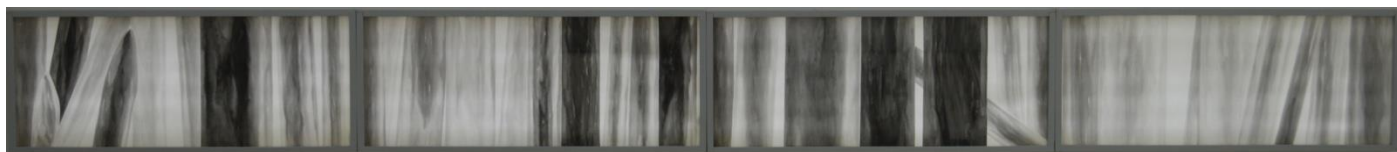
Хедонистичка потрага за задовољством и раскошом, представљала је есенцијалну промену у овом периоду. Храна више није морала да буде само хранљива, већ првенствено укусна⁴⁴. Проблем није представљала распрострањена потрошња и

⁴⁴ Калвинистички министар Ото Белкампајс (Otto Belcampius) у књизи *Последњи час* (The Last Hour, 1661) осудним тоном описује бесрамно траћење хране, где су проводили сате једући и пијући, хранећи своје тело, док нису могли да проведу сат времена у цркви, хранећи своју душу. Вилијам Фрејхоф и Марајка Шпис (Willem Frijhoff and Marijke Spies), *Dutch culture ...*, стр. 30

раскошан начин живота, већ мењање идентитета саме Републике. Непостојање моралних граница било је забрињавајуће.

Пажња са којом су приступали храни не говори само о примарној потреби да се задовољи глад, већ и о понашању народа, које ће засигурно утицати на сам менталитет и начине опхођења у свим животним приликама. Преједање је доводило до тромости, гојазности и несанице, и у складу са тим преписивали су умерен начин исхране. Како су губили контролу над сопственим телом, тако су губили контролу над својим богатством. Сигурно да у периоду *Златног доба* строге калвинистичке проповеди о аскетизму и скромности нису биле реалистичне, и радије су прихватили хуманистичко схватање о умерености у чијој је сржи, као идеал, било схватање о златној средини. Обзиром на околности, пријемчивије им је било да бирају средину између обиља и оскудице, него да се повинују калвинистичком наметању аскетизма који је захтевао превише одрицања.

4. Бочна зона



Трећа зона, бочно распоређених радова, састоји се из 3 фриза цртежа изложених у lightbox-овима, димензија 37×276 cm, 45×340 cm и 54×306 cm. Сви цртежи, рађени техником лавираног туша на папиру, изложени су у кутијама дубине 8 cm, између млечног плексигласа и провидног стакла. Плексиглас равномерно разлаже светлост снопа LED сијалица које се налазе на дну кутије. На десном бочном зиду, постављена су два рада паралелно. Један се налази приметно испод, док се други налази изнад посматрачевог ока. На левом зиду, у висини посматрачевог погледа, постављен је, најдужи по димензијама, трећи рад, који представља сегмент који недостаје на десном зиду, и који је некада заједно представљао целину. Радови су паралелно постављени, лево и десно од подне пројекције која се налази тачно између. Заједно са зоном пода, и зоном улаза, зона бочно распоређених радова је замрачена.

Некада је био једно. Отргнут од своје целине, сада је на левом зиду оно што недостаје на десном.

На десном зиду, и даље стоји празнина недостатка једног дела. Један део се отргнуо из сегмента и наставио самосталан живот. Упркос томе посматрач, посматрајући десни

део, неминовно наставља низ који недостаје, и обрнуто. На тај начин, и даље остају посматрани и схватани као неодојива целина.

На десном зиду, радови по својим паралелним вредностима и готово идентичним диманзијама, чине стабилну и непроменљиву монолитну целину, попут земље и неба. Трећи део, отргнут, много дужи по димензијама од прва два, наставља незаустављив низ тока реалности и његових понављања у различитим облицима.

Тако постављени цртежи, на одређеној дубини кутије самог lightbox-а, доприносе утиску далеког; екрана на коме се посматра приказ, неухватљив и *бајковит*.

Радови представљају приказ низа умножених игала зихернадле. Од заборављене репродукције Учелове (Paolo Uccello) *Битке код Сан Романа*, у илустрованој дечјој енциклопедији о ренесансном сликарству, настаје приказ кроз асоцијације настале дечјом аналогijом зихернадли и копља. Док се бајковити предео у позадини слике, лишен призвука опасности битке посматране из дечје перспективе, сливају у пројекцију рада на поду галерије. Иако наизглед безлично поновљене, свака од њих задржава карактеристике јединствености. Док природа самог светла која допире са дна кутије, и топлог и хладног, доприноси утиску лирског и флоралног.



Паоло Учело, *Битка код Сан Романа*, 320×182 cm, темпера, око 1435-1460. Национална галерија, Лондон, Велика Британија.

*Зашао неки момак у шуму Стриборову, а није знао да је оно шума зачарана и да се у њој свакојака чуда збивају. Збивала се у њој чуда добра, али и наопака – свакоме по заслуги.*⁴⁵

Бајка *Шума Стриборова*, Иване Брлић-Мажуранић, прва је представа Луткарског позоришта у оквиру Позоришта младих Сарајево, коју је мој отац гледао са својим оцем још у детињству. То је и једини пут да је гледао луткарску представу.

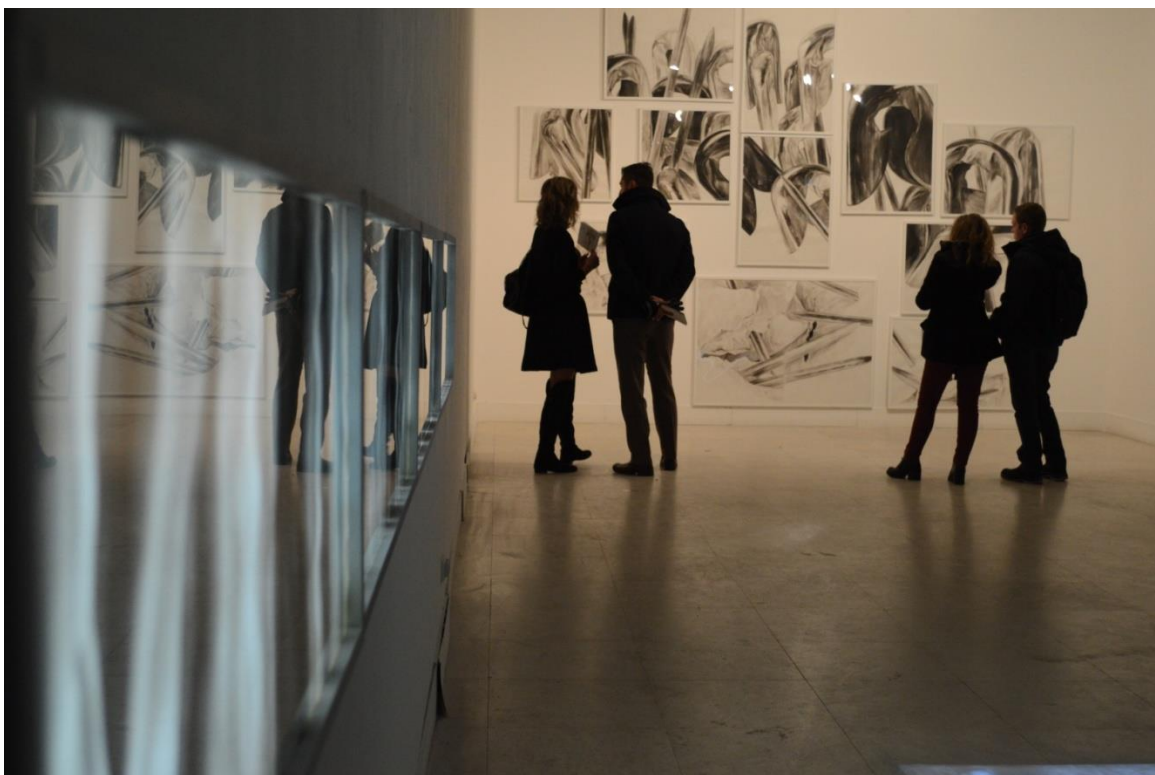
Позориште није било велико; седишта су била у истој равни, док је на издигнутој позорници завеса била спуштена до пола. У том малом процепу, између позорнице и завесе, одигривала се магија са луткама које су висиле одозго на канапима. Глумци су вероватно стајали на некој врсти конструкције, скеле, што је у том тренутку, начин на који се лутке крећу, петогодишњем дечаку деловало нестварно и магично.

Живо сећање и опчињеност представом, коју је памтио као да је била јуче, препричавана је мом млађем брату и мени, у нашем детињству небројено пута. Све до писања овог рада, аутор бајке ми је био непознат, а радња бајке заборављена. Међутим, утисак о чудноватој шуми Стриборовој је остао. Одувек је постајало питање ко је Стрибор, човек необичног и снажног имена; како изгледа његова шума и шта се у њој збива. Зашто и по чему је другачија од било које друге шуме?

Ако родитељ исприча свом детету бајке у правом духу – односно, побудивши осећања у себи присећањем значења, које је прича имала за њега када је био дете и њеним другачијим садашњим значењем за њега; са осетљивошћу за ралоге зашто би и његово дете могло да стекне неко лично мишљење током слушања бајке – онда ће, док буде слушало, дете осећати да је схваћено у својим најнежнијим тежњама, најревностнијим жељама, најозбиљнијим стрепњама и осећањима јада, као и у својим највећим надама. Како му оно што му родитељ каже, на неки чудан начин објашњава шта се дешава у мрачнијим и ирационалнијим аспектима његовог ума, то показује детету да није усамљено у свом свету маште, већ да то дели са особом која му је најпотребнија и коју највише воли. У тако повољним условима, бајке суптилно нуде наговештаје конструктивних приступа унутрашњим искуствима. Бајка комуницира са дететом интуитивно, подсвесним разумевањем његове природе и тога шта би могла да му донесе будућност, уколико развије своје позитивне

⁴⁵ Ивана Брлић-Мажуранић, *Приче из давнина*, (Дечја књига, Издавачко предузеће Србије, Београд, 1952), стр. 55

потенцијале. Захваљујући бајкама, дете наслућује да бити човек у овом нашем свету подразумева прихватање тешких изазова, али и упуштање у чудесне авантуре.⁴⁶



Сети се да не заборавиш, Галерија Дома омладине Београда, 2016.

Из очевог живог и интезивног приповедања, остаје сећање на велику позорницу, чија се сценографија састојала од мноштва стабала направљених од картона или неког чвршћег осликаног материјала, са сценским светлом које се пробија кроз шуму. У недостатку илустроване бајке и искључиво присуство нарације, пажња и машта је била усмерена ка самосталном доживљавању приче, обогаћена садржајем личног значења. Откривањем скривених значења, интуитивно и спонтано, бајка је добијала нове аспекте, представљајући вид иницијације коју мотиви бајке често подстичу; иницијацију у разумевању забрињавајућих тема свакодневнице које су неизоставни део поставке света. Бајке конкретизују архетипове, који одражавају универзална људска страховања и надања, док се правилним разумевањем симбола и спремношћу да се изнова репродукују исте или сличне представе у бајкама, долази до умирујућег *уточишта* у разумевању света око себе.

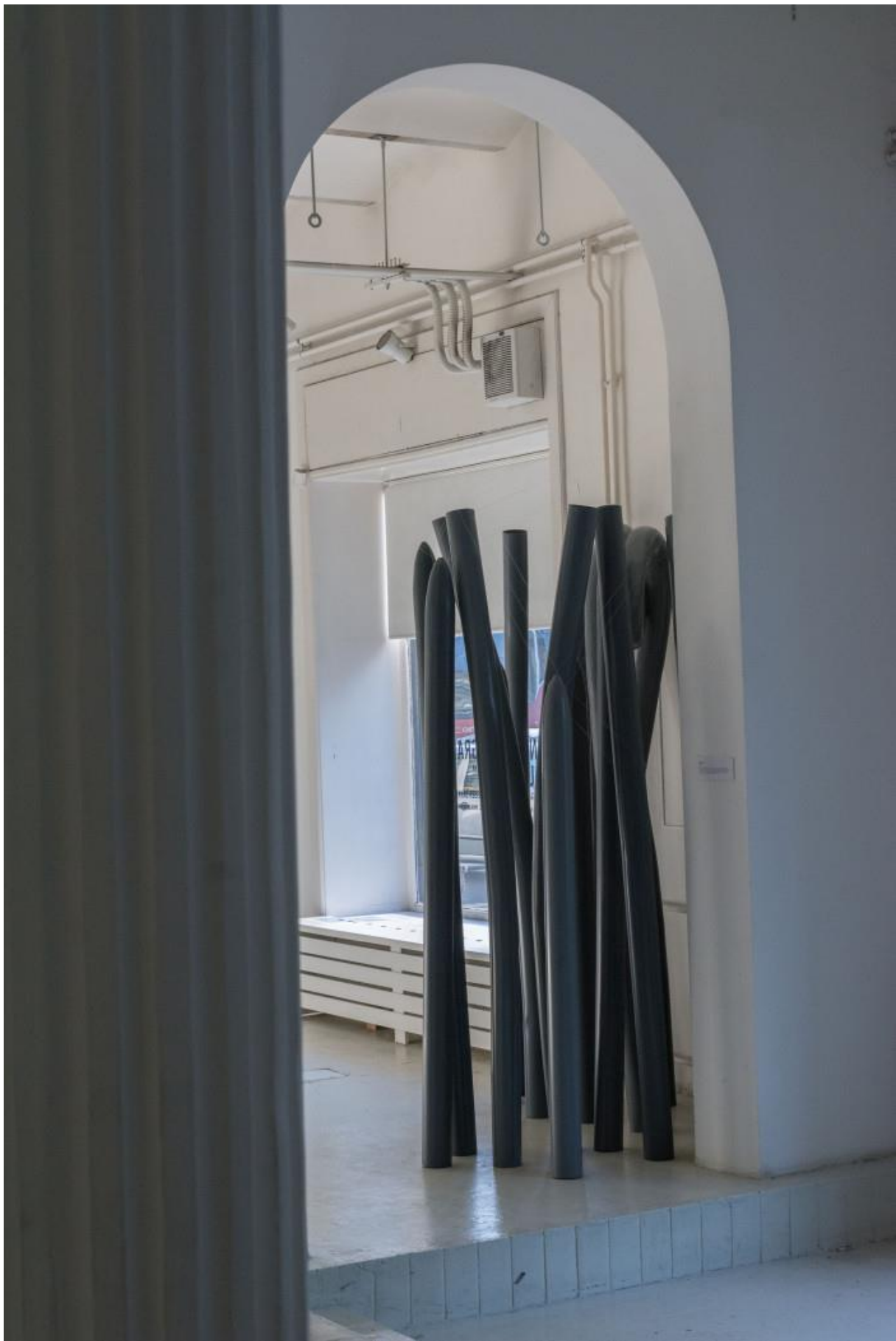
⁴⁶ Бруно Бетелхајм, *Значење бајки*, прев. Марија Стаменковић, приредио и поговор написао Жарко Требјешанин, (Нова књига, Београд – Подгорица, 2015), стр. 154



Макета за рад *Сети се да не заборавиш*



Одбачени, 150×250 см, оловка на папиру, 2014.



Raiffeisen Club награда за младе уметнике, Gallery 12 New media HUB, Београд



Комерцијализација лала и мода поседовања



Водећи се Фукоовом идејом и Аронсоновим објашњењем о односу утопије и дистопије на позоришној сцени, прикази низа игала, део су измаштаног света. Пулсирајући попут снопова трске или умножених стабала, приказују своју флоралну природу и порекло. У нишама бочних зона, сачувани су као нешто драгоцено. *Бајковито*.

У култури где је интересовање за баштованством, историјом, колекционарством, природном науком било истакнуто, необичан цвет нашао је своје место. Додатно, економски развијено друштво било је погодно тло за настанак лаломаније.⁴⁷ Најспектакуларнија и најпознатија криза у историји модерног потрошачког друштва, као крајњу последицу имала је озбиљне поремећаје на тржишту и нагло осиромашење широких слојеве народа Холандије. Пре свега, имала је озбиљне последице на самопуздање које се издигло до натприродних размера захваљујући благостању које их је задесило и за које су били неприпремљени. Током *Златног доба*, имали су инстинкт за робу која ће бити део велике тржишне потражње и донети им корист. Није неочекивано да су од турског тепиха, кинеског порцелана, направили предмет пожуде, где су правећи јефтине имитације, омогућили да егзотични предмети постану део свакодневног живота. Међутим, сасвим неочекивано је да је један цвет постао део тржишне потражње. Интересовање за природне науке расло је уз хуманизам, па тако, прво у Италији почињу да придају важност ботаници.⁴⁸ Као део трговине са Левантом и Отоманским царством, лале су постале део пажње ботаничара и хортикултураиста

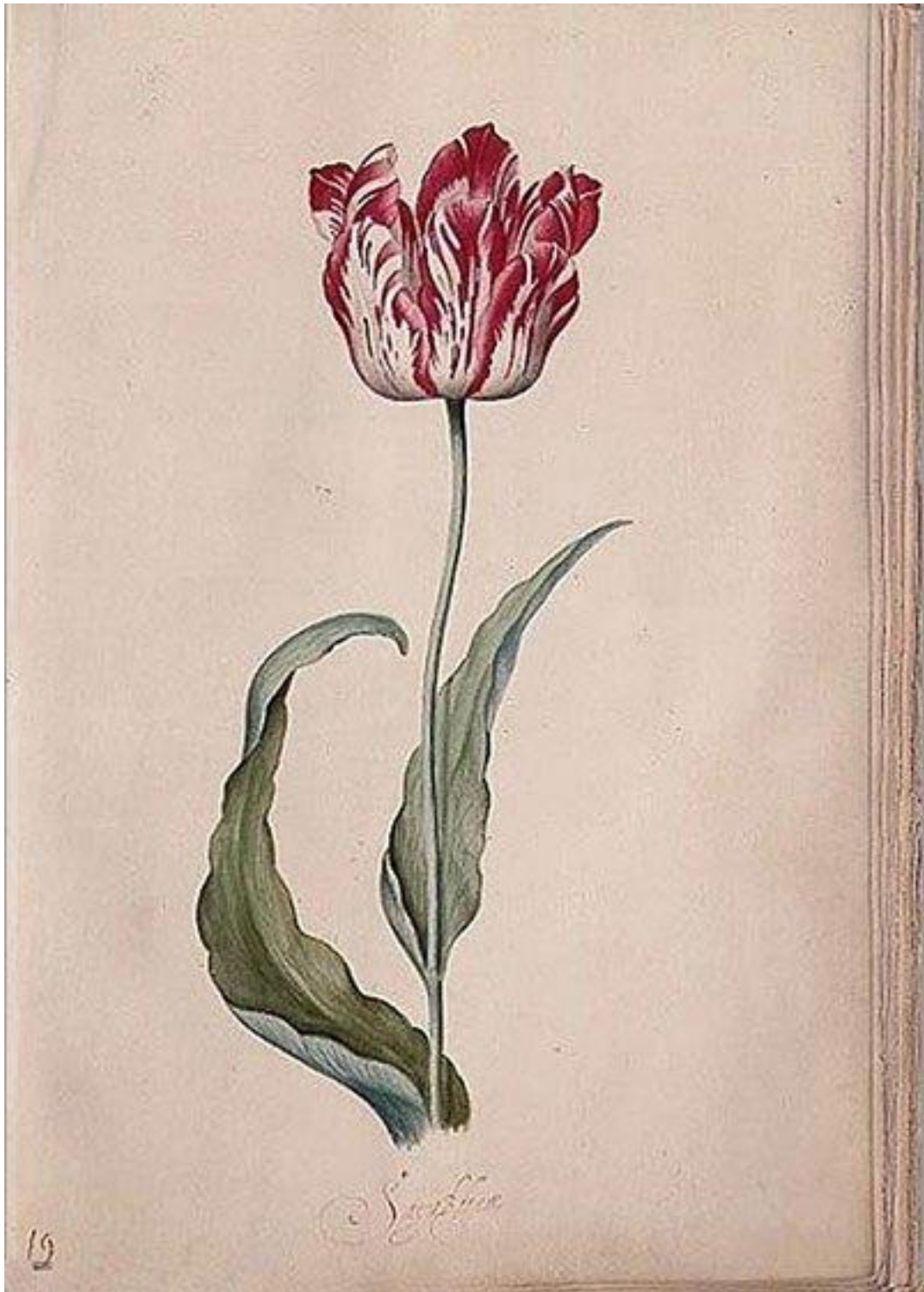
⁴⁷ На тему ирационалног понашања, примера помаме и масовне хистерије написано је на десетине књига. *Изузетно популарне заблуде и лудило гомиле*, Чарлса Макаја (Charles Mackay), представља једно од најстаријих и свеобухватних истраживања о једном социолошком проблему, на коме је модерна слика и тумачење о овом феномену засновано. Осим што се убраја у класике, ово дело нам пружа увид и узима се као полазиште за истраживање Лаломаније (1636-1637. године) и уопште једне друштвене кризе.

⁴⁸ Са почетком у Падови, 1533. године, почиње изучавање ботанике и настанак првих ботаничких башти које су се шириле даље на север Европе. Лајден је добио своју прву ботаничку башту у Холандији 1594. са Каролусом Клусиусом (Carolus Clusius) на челу, која је већ до 1608. године имала преко шесто различитих врста лала. У почетку, још у Италији, на цени су биле биљке које имају лековито својство, међутим, за Клусиуса је било небитно што лала то није била. Ценио ју је због њене лепоте.

северне Француске, западне Немачке и Холандије. У раним годинама, производили су их само за себе или за мањи број елитних клијената. Оно у чему су се лале разликовале од уобичајених предмета тржишне понуде представљала је њена једноставна поновљивост. Када су уочили потенцијал и лакоћу са којом може да се размножава, једноставан цвет постаје предмет пажње који превазилази свака очекивања. Убрзо постаје предмет пажње и експериментисања узгајивача, који почињу да раде на стварању нових врста. Успостављају хијерархију, којом одређеним врстама приписују симбол реткости, недоступности и жудње многих имућних грађана, док друге остају доступне за средње и ниже слојеве, постајући предмет велике тржишне потражње. Због саме природе предмета, који зависи од временских прилика и годишњих доба, лале постају још већи предмет пожуде. Како је трговина лалама узела замаха, постало је сасвим прихватљиво да се луковице продају месецима пре испоруке. Народу, већ склоном коцкању, куповина лала месецима унапред нудила је повољну прилику за даљу препродају, која је сваким преношењем на новог власника, умножавала њихово богатство. Куповали су нешто што још увек нису видели, новцем који нису поседовали. То је додатно доприносило усхићењу и хистерији већ поводљивог холандског карактера, где се само подривала њихова склоност ка ризичним и коцкарским пословима. Кључне, 1636. године, још пре цветања, цене луковица лала су се удвостручавале и утростручавале у току недеље или чак у току дана.



Сети се да не заборавиш (детал), лавирани туш на папиру, 2016.



Judit Leyster, из Tulip Book, око 1643. Франс Халс музеј, Харлем

Тешко да би у некој другој, мање развијеној средини постојало овакво интересовање за егзотичним цветом, међутим, лале су представљале нешто ново за Холандију и биле су ретке. Њена крхка и променљива природа била је непредвидљива, узбудљива, за разлику од већ скромног и до тада доступног цвећа. Увршћивањем у своје колекције, лале су поистовећиване са уметничким делима и рефлектовале су жељу онога који их поседује. Развијеном трговином и настанком Источноиндијске компаније, отворила се могућност да многи егзотични куриозитети постану део колекције. Колекције које су показивале добар укус отварале су врата напретку на социјалној лествици. Служиле су као међусобни знак распознавања у елитним круговима, док је сав садржај колекција свеобухватно представљао све оно што је улазило у националну представу Републике. Тежили су за енциклопедијским представљањем, укратко, за свим оним што је чинио знани свет, посебно ретки примери, необични и несвакидашњи. За разлику од шкољки, па чак и лептира који су делимично могли бити сачувани, лале су биле посве необичан предмет колекција због своје пролазности и краткотрајности. Међутим, током потражујућег периода, постале су готово неизоставни мотив мртвих природа, често и саме протретисане. И писци и сликари седамнаестог века били су окупирани мотивима *vanitasa* и *memento mori*, указујући на неизбежну пролазност људског живота. Лале као предмет обожавања тог доба чиниле су се као погодан мотив који као свој основни "квалитет" поседује пролазност.

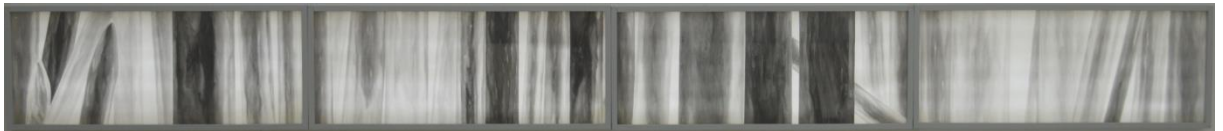
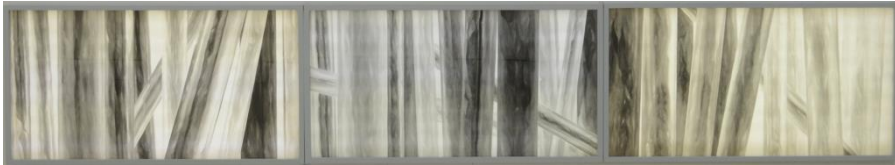
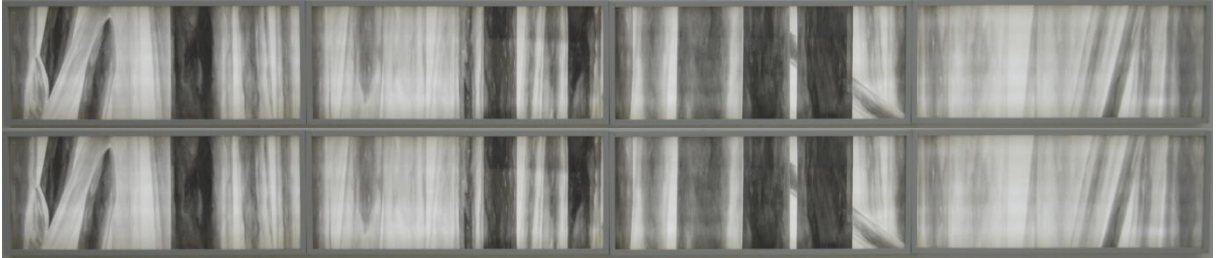
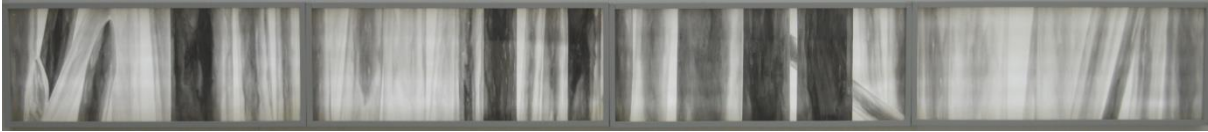
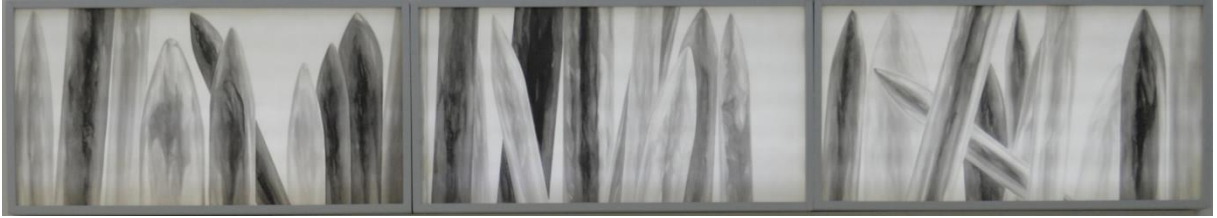
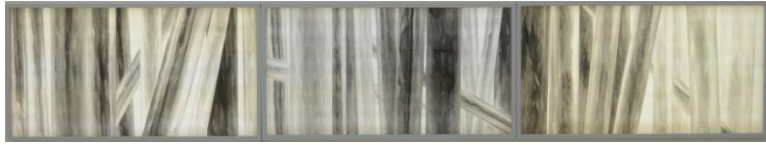


Michiel Jansz van Mierevelt, *Двоструки портрет са лалом, луковицом и шкољком*, 1606. Galerie Sanct Lucas, Беч, Аустрија.

Очекивано, уз материјални и економски напредак, постојала је потреба да се опажање тренутног уврсти у представе мртвих природа, те њихов концепт доживљава посебан развој у Холандији седамнаестог века. Изненађујуће писмен народ за то време, опседнуто испуњава тржишну глад за графикама, сликама, песмама, историјом. Сва та снага и изузетно богатство које их је задесило у клаустрофобичној Холандији, на изузетно скученом простору, одређују начин на који су били повезани у колективном уму, који пак утиче на све сегменте њиховог живота. Приказ потреба и апетита народа није представљао само опажај свакодневнице, већ скуп алегоријских, дидактичких и

моралних придика о пролазности овоземаљског. Није било сумње о упозоравајућој поруци, када прикажу вазе са цвећем, заједно са лобањама, пешчаним сатовима, изгорелим свећама. Са друге стране, не можемо занемарити да је постојала свест о важности материјалног за развој друштва. Развој цветних мртвих природа ишао је заједно са растом потражње и интересовања. Потрети цвећа славили су поседовање ретког и драгоценог.⁴⁹ Нису били приказ онога што ће ускоро нестати, већ онога што већ јесте избледело. Прикази цвећа пружали су начин да се у њима ужива током целе године и сачува оно што им је било драгоцено а пролазно. Уједно, то је било једино место где је постојала могућност да се врсте цвећа које цветају у различито доба године, прикажу на окупу.

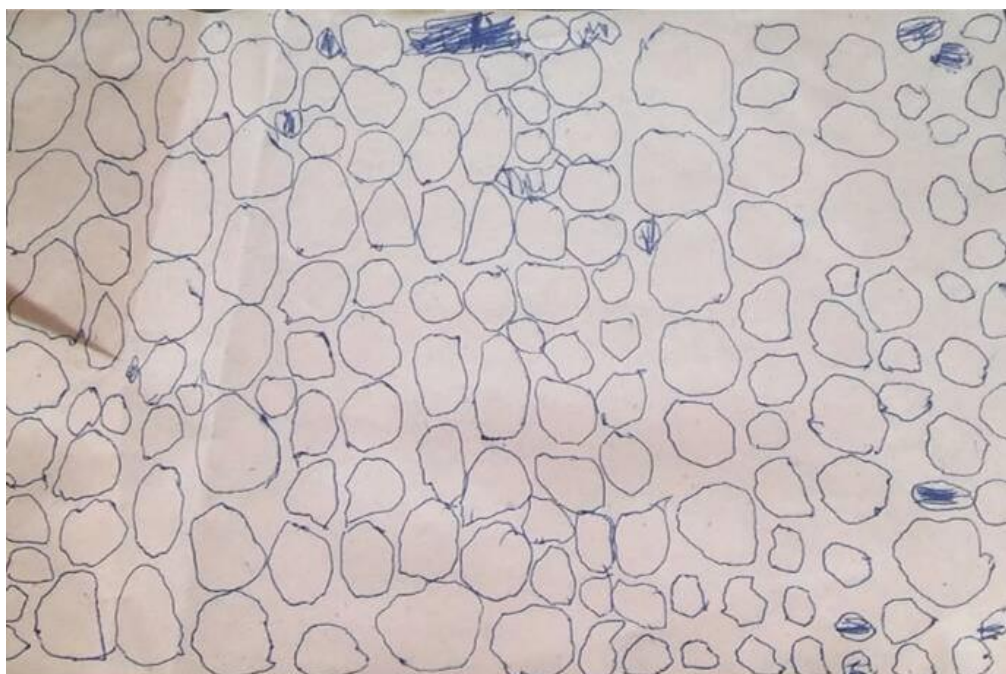
⁴⁹ Осим научних представа лала, у ботаничке сврхе, постојали су портрети – прикази једног примерка лале, портретисаног попут људског. Донекле остаје мистерија о овако квалитетно и пажљиво портретисаним лалама и њиховој сврси, али остаје нагађање о очувању нечега што им је у том тренутку било најдрагоценије. Портрети који обично означавају посед и поседовање, у овом случају представљају потрвду и "изговор" за њихово непромишљено улагање. Као и портрети, имали су улогу да сачувају у времену оно што је пролазно и променљиво, због чега су придавали толику пажњу неживим објектима.



5. Централна зона

У централној зони, јединој осветљеној, налази се полиптих цртежа, лавираног туша на папиру, димензија 320×420 cm. Цртеж слагалица, састоји се из 11 делова, где сваки сегмент рашчлањен, делимично задржава своју аутономију, комуницирајући самостално са осталим зонама рада. Сегменти, различитих димензија, постављени су попут дечијих слагалица, где се стиче утисак да један део недостаје, пратећи кружни ток који се намеће као доминантан. Радови су урамљени под провидним вералитом од 0,7мм, где у контрасту са издвојеним цртежима у lightbox-овима, представљају директан отисак на зиду.

Полиптих који заузима готово цео зид галерије, опис је самог предмета зихернадле, настао из пажљивог посматрања и сложеног читања његове форме и текстуре која је калиграфски забележена. Миметички приказ предметне стварности, у овом случају благо је изобличен, промењен натприродним увећањем приказа предмета и колажним поступком из кога израста сценографија симболичких импликација свакодневнице.



Цртеж у другој години старости

Сваки сегмент полптиха, делује издвојено и самостално, док истовремено комуницира са осталим сегментима, као и радовима из других зона изложбе. Наизглед, разуђен колажни поступак изградње рада, делује компактно. Читање се одвија са лева на десно, где распоред радова прати кружни облик, враћајући посматрачев поглед на почетак, и тако изнова. Одређени делови, чине мање целине у оквиру велике, на којима се наративност разликује.

Унутрашња перспектива предмета

Тада смо видели да транс-субјективност слике у својој суштини не може да буде протумачена само помоћу уобичајених објективних инструмената. Једино феноменологија – то јест разматрање зачетка слике у индивидуалној свести – може нам помоћи да слици вратимо њену субјективност и да измеримо њен обим, снагу и смисао њене транс-субјективности.⁵⁰

Избор мотива докторског уметничког рада није случајан ни насумичан. Као део резервног памћења, у детињству као вид играчке, појављује се поново двадесет година касније са потпуно другим значењем. Наставља се на предмет штипаљке за веш и вакуум гуме за судопере, као исте сензације у неком другом, прошлом тренутку. Предмет на радовима постаје монументалан до те мере да захвата и простор око себе, мењајући га од препознатљивог свакодневног, до тајног унутрашњег. Сакралног. Неодвојиво од колективног сећања, рођењем добијамо и предрасуде средине које условљавају погледе на свет око нас. Управо због тога, предмети често долазе у нашу свест као нешто небитно или мање вредно, самим тим што немају материјалну вредност. Предмети се појављују у физичком, конкретном облику, независном од било какве представе о њима. Тек у интеракцији са појединцем, добијају значење. Сваком новом интеракцијом, добијају и ново значење, тако да се његово значење увек изнова мења и обликује.

Предмет зихернадле јавља се још у раном детињству. Касније, судбина му је да постане заборављен. Једноставно губи на значају и бива скрајнут до одређеног тренутка. Ти тренуци препознавања, представљају појаве, које омогућавају да се назнаке зихернадле несвесно препознају у њима, иако на први поглед делује да немају додирних тачака.

Процес појављивања зихернадле у раду прати образац скупљања доживљаја описаних у Јенсеновој *Градиви*.⁵¹ Књига се бави Фројдовим тумачењем снова, где су жеље сневача приказане као испуњење, и где налазимо образац по коме можемо пратити појаву предмета зихернадле. У средишту новеле Вилхема Јенсена, налази се млади археолог,

⁵⁰ Гастон Башлар, *Поетика простора*, прев. Фрида Филиповић, (Култура, Београд, 1969), стр. 4

⁵¹ Сигмунд Фројд, *Суманутост и снови у "Градиви" В. Јенсена у Из културе и уметности*, прев. Војин Матић, (Матица српска, Нови Сад, 1976)

Норберт Ханолд, кога представа младе девојке на једном античком рељефу који је имао прилику да види у једној збирци у Риму, необјашњиво привлачи. Имајући прилику да добије одливак рељефа, покушава да докучи импулс који му је привукао пажњу, налазећи у њему нешто савремено. Девојци која корача, са рељефа, даје име Градива. Након једног сна, Хоналдови поступци постају суманути када одлази у Помпеју да потражи камени приказ девојке коју на крају и среће. Аутор се поиграва са читаоцем, стварајући конфузију у тумачењу догађаја који се одвијају, стварајући утисак да је реалност заменила фикција. Међутим, појава живог каменог лика девојке са рељефа не представља ништа мистериозно, већ представља надражаје из детињства, које је Ханолд потиснуо. Потиснуте емоције односе се на заборављено пријатељство са девојчицом која је имала особености лепог хода још у то доба, који Ханолд, годинама касније препознаје у рељефном приказу који почиње да обузима његову машту и осећања. Утисци из детињства преводе се у фетишистички однос ка одређеном појму, у случају младог археолога, ка стопалима и ходу девојке.

Зихернадла као прелазни феномен

Може се посматрати како деца третирају предмете пре него што науче да генерализују однос према њима. Играње предметима не захтева категоризацију, већ је ослобођено свих назнака које им ми придајемо. Предмети у дечјој игри говоре другачијим језиком од предмета у свету одраслих. У свету одраслих, предметима приписујемо потенцијал: шта ми, заправо, можемо да урадимо са тим предметом. Често, тај потенцијал је ограничен, где за разлику од дечјег поимања предмета и њиховом маштом, добијају много шири опсег потенцијала, који изузима онај примаран. Назив предмета и њихов језик, како каже Бењамин, не именује, не категоризује и не идентификује предмете, то ради човек.

Средином поподнева, Том, који је још јутрос био пуки сиромашак, просто се ваљао у богатству, ту нема друге речи. Он је стекао – да не говорим о ономе малочас – дванаест кликера, парче дромбуље, парче плавог стакла од винске боце, да се кроз њега гледа, цевку од калема за намотавање пређе, кључ (истина без пера), комадић креде, стаклени чеп од боце за вино; једног калајног војника, два пуноглавца, шест праскавих „жабица,, једно маче ћораво, кваку месингану с врата, псећи огрлицу (без пса), дршку од ножа, четири коре од поморанце и један стари батаљени прозорски оквир.⁵²

Управо та зачудност при првом посматрању предмета постаје повод за појаву зихернадле као основног предмета у докторско уметничком пројекту, репродуковањем утисака стечених у детињству. Ранији надражаји, касније препознати у другим предметима и појавама, постају повод за рад. У испитивању феномена појаве предмета из детињства у радовима, користим одређене образце препознате у раду Виникота, састављајући их у целину, у тумачењу реминисценције детињства и необичне аналогije на основу које се предмет зихернадле из раног доба појављује у раду *Сети се да не заборавиш*.

Виникот се надовезује на изворну хипотезу коју је формулисао 1951. године, говорећи о обрасцима по којима се дете везује за неки нарочит објекат - називајући га "прелазним објектом" или "прелазним феноменом." Прелазни објекат се јавља још у најранијем периоду, када новорођенче још увек није у стању да објектни предмет

⁵²Марк Твен, *Том Сојер*, шесто издање, (завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998), стр. 20

препозна као одвојени део свог тела. Често, везе са предметом које су успостављене у том периоду, остају присутне у познијем добу. Јавља се потреба за поседовањем предмета са којим је већ установљена веза и чији обрасци су се већ понављали у правим месецима живота детета.

Одојчету мора изгледати као да објекат даје топлину, или да се покреће, или да има ткиво, или да изводи нешто што ће тобоже доказати да он има виталност или реалност по себи.⁵³

Прелазни објекат свог сина, Милне је овековчио у познатој причи о антропоморфном жутом плишаном медведићу – *Вини Пу*.⁵⁴ Прасе Праслин, магарац Иар, тигар Тигар, такође из дечје собе Милнеовог сина, добијају емоције и људске карактеристике и прерастају у објекат-фетиш детета. На сличан начин, зихернадла преузима ове карактеристике, подсећајући покретљивошћу својих делова, на анатомију човека. Функција предмета му дозвољава приписивање радњи које је човек у стању да уради. Заправо, за разлику од ћебета, лутке, медведа, зихернадла има могућност да преузме једну функцију човека, припајајући ствари једне за друге. У свету који још увек не разуме у потпуности, када у сталном прилагођавању не успева да задовољи све своје афективне потребе, дете бива принуђено да се прилагођава друшвеном свету старијих. Приписивањем радњи познатим предметима, које обавља одрастао човек, покушава да се прилагоди. На тај начин присваја стварност коју не разуме, обликујући је по својој потреби. У току ове симболичке игре, подражавање стварности често није само сећање на доживљено, већ обрада и компоновање ранијих утисака у циљу стварања нове стварности по дечјој мери и потребама. На овај начин, зихернадла се појављује у радовима као скуп раније доживљених утисака, који често немају везе са стварношћу и нису поновљени онако како су изгледали у стварности – и све то зарад стварања новог приказа за којим је постојала потреба у одређеном тренутку. Имајући привид контроле над објектима или утисцима који су настали у одређеном доживљају, имамо привид да контролишемо крајњи приказ; попут холандских приказа мртвих природа, где су одређивали оно што ће чинити део њене представе, у циљу преношења одређене поруке.

Виготски говори да је све што је створила машта, сачињено из елемената који већ постоје у стварности. Водећи се том идејом, повод рада *Сети се да не заборавиш сеже*

⁵³ Д. В. Виникот, *Играње и стварност*, прев. Милица Минт, (Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999), стр. 18

⁵⁴ Александар Милне (Alexander Milne), *Вини Пу* (Winnie the Pooh) 1926.

дубље у прошлост. Међутим, како је процес рада одмицао, коначни приказ се удаљавао од стварности. Сваки сегмент, потекао из стварности, претрпео је знатан број промена и тумачења чиме су добили ново значење. Од тих последњих облика елемената који су претрпели промене, сачињена је финална слика, која није ни близу стварности. Уз сво то мењање елемената, неодвојиво је искуство. И заправо, збир свих ранијих догађаја који су учитани као битан део данашње представе, део су истраживачког искуства који се неизбежно таложио и успео да сазри у једну представу, приказ.

Надасве да се зихернадла развијала као прелазни објекат и да су се утисци о предмету развијали по том принципу. Међутим, зихернадла представља интиман предмет за самог уметника, док је у стварности персонификација било ког робног објекта (фетиша) обликованог међуљудским односима који улазе у његов садржај и чине његово значење. Лала као засигурно производ људског рада, пре него производ природног процеса, представља робни фетиш. Селекцијом, укрштањем, садњом, постаје производ контролисаног рада а значење добија не по својим природним карактеристикама, већ оним наметнутим, од стране потрошача.

Брајан Јунген (Brayan Jungen)⁵⁵ прикупља предмете познате робе широке потрошње које претвара у неочекиване објекте који за питање имају проблеме поп културе, глобализације, и завичајне културе: у његовом случају, културе Индијанаца, који су одувек покушавали да сачувају своје одвојене идентитете. Све почиње у време док је још био тинејџер. Одроста окружен поп културом, популарним америчким спортовима на једној страни, и животом примитивних Индијанаца, са којима је одрастао, на другој страни. Постаје свестан проблема, и односа америчке културе према маргинализованим индијанским племенима, између којих је одувек постојао раскол.

Продукте једне такве културе, најчешће спортске реквизите, као што су бејзбол лоптице, затим рукавице, торбе, Air Jordan Nike патике користи у представљању иконографије северозападне обале. Сматра да је, за разумевање друге културе, најбоље направити рад од материјала који је свима јако познат. Велики део његовог рада је одговор на стереотипе и непријатељство према својим прецима и посредник за разумевање родне уметности и културе.

⁵⁵ *Brian Jungen: Crafting Everyday Objects Into Art* (Брајан Јунген: Имплементирање свакодневних предмета у уметност), <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=113840238>, ac. 17.6.2017. at 9.10 AM

Јунген намерно користи управо ове предмете који припадају индустрији која користи имена као што су The Chiefs, Indians, Redskins или Braves, односно имена индијанске културе, које користе за називе спортских тимова верујући да ће им сам дух слике донети храброст и поштовање онога чије име носе. Овакав начин преузимања својстава друге културе, у овом случају индијанске, многи сматрају расистичким и понижавајућим, обзиром на околности и начине опхођења према маргинализованим племенима кроз историју настанка Америке. Међутим, Јунген, сматрајући да ако спортски тимови могу да користе ову терминологију, исто тако он може да експлоатише њихове материјале за своја дела, стварајући тотеме обожавања једне културе. Професионални спортови у друштву играју улогу неке врсте ритуала, или пак церемоније, исто онако, како се то јавља у индијанским племенима. Јунген одрастајући окружен плесом ритуала, познаје његову важност, и користи је у свом раду у оном смислу који ће људи препознати у свом свакодневном свету.



Брајан Јунген, *Strange comfort*, 2009.

Сјајне површине као одговор на потрошачку поаму



Сети се да не заборавиш (детал), 320×420 см, лавирани туш на папиру, 2016.

Концепт потрошачке културе, намеће се још од почетка XX века, када су рекламе заводиле и храбриле потрошаче широм Америке да купују исте производе, на тај начин чинећи да постану особе лишене индивидуалних квалитета, чинећи их униформисаним. Бити другачији, било је непожељно.

Њујорк постаје потрошачки центар света, који ће надаље диктирати жеље потрошача. Осим кратотрајне рецесије 1921. године, послератни период био је доба просперитета у Америци. Бучне, раздрагане, немарне, окренуте забави и површним, двадесете године XX века представљају период могућности, али истовремено период безнађа и страха коме су допринеле пређашње политичке прилике и завршен рат.

Нудећи критички поглед на вредности друштва, Скот Фицџералд је радњу романа Велики Гетсби⁵⁶ из 1922. године, сместио у уточиште непостојања моралних норми, на Вест Ег на Лонг Ајленду, који од Њујорка дели Долина пепела, која метафоричи представља друштвену и моралну пустош тог времена.

Добу које је са усхићењем дочекивало техничке иновације, развој аутомобилске индустрије доноси производ који ће постати један од симбола америчког друштва, слободе и неограничених могућности. Управо, чувени Фордов модел Т, зелене боје, представља врхунац свега материјалног што је Гетсби постигао. Иронично, када Дејзи дозволи да управља њиме, његов амерички сан се урушава под трагичном саобраћајном несрећом у Долини пепела, у чијој се пустоши, као контрасту сјају и раскоши Вест Ега, ништа, сем живота Џорџа Вилсона и његове неверне супруге није одвијало.

Нешто касније, навике потрошачког друштва, Дејвид Огилви (David Ogilvy)⁵⁷ препознаје, правећи рекламе које обликују жељу потрошача онако како ми то желимо. Од његове рекламе за Хатавеј (Hathaway) кошуље из 1951. године, настаје период када је опсесија за заслепљујућим сјајем урбаног живота шездесетих и почетком седамдесетих година, изражена и неће се зауставити до данас. Отуда приказ сјајне и рефлектујуће површине зихернадле, која се може пронаћи у феномену фетиша за сјајне површине који се појављује као јасан одговор на потрошачку помаму шездесетих година прошлог века. Настаје раздобље у коме рефлектујуће површине - од масовне појаве козметичких салона, излога радњи у Петој авенији на Менхетну, аутомобила и мотора – стварају привид изобиља као у *Златном добу* Холандије. Умешност у

⁵⁶ Френсис Скот Фицџералд, *Велики Гетсби*, прев. Лазар Маџура, (Народна књига, 2004.)

⁵⁷ Огилви се сматра за оца рекламирања. Оснивач је маркетиншке агенције Ogilvy & Mather.

изградњи рефлектујуће површине у уметности, расла је упоредо са развојем популарне и потрошачке културе. Зихернадла, као производ масовне продукције, дели исту улогу са тацнама и бокалима холандских *vanitas* приказа, Естеових (Richard Estes) излога, Хамилтонових (Richard Hamilton) колажних "жанр сцена", Веселманових (Tom Wesselmann) приказа мртвих природа. Како је одувек постојало интересовање за сопствени одраз, стиче се утисак, да масовна појава рефлектујућих површина у популарној култури доноси супротне тежње, правећи незаинтересованост и дистанцу у међуљудским односима. Појава четрдесет хиљада козметичких салона широм Америке, доводи до отуђења, где се комуникација жена које седе у низу у потрази за лепотом, све чешће одвија преко великих огледала. Масовна појава примамљивих рефлектујућих и сјајних површина постају метафора преко које се одвија комуникација – односно, све мање се заправо и одвија, док у недостатку међуљудске комуникације, остављамо простор да се роба избори за своје место, и тако успева да влада.



Ричард Есте, *Телефонске говорнице* (Telephone Booths), 1967, акрил, 120×175 cm, Marlborough Gallery, Њујорк, САД.

Конфузија вредности потрошачке робе

Прикази холандских мртвих природа приказују конфузију око погледа на вредност предмета. Претераним вредновањем, фини предмети и луксузне намирнице седамнаестовековне Холандије представљају повољно тло за развој и посматрање опседнутости материјалним добрима.

У позадини, фетишистичком односу ка предмету, стајао је ентузијазам ка економском напору који је водио ка претераном гомилању капитала. И у тим првим облицима капитализма неизбежно се нашао цвет. Стичемо утисак да су иза такве опседнутости материјалним, налазили најирационалније предмете пожуде у настојању ка претераном обожавању. Самим тим, цвет непредвидиве и узбудљиве природе представљао је идеалан пример ка коме ће бити наклоњени. Лале и мртве природе биле су у нераскидивој вези у реализацији материјализма.



"На шта је луд човек спреман да потроши новац." ⁵⁸

⁵⁸ *Tis misselijck waer een geck zijn gelt aen leijt*, Румер Вишер (Roemer Visscher), *Sinnepoppen*, (Amsterdam, 1614) 4

Као рефлексија богатства и као доказ како се друштво трансформисано богатством мењало, прикази мртвих природа постају потврда њиховог духовног и материјалног постојања. Наизглед, безазлени приказ цвета, говори о друштвеним односима и њиховим тежњама у потрази за богатством. Вредност лале створена је људским напором, као и сам цвет који је створен на исти начин. Пажљивим укрштањем луковица лала ради стварања јединствене врсте и самим одсецањем цвета из баште и стављањем у вазу зарад осликавања једног портрета, цвет већ измештамо ван његовог природног процеса и природе којој припада. Цвет постаје производ људског рада, а њен приказ на мртвој природи, прича о труду, надањима и страховима из којих се лала изродила. Узгајање лала је донекле личило на алхемијски процес, где су спајањем две различите половине луковица лала, потапањем у мастило, или обојену воду, покушавали да утичу на природан процес, образујући величанствене шаре и пруге. На тај начин, поништавајући природни процес на основу кога настају лале, приписивали су им карактеристике ручно рађеног предмета, убрајајући га поносно у уметност. Портретисање цвећа које расте у различито доба године, шкољки, и сличних ефермних ствари наговештава да су били свесни пролазности, како своје тако и свог богатства. Мртве природе вероватно представљају тежњу својих наручилаца да сачувају тренутак када је све то било у њиховом поседу и кроз чију ће представу моћи да живе и да остану бесмртни. Њихова тежња делује у нескладу са поруком *vanitasa* коју слика носи. Међутим, не постоји ништа мистериозно у томе ако имамо у виду да је цео систем *Златног доба* изграђен на контрадикторностима у понашању.

Израженом трговином у то доба, предмети попримају облике друштвених односа, спекулација, веровања и страховања. Сви ови аспекти изражени су у приказивању предмета који добијају одређену препознатљиву симболику. Ирационални однос према предметима, приказаним у холандском сликарству, приказује контрадикторни однос робе и потрошача, који проилази из тржишне активности. Хал Фостер (Hal Foster)⁵⁹ тврди да је религијски фетишизам заменио фетишизам робе или је бар надокнађивао његов делимични губитак. Његово опажање има смисла, ако узмемо у обзир околности и гнушање од калвинистичког притиска. На тај начин су само превели фетишистички однос од једног појма ка другом, дајући потрошачким предметима магијску моћ која је убрзо надвладала животе постајући вреднија него што јесте. Осим што приказују

⁵⁹ Хал Фостер (Hal Foster), *The Art of Fetishism: Notes on Dutch Still Life* (Уметност фетишизма: Белешке о холандским мртвим природама), у *Fetishism as Cultural Discourse* (Фетишизам као културни дискурс), Емили Аптер и Вилијам Пиц (Emily Apter and William Pietz), (Cornell University Press, Ithaca and London, 1993)

величину холандске империје, огледала из Венеције, порцелан из Кине, металне посуда из Нирнберга, шкољке са Блиског Истока, тепихе из Персије, додатно проширују број предмета који ће постати предмет обожавања. Тешко је рећи да ли су тржишне вредности обликовале фетишистички однос према одређеним предметима и њихову репрезентацију или обрнуто. Вероватно је тај испреплетани однос допуњавао међусобно ове две сфере, или су бескорисни објекти као што су цвеће и шкољке били представљани са изузетном вештином и драгоценије него што јесу, да не би заостајали у вредностима које су стицали на тржишту. На тај начин, долази до конфузног (не)разумевања приказа, уобичајене природе предмета и њихове ирационалне вредности. У почетку, мртве природе су предстаљале свакодневне предмете. Касније, предмети робне размене су преовлађавали, и говорили о новим аспектима економије Републике и друштвеним односима изазваним тим новинама. Како су друштвени односи били конфузни, нечитљиви и тајанствени у новим околностима, такве су биле и слике. Могуће је да су мртве природе заиста биле хвалоспев једног бољег живота, међутим, уместо благостања, учитавамо напор да се тако прикажу него што то заиста јесу биле.

Понос иде пре уништења и надмоћан дух пре пада

*Икаров пад*⁶⁰



Artus Quellinus, *Икаров пад*, Amsterdam Royal Palace, Холандија

Када је Антверпен, најважнија лука у западној Европи, пала под власт Шпанаца 1585. године, побуњене провинције, посебно јужни део покрајине Зеланд, блокирале су реку Шелду. Масовним одласком трговаца, економиста и предузетника из Антверпена на север, поморска трговина остала је парализована што је утицало на пад економије. Препознајући нову прилику, Амстердам, у то време незнатна лука, мудро користи ситуацију, служећи се новцем, знањем и везама које су пристизале са југа. Овај догађај, важан за један град, а трауматичан за други, представља битан тренутак од кога почиње развој Амстердама.

⁶⁰ Многе слике и скулптуре у Краљевској палати сведоче о упозорењима још из времена када је палата још увек била Амстердамска градска већница. Од Атласа који симболизује централно место Амстердама у универзуму током *Златног доба*; Посејдон који говори о вези са морем, и о значају суверенитета над поморском трговином. Затим приказ мита о Аргусу, Меркуру и Ио, који би требало да упозори амстердамске трговце на будност.

Приказан рељеф налази се симболично изнад врата стечајне коморе. Представља приказ Икаровог пада коме је отац Дедал направио крила од дрвета, перја и воска, како би побегли са Крита где су били заточени, уз упозорење да не лети превише близу Сунца. У седамнаестовековној Холандији, Дедал би могао да представља калвинисте који неуморно упозоравају на превисоко летење, док Икар трговце, које је осећај летења завео у нагону да задовоље своју глад за потрошњом. Икаров пад у воду може се повезати са страхом од поплава који је значајно обликовао холандски карактер. А пословица – *Понос иде пре уништења и надмоћан дух пре пада* (Pride goes before destruction, and a haughty spirit before a fall, Приче Соломунове 16-18) – употребљена је да упозори трговце да не предузимају ризичне кораке јер могу довести до пропасти. Мит о Икаровом паду симболично говори о читавом периоду *Златног доба*, и његовом пребрзом паду, док је градска већница постала свеобухватни приказ њихове тешко стечене слободе као и упозорење од урушавања истог.

Прелазне године, из тешких околности, ка *Златном добу*, сведоче о драматичној трансформацији холандског друштва, која не би успела без одређених културних предуслова, јаких веза и распрострањених трговачких навика које су допринеле расту. Унутрашња стабилизација Републике, побољшање стратешке ситуације, отварање река и водених путева, прилив капитала и знања из Антверпена након 1585. године, допринели су стварању економског "чуда," како Хуизинга, у више наврата назива седамнаестовековне прилике Холандије⁶¹. Није била далеко од чуда. Оснивањем Источноиндијске компаније, једине компаније која је имала монопол и слободну трговину са источноазијским земљама, дошло је до мењања друштвених и социјалних навика Холанђана. Како се огледала глад за профитом у догађајима са насукавањем китова, тако се огледала и у порасту добара у трговини, која је пак утицала на промене свакодневних навика.

Трговина лалама носила је специфичне проблеме. Због своје природе, луковице су морале провести већи део године под земљом што значи да је већи део трговине био невидљив. Куповане још док су биле под земљом, често нису испуњавале очекивања када процветају, што је додатно утицало на неизвесност, и разумљиво, у сумње на непоштеност узгајивача. Логично, да овако неизвесну трговину, услед непознатог рока испоруке, трговачки синдикати и удружења нису могли да контролишу. Свако пословање где је време испоруке било несигурно и одложено, пратила је опасност од урушења. У једном економском центру као што је то био Амстердам, презасићен капиталом, глад за профитом добијала је неочекиване размере. Рачунајући на лаку и брзу зараду, грађани Холандије улагали су читава богатства, очекујући да ће се магично умножити. Доба просперитета седамнаестовековне Холандије, очекивано су пратиле спекулације, које су довеле до атмосфере обојене паником и манијом. Како је основни мотив био брза зарада коју је пратио недостатак уобичајног опреза, често су улазили у послове сумњиве етике и морала. У хаотичној средини, поред сумњивих пословања, било је готово немогуће претпоставити или угушити гласине које су кружиле и које су могле уништити читава богатства.

Како се ближила 1637. година, посед лала је прелазно из руке у руку по неколико пута. То је указивало на недостатак сентиметалности, где више није постојало истинско обожавање цвета, већ само интерес за профитом. Занос лалама чешће је био вреднован њиховом ценом него лепотом.

⁶¹ Вилијам Фрејхоф и Марајка Шпис (Willem Frijhoff and Marijke Spies), *Dutch culture...*, стр. 63

Лаломанија се заснивала више на пропаганди него на чињеницама, и на протоку информација, које су биле од велике важност за одвијање трговине.

Лале су често достизале цену као ниједно уметничко дело.⁶²

Симбол крхкости материјалног богатства

Лале су биле подложне вирусу који је осим смањења репродуктивности, утицао на стварање шара на латицама цвета које су сматрали лепим. Како су ботаничари седамнаестог века сматрали - вирус, заправо, није био вирус, већ нормална фаза у процесу сазревања цвета, док су недостатак шара сматрали дефектом. Шаре нису могле да се репродукују кроз размножавање семена, јер вирус на њих не утиче. Дешавало се да новонастале лале из семена буду налик својим претходницама јер су биле заражене у неком другом тренутку, али ни за то није постојао образац по коме се процес одвија. На основу дефекта који је настао вирусом, образовала се цена луковице. Високе цене су биле резервисане за заражене лале, док једнобојне, здраве лале, нису биле на цени.

Почетком 1637. године, напетост у трговини лалама прекинута је спекулацијама да је цвет заражен, чиме је потпуно изгубила на вредности. Постоји могућност да су лале биле заражене, међутим, не постоји начин да се то докаже. Када је трговина лалама

⁶² *Semper Augustus* вредео је 1000 fl. јула 1623 - 5500 fl. фебруар 1637. године

Admiral Van der Eyck. 446 fl. – 1260 fl. (у истом периоду)

Viceroy. 400 fl. – 1000 fl. (у истом периоду)

Centen. 40 fl./ 350fl. - 1634/ децембар 1636. године

Admiral de Maan. 15 fl./ 175 fl. - 1634/ децембар 1636. године

fl. – симбол за холандски *гилдер* или *гулден*, изведен из друге старе валуте – флорин. Називи за лале су преузети од имена истакнутих војсковођа и личности из тог периода, означавајући патриотски дух узгајивача.

Цене су упоређене и преузете из три извора, која се позивају на Постхумуса (Posthumus) и Крелаца (Krelage): Ане Голдар (Anne Goldgar), *Tulipmani. Money, Honor and Knowledge in the Dutch Golden Age* (Лаломанија. Новац, част и знање у холандском Златном добу), (The University of Chicago Press, Chicago and London, 2007), стр. 201; Питер Гарбер (Peter Garber), *Famous First Bubble. The Fundamentals of Early Manias* (Позната прва луковица. Основе првих манија), (The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2000), стр. 13, 26, 66, 78, 143; Симон Шама (Simon Schama), *The Embarrassment of Riches...*, стр. 358

омасовила, и када се дешавало да из луковице израсте цвет чија се нијанса разликовала од очекиване, пад цене је био очекиван.

Многе невероватне приче говоре колико је то заправо био посебан и ирационалан тренутак за историју уопште. Ана Голдгар говори да су Мекејева⁶³ тумачења претерана, и тврди да лаломанија није узела маха како је он представио, и да није уништила економију због које су се годинама опорављали. Такође, она сматра да нису сви били укључени у трговину лалама и да је број угрожених био много мањи него што се сматрало. Цене одређених врста лала имале су невероватно високу цену, међутим Голдар износи чињенице да их заправо нису ни достигле, јер нису успели да их продају по траженој цени пре краха берзе. Нажалост, не постоји довољно извора на основу којих можемо да утврдимо истинитост њене тврдње. Извори се углавном базирају на стереотипима и на већ превише пута испречаним легендама о невероватној помами за цветом. Међутим, то не значи да лаломанија није донела кризу. Уколико није била економска криза, засигурно је била социјална и културна криза која је урушила систем вредности и веровања. Након несрећних година рата, куге и поплаве, процватом лале – цветала је и економија. Занесени и наивни, веровали су да један цвет може донети бољу будућност за целу нацију. У потрази са благостањем, сва веровања и наде су се трагично урушиле претеривањем у очекивањима, утичући на самопоуздање целе Републике.

Лаломанија, представља пример ирационалног понашања који је довео до колапса на тржишту и имао погубне последице на холандску економију, због којих су многи били присиљени да оду под стечај. Голдгар тврди да су претходне верзије биле пристрасне и са скептицизмом им приступа. Овај социјални и културни догађај попримио је савремене резонанце, чинећи га упозоравајућим (историјским) моделом. Са сакупљањем кабинета куриозитета који су тада били у моди, ентузијазам за поседовањем ретког цвета је растао. Прикупљање реткости и чудних ствари сматрало се културно значајним, а не само безбедним колекционарством.

⁶³ *Изузетно популарне заблуде и лудило гомиле*, Чарлса Мекаја (Charles Mackay), представља једно од најстаријих и свеобухватних истраживања о једном социолошком проблему, на коме је модерна слика и тумачење о овом феномену засновано. Осим што се убраја у класике, ово дело нам пружа увид и узима се као полазиште за истраживање Лаломаније (1636-1637. године) и уопште једне друштвене кризе. Као једино од ретких, доступних дела из ранијих периода, написаног само век након кризе, Макајево дело представља незаобилазан извор за истраживање феномена Лаломаније и периода седамнаестовековне Холандије. Чарлс Макај (Charles Mackay), *Memoirs of Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crowds* (Изузетно популарне заблуде и лудило гомиле), Second Edition, (Office of the National Illustrated Library, London, 1852)



Tom Tomorrow, Frame from *This Modern World*, 1999.

Интересовање за лалама, које су уврштавали у своје колекције, класно је делио друштво. Посебно су се истицали обожаваоци цвета који су припадали групи вишег staleжа, сматрајући се посебним и одабраним, са посебно истанчаним укусом за препознавањем вредних ствари. Лале су биле повод и изговор за истицање у друштву. Класна подела није била стварна, јер је ипак била у питању само површна заинтересованост за лалу, као објекат за чију економску вредност је постојао само интерес. Али изненадно стицање богатства захваљујући трговини лалама, допринело је социјалном мешању у коме се нису сналазили. Социјални хаос настао је док је присутност куге утицала на губитак страха и подстицала равнодушност. Симптоми коцкања су постали по први пут очигледни. Свакодневне активности, а посебно сулуда трговина одвијала су се нормално, јер нису имали шта да изгубе. Лаломанија је била упозорење и казна за уживање, а поретрети лала, подсетник глупости и срамоте. Многе сатиричне приче описују догађаје где су луковицу заменили за главицу лука. Оваквим поређењима довођена је у питање њена вредност, када је већ тако лако заменљива за храну.

У почетку, сви су били на добитку. Пратећи раст и пад акција лале, стварали су велики профит купујући по ниској цени, а продајући када порасту. Многи су изненада постали богати а вертикално померање статуса у друштву и стицање части је оно што је кризу чинило тежом.

Веровали су да ће страст за лалама трајати вечно, с тога су са свих крајева света долазили и плаћали незамисливе цене. Холандија је постала економски инкубатор где се сливао новац са свих страна.



"Будала и надахнут човек" ⁶⁴

На помен феномена *лаломаније*⁶⁵, обично се јавља зачуђеност о томе како су Холанђани могли да буду ухваћени у тако очигледној варци. Усред беде, народ је захватила манична потреба за брзим стицањем богатства, док је епидемија куге подстакла ширење фатализма које се огледао у исхитреној трговини. За холандске хуманисте, лаломанија је нарушила начела умерености, скромности и опрезности. Уздрмала је све оно што је било пристојно и свето у њиховом животу.

Лаломаније је узнемирила друштвену хијерархију и оштетила економију. Поткопавање и ремећење дотадашњег система вредности унело је немир и забринутост и напуштање онога што је заиста вредно. Као феномен, лаломанија је успоставила нов систем вредновања. Капиталистичка похлепа је довела у питање морална начела чији су оквири, пре свега, омогућили настанак једне овакве друштвене кризе. Очигледно да су се сва пређашња улагања и придавање вредности једном цвету обистинила као

⁶⁴ Een dwaes en zijn gelt ghescheijden. Румер Вишер (Roemer Visscher), *Sinneroppen...* стр. 5

⁶⁵ Израз *лаломанија* метафорично се користи за финансијску нестабилност, када цене одступају од праве вредности.

погрешна и да су се њихова интересовања уврстила у низ глупости. Полагање наде, обећања и снова у лале, било је погубно.

У амбициозној потрази за богатством и славом, Холанђани поништавају моралне принципе и вредности, делећи трагичну судбину Фауста. Посебно блиска, застрашујућа морална прича, уз тежње и проповеди тадашње цркве, није била довољна као упозорење. Пар векова касније, зависна од науке и технологије, цивилизација, чини се, дели исту судбину у невештој потрази за утопијским идеалом: по природи непромишљен, јер је само човек, да ли може да се одупре искушењима или ће преовладати његова слабост, дајући душу на вечно проклетство у замену за знање и моћ. Укоренено у природи човека, ово питање остаје с оне стране добра и зла. О исходу ће сведочити будуће генерације.



Crispijn van de Passe, Floraes Mallewagen, 1637. Atlas van Stolk, Потердам, Холандија.

Прича о зоо врту је представа у једном чину америчког драмског писца Едварда Албеа, која кроз дијалог два карактера говори о разочарењу америчког потрошачког друштва, забринутог само за богатство и материјалну својину, и губитку основних људских вредности. Представа истражује просторе изолације, усамљености, лоше комуникације и дехуманизације које проузрукује материјалистички свет. Сви ови елементи, апсурдно представљају елементе америчког сна, где су вредности робе замениле међуљудске односе.

Дело се одвија у Централ парку, дијалогом два карактера, Џерија и Питера. Џери је усамљен човек, очајан да води разговор са другим људским бићем. Док је Питер, упркос богатству, супрузи и ћеркама, несрећан. У његовом случају, материјални посед га *штити* од самог себе и света око њега, пружајући му осећај сигурности. У страху од осуде или лошег мишљења једног незнајца, Питер пристаје да разговара са Џеријем, видећи његов живот узбудљивим. Гурајући га са клупе, Џери изазива Питера да искорачи из света који је створио у изолацији, терајући га да се бори за своју територију. Баналном одбраном своје територије – клупе, Алби пружа приказ појединца и његове праве природе, уједно и колапс морала целог друштва.

Сви су одвојени преградама од свих осталих, животиње су углавном одвојене једне од других, и увек, људи од животиња. Али, ако је то зоо врт, то је тако.⁶⁶

⁶⁶ Едвард Алби (Edward Albee), *The Zoo Story*, (1958), стр. 20

What with everyone separated by bars from everyone else, the animals for the most part from each other, and always the people from the animals. But, if it's a zoo, that's the way it is.



Сети се да не заборавиш (детал), 320×420 см, лавирани туш на папиру, 2016.

Ефермност свакодневних импликација свакодневнице

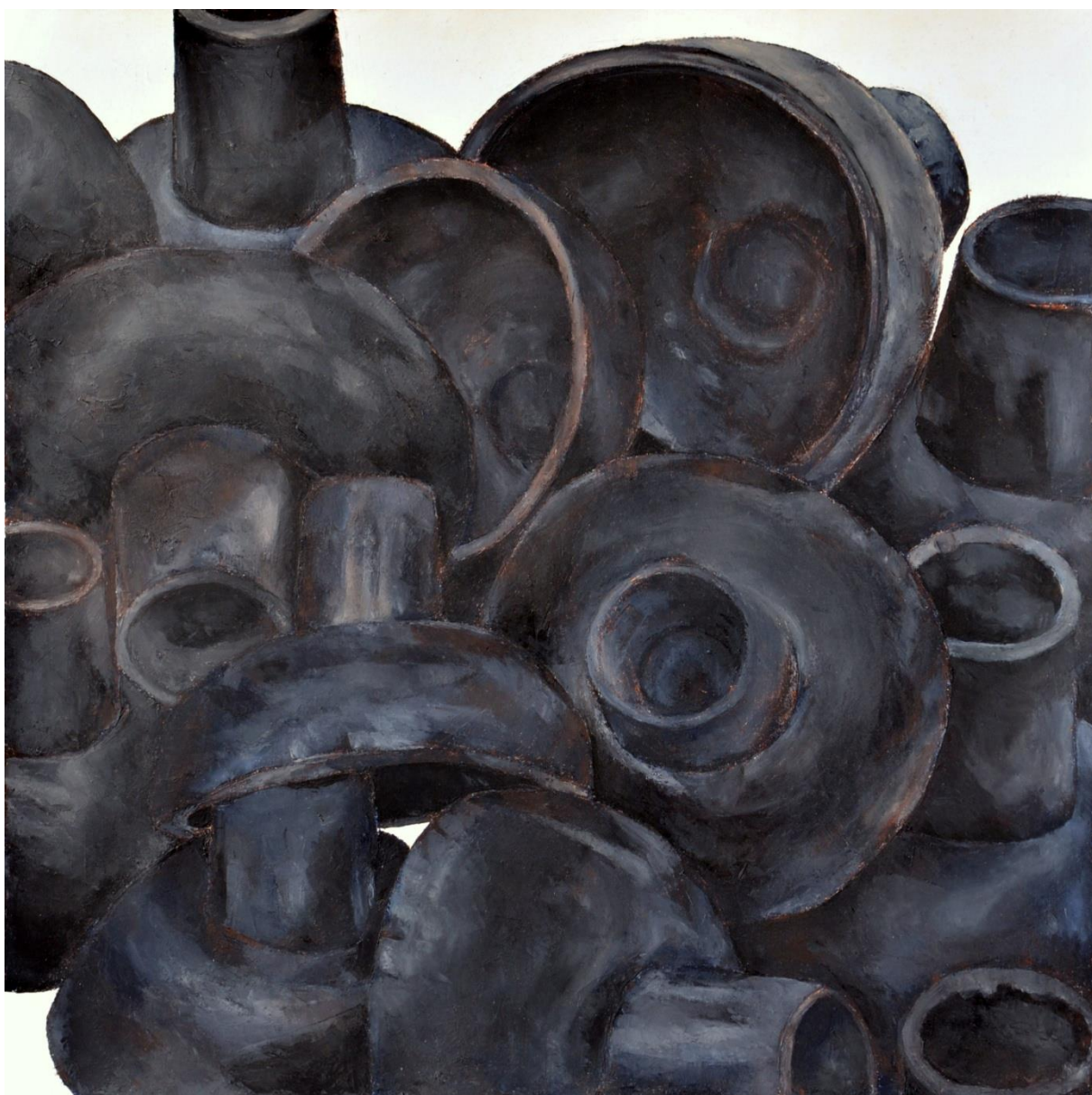
Научнотехнолошки развој допринео је развоју цивилизације, док је упоредо, допринео порасту степена отуђења међу људима. Људи су се отуђењем једни од других, заправо, удаљили од суштине свог постојања. Тежња ка вредностима и идеалима у које су некада веровали, контрадикторна свакодневница разобличава, намећући појединцу жеље које аутентично и истински нису његове, и које не препознаје. Људи су постали роба у новом систему вредности и потражње, доводећи их у безизлазно ропство.

Холандска култура, окарактерисана лажним самопоуздањем, подстицала је прикупљање предмета који су углавном били лишени сентиметалности. Однос према одређеним предметима, превазилазио је назнаке равнодушности, али само због неадекватног и претераног вредновања одређеног предмета, за који су веровали да им може донети богатство или социјални статус. Претерано вредновање и конзумација робе, често су прелазиле границе, чинећи од њих човека који грамзиво гомила и дела попут примитивног човека. У том случају, долази до тренутка када постаје небитно који предмети улазе у наш посед и постају део "колекција."

Француски уметник Арман,⁶⁷ својим радом опонаша делање примитивног човека, седамнаестовековног Холанђанина, или пак савременог човека – разлике су не приметне. Прикупљањем предмета, Арман присваја предмете где није реч само о првом утиску и спознаји предмета или пак, дефинисању односа субјекта према предмету, већ о предметима који чине део феноменолошког контекста модерног света. У другом тренутку, реч је о инстинктивном понављању геста прикупљања плена. Уметник понавља понашање друштва или пак открива истинско понашање друштва које се крије иза привидног реда, технолошког планирања друштва. Верује да индустријска или потрошачка цивилизација поново враћа друштво на ниво праисторије. Цивилизованог човека покреће да задовољи своје потребе и нагоне, који нису примерени статусу цивилизованог човека које је стицао кроз историју и напредак друштва.

⁶⁷ Данијел Абади, (Daniel Abadie), *Arman – L'âge de fer et ses monuments* (Арман – Гвоздено доба и његови споменици), (Galerie Beaubourg, extrait de Cimaise n° 137, Paris)

Према предметима исте врсте, Арман се поставља другачијим и противуречним понашањем. Гомилањем истородних предмета, верује се да се сугерише нешто више и другачије од једног предмета посматраног одвојено. Одвојен и растављен предмет има другачије значење од читавог предмета. Нагомилавањем предмета се нешто мења, количина изазива неку промену, тако што је његова намена промењена – намена и употребна вредност су поништене. Такав предмет постаје маса која се комеша, при чеми се поприлично руши идентитет тог предмета – руши се идентитет његовог основног значења, намене и употребе.



Одбачени, 70×70 см, уље на папиру, 2012.

Разлог масовне продукције исконска је потреба да делајући, утиснемо траг у времену, на основу кога ће моћи да нас пронађу. Отисци настају као потреба настала из нужде које доноси труљење и заборав, и као знак протеста против своје коначности. Остављање трага у времену на неки начин предстаља илузију да смо припитомили време. И то је у реду. Поставља се питање колико је битно од којих "састојака" градим о те трагове, и шта ће они значити за оне који тек долазе. Велика је одговорност пронаћи адекватне делове који ће чинити наше време, јер управо оно даје будућност прошлости. У свету материјалног изобиља, можда би требало дати предност нематеријалном, под условом да се време не изроди у сећање које је сачињено искључиво од имагинације.

Међутим, постоји тенденција савременог друштва да време вреднује и дефинише робом. За разлику од XVII века, где је дефинисање живота робом ипак у привидној потреби за континуитетом, напретком, еволуцијом, у данашње време негира се и оспорава наведено, у корист представљања друштва са израженим осећајем дисконтинуитета, плурализма и бесмисла. Обитавање се мери у квантитативном вредновању робе, које је изгледа карактеристично за потрошачка друштва. Масовна производња, униформисаност и приступачност њених продуката не остављају нам превише простора за избор. Архивирањем и прикупљањем објеката, живимо у илузији о вечној садашњости, где се појам пролазности и смртности заташкава.

У савременом друштву, доступност и муљевит проток информација и предмета омогућавају нам да се понашамо у складу са тим – да непрестано *прикупљамо*. Често може изгледати као опсесивно–компулсивно прикупљање. Тим чином не добијамо ништа сем потврђивања своје присутности и вредности као и привид контроле над догађајима. Символи *vanitasa* и *memento mori* у холандском седамнаестовековном сликарству, служиле су као подсетник о очувању животних вредности које нису нужно обликоване робном вредношћу. Иако *memento mori* злослутно подсећа на смртни исход, значење је заправо позитивно. Покушава да упуту на смрт са циљем подсећања на живот. Холанђани су живели под прећутном претњом од распада или казне због похлепног уживања у обиљу, међутим, опасност од куге је исто тако, доприносила равнодушности од бојазни за сутрашњицу.

Рад Кристијана Болтанског (Christian Boltanski),⁶⁸ бави се ефермношћу свакодневног живота и људског искуства, испитујући пролазну природу нашег живота. Предмети који су припадали преминулом - изгубљена имовина, делови одеће, фотографије недавно умрлих који се појављују у новинама, фасцинирају га. Све је вредно његове пажње. Користећи узорке завршених, непознатих живота, износи их пред публику, покушавајући да их отргне од заборављајући заборављене приче.

У раду за изложбу *Монумената* (Monumenta 2010), под називом *Особа*⁶⁹ конструише гомилу сачињену од 50 тона одеће, синхронизујући је са 15000 људских откуцаја срца која се чују у позадини. Одећа, безимена, изношена и без облика, бачена на гомилу, не представља превише. Међутим, имајући свест да је сваки комад припадао индивидуи, пратио његов облик тела, био ношен у њему битним моментима, самим тим, попримио је живот. На тај начин, издваја се од гомиле, показујући причу живота који се угасио. Сазнање о 50 тона индивидуалних прича фасцинира, звук 15000 откуцаја срца која ће извесно, једног дана престати да куцају, застрашује. Као што су у *vanitas* приказима мртвих природа тежили да прикажу оно како желе да их други виде и како сами прижељкују да виде себе, одећа већ јесте нешто што је неко био. Иако производ масовне индустријске производње, успела је да поприми и "упије" један живот. Насупрот томе, Бен-Неров рад, приказује хладну везу између робе и човека, где постајемо њихов посед који нас неминовно обликује у униформисане "индивидуе". Играјући се мотивима *temento mori*, Болтански покушава да проникне у везу између живота, уметности и смрти, често приказујући њихову апсурдност. Рад је испуњен врстом мрачне ироније. Његов тон осцилира између смртне озбиљности и подругљивости, где ипак, суптилно испливава осећање емпатије, дајући тих, болан и тужан призив сваком раду.

Изнад гомиле са одећом, постављен је кран са металном виљушком, која својим непрестаним радом, зарања своје металне прсте у гомилу. Нестрпљиво ишчекујући шта ће остати од одеће у виљушци када се издигне, имамо утисак да Болтански жели да нас упуту на размишљање о стрепњи од Божје воље, која је оличена у металној виљушци која насумично бира комаде одеће – односно, бира животе. Иронично, подсећа на виљушку у кутијама за игре за срећу у забавним парковима, где смо као деца

⁶⁸ Леа Бисмут (Léa Bismuth), *Cristian Boltanski – 54e biennale* (Кристијан Болтански – 54. бијенале), (Art press, supplément au n° 379, juin 2011)

Лора Куминг (Laura Cumming), <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jan/17/christian-boltanski-personnes-paris-review>, приступљено 7.8.2017.

⁶⁹ *Personnes* – на француском језику има дуално значење. Означавача и *особу* и *никога*.

безуспешно покушавали да освојемо неку од играчака. У раду *Сети се да не заборавиш*, приказана је потреба за поистовећивањем људског живота, са кутијом у забавном парку, где смо ми ти који одлучују о судбини предмета. Супротно од Бен-Неровог рада, дајући људима моћ да одређују ток ствари и да удахну живот потрошачкој роби користећи је, намеће се привид контроле над током живота. У раду Болтанског, одећа је та која, попут зихернадле, неминовно поприма живот свог власника, немо настављајући да буде доказ о постојању једног живота који се завршио.



Одабрани 2, висина 250 см, инсталација, дрво и полиестер, 2015.



Кристијан Болтански, *Personnes*, Monumenta 2010, Grand Palais, Париз, Француска

Оно што се догодило Јеврејима неколико година пре рођења Болтанског, и што је наслеђем добио од свог оца, који је покушавао да избегне судбину холокауста, опипљиво је у скоро сваком сугестивном раду који је направио и описује његову опседивну потребу да истражи смрт. Дело Кристијана Болтанског има чудну, жестоку моћ, која раду даје монументалност и озбиљност којој не тежи, већ она сама по себи то постаје.

Прављен за француски павиљон на Венецијанском бијеналу, рад *Шанса* (Chance) истражује срећу и судбину новорођенчади чији почеци у потпуности подлежу случајности. Наслов рада, преведен на француски језик има позитивну конотацију среће и добре судбине, док на енглеском, супротно, упућује на опасност или ризик. Оба, супротна значења превода речи *Шанса* заступљена су у раду. Но, акценат је на оном преводу који упућује на опасност или ризик. Постављајући многа питања о постојању живог бића и његовој судбини – Болтански изгледа, са стрепњом, закључује да смо ипак препуштени случају и да смо потпуно немоћни у контролисању своје судбине. Плашећи се да закључак може бити истинит, не даје конкретан одговор, већ само поставља питања, остављајући простора и надајући се да се то може изменити у позитиван одговор. Међутим, рад већ довољно одише сумњом и негативним ставом. На крају, Болтански укључује у свој рад податак да је на крају сваког дана, број рођења већи од броја умрлих, и тиме рад добија трунку наде за шансу рођења против случајности смрти.

У мобилном и нестабилном окружењу ова тема развија се на разигран и интерактиван начин, омогућавајући публици да игра и да победи. У оквиру теме, Болтански поставља егзистенцијална питања на спектакуларном нивоу, спајањем чињеница и фикције. *Шанса*, као размишљање о протоку времена, карика је у ланцу сећања које се може назвати индивидуалном меморијом, што дефинише крхку јединственост сваке особе.

Ентеријер павиљона премрежен је челичном конструкцијом којом се, великом брзином, крећу стотине фотографија дечјих лица одштампаних на папиру. У неком тренутку трака се зауставља на случајно одабраном, дечјем, озареном лицу и аларм узбуне се оглашава. Судбина је издвојила једно лице. Процес почиње изнова, док се трака поново не заустави на следећем избору и аларм огласи. Болтански непрестано истражује појам меморије. У свом раду најчешће користи портрете жртава концетрационих логора.

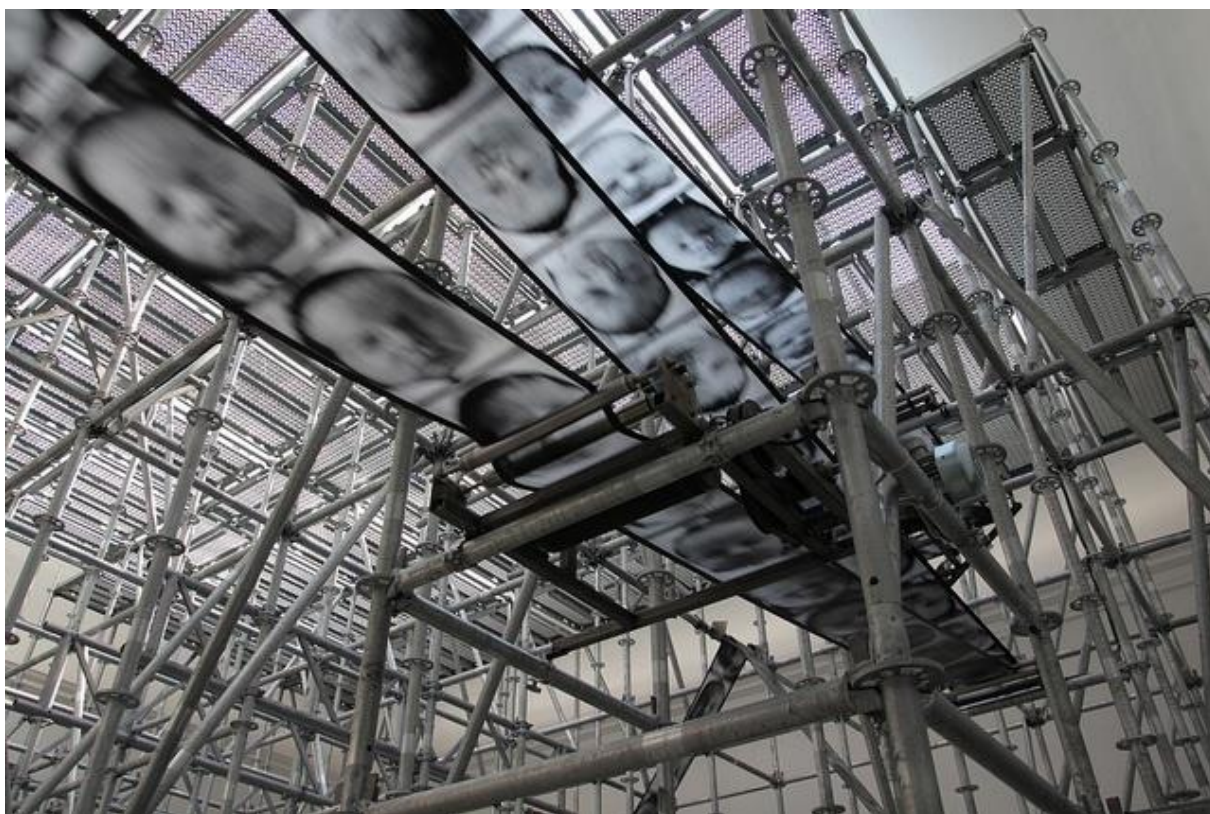
У свакој од две собе са бочних страна главне просторије, налази се сат са светлећим бројевима који броје становништво. Бројач са црвеним бројевима прати број смртних

случајева широм света, док зелени бројеви означавају број рођења. Сваког дана у поноћ, бројеви сведоче победу живота над смрћу тог дана. Број рођења увек је већи од броја умрлих.

У трећој просторији, која се, попут олтара наставља на главну просторију, налази се видео пројекција која се састоји од знатног видео екрана на коме се пројектују прикази различитих сегмената људских лица из три дела. Лица се састоје од сегмента који креирају случајна, чудна чак монструозна лица. Притиском на дугме, посетиоци могу да учествују у креирању судбине једног лица, заустављајући слику. Уколико имају среће (*Chance*), приказаће се три сегмента која припадају истом лицу.

Двосмисленост не само у идеји већ и у визуелној презентацији има богатство које чини да се осврнемо и поново погледамо. У бити, постоји саосећање за људску патњу и очајна потрага за аутентичношћу. Постоји потреба за ритуалом и глад за смислом, која нажалост, не може увек бити задовољена. Неке од његових инсталација блиске су олтарској озбиљности, али су такође испуњене меланхолијом и искреном тугом. Радови Болтанског, пружају утисак одласка на ходочашће, дајући почаст избледелим причама.





Кристијан Болтански, *Chance*, La Biennale di Venezia, 2010. Венеција, Италија.

6. Симболичке импликације свакодневнице

Тумачење кодова који учествују у изградњи рада

Сети се да не заборавиш! Наслов снажно прожима рад. Настао је као игра речи појма *temento mori* и наслова књиге Ериха Фрома *Заборављени језик*, која се бави истраживањем симболичког језика у митовима, бајкама и обредима. У докторском уметничком раду, као назнака у наслову рада, служи као подсетник да се не забораве утисци од раније. Да се *прикупе*.

Попут аларма подсећа. Да *не забораве!*

Избор утисака од раније је интуитиван, али специфичан као избор за сваког појединца. Утиске читамо као кодове које учествују у изградњи система сваког понаособ. Као скуп тако прикупљених утисака представља универзално упутство за живот сваког од нас.

Сети се да не заборавиш уз хипнотичко понављање даје инструкције за живот. Тај аларм дејствује заједно са значењем појма *temento mori*.

Изградња тумачења изложбе

У простор рада *Сети се да не заборавиш*, улази се кроз (физичка) врата галерије Дома омладине Београда. Врата означавају границу између спољног, хаотичног света и простора имагинације.

Након проласка кроз та врата, пред гледаоцем се отвара сложен и дисперзиван простор, са искуством непознатог и неизвесног. Искуство непознатог и неизвесног намеће се виртуалним присуством рефлектоване пројекције *Сна*, материјализоване шкрипуцањем соли. Управо та материјализација сна и њена рефлектована суштина у случају рада *Сети се да не заборавиш*, један је од могућих избора од имагинарних врата која може унети збуњеност и колебање при избору даљег правца кретања. Гледалац је уведен у простор, идентификован кроз силуете и обресе.

Пројекција *Сна* допире са плафонске конструкције на део пода присут филмом од 20кг соли. Извор светлости, емитује *Сан*.

Корачањем преко филма соли, која својом материјалношћу учествује у изградњи *Сна*, отисцима стопала сваки од посетилаца директно учествује (у *сну*) постајући део њега.

Пројекција открива *Сан*. Са плафона, инфраструктура плафонског дела галерије учествује у подизању сценичности простора. Попут Лебекових окренутих кревета наопако.

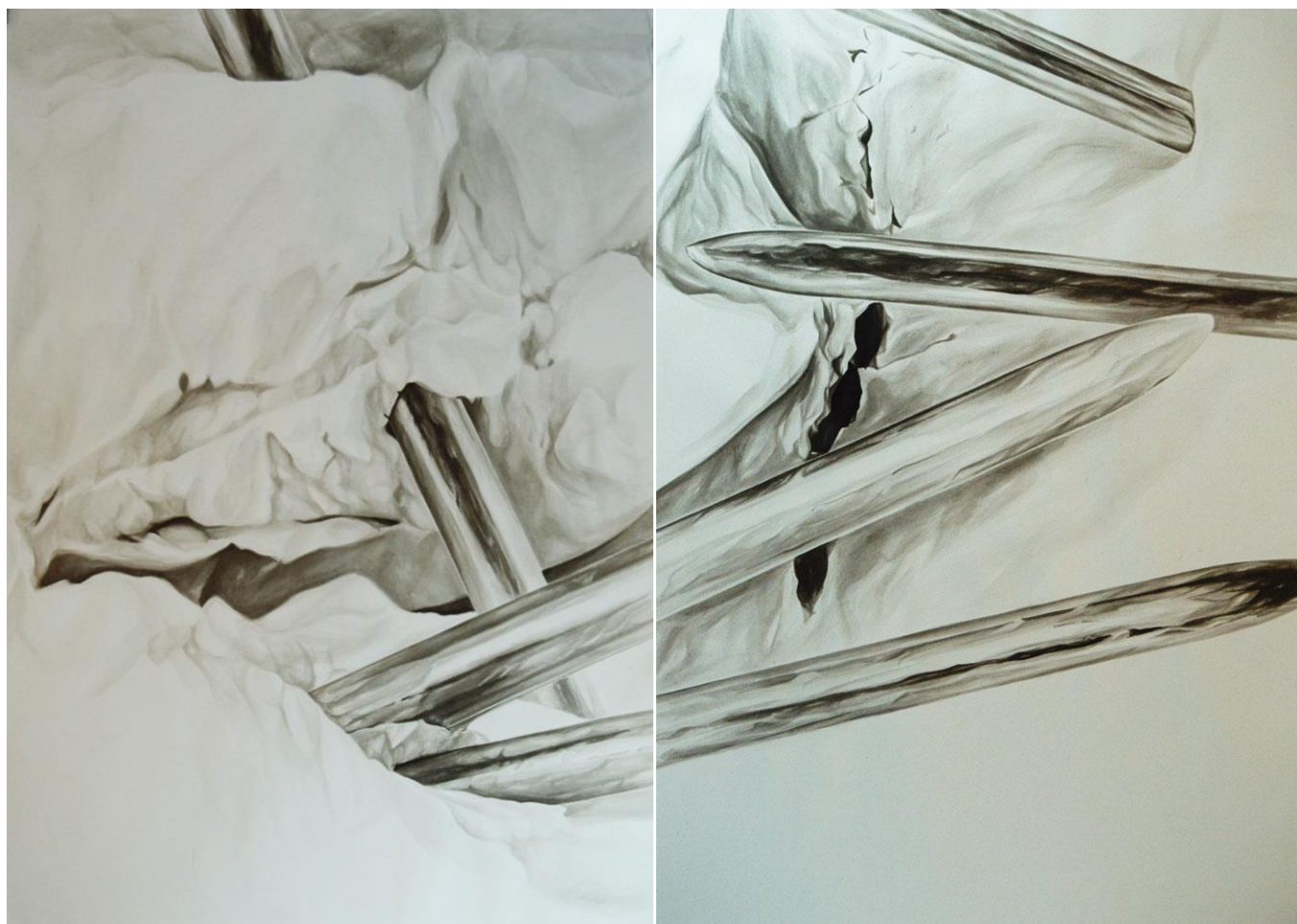
Пројектована слика подсећа на поновљене имагинарне пејзаже из снова, који делују умирујуће. За сваког од нас, пејзаж представља нешто другачије. Пејзаж пројектован у докторском уметничком раду *Сети се да не заборавиш*, опипљив је и материјализован због чињенице да у њега може да се ушета. Прелажење преко пројекције кроз материјалност соли и остављање отиска у рефлектованом пејзажу помак је у поимању простора који сада постаје доступан.

Блиски по садржају, фризови ниша бочних зидова успостављају везу са подном пројекцијом и својим монотоним равномерним понављањима уводе у медитативани простор. Иако је приказ нечег вегетативног, флоралног, умирујући свет поетичног, не пружа поглед ка вани, већ емитују натраг вештачки свет обојен LED светлима која допиру са дна lightbox-а. Дубине осветљених ниша пружају утисак далеког и недоследљивог.

Радови у нишама представљају приказ низа умножених игала зихернадле. Пулсирајуће попут каквих снопова трске подсећају на ослоњена копља у призору успаваности. На предах пред *битку*.



Акира Куросава, *Ran*, 1985. Јапан/ Француска. 162'



Сети се да не заборавиш (деталј), 320×420 см, лавирани туш на папиру, 2016.



Без назива, 50×36 см, акварел и пастел на папиру, 2010.

Ран (на јапанском *Хаос*) настаје као преплетај Шекспировог *Краља Лира* са традиционалном јапанском традицијом. Акира Куросава ствара нарацију филма полазећи од хипотезе шта би се догодило да један од најмоћнијих јапанских владара даимиа ⁷⁰ Мотанари Мори (1497-1571) није имао три сложна и лојална сина као што је то било у стварности. ⁷¹

Полазећи од Шекспировог драматуршког концепта, три Лирове кћери трансформише у синове остарелог господара Хидеторе Ићимонђија.

Хидеториној одлуци, међутим, претходи сцена церемонијалног лова на дивље свиње и сцена његовог сна на одморишту. У току разговора са синовима и великашима, њему клоне глава од преморености и тако, седећи, он утоне у сан. "Сан је, у тренутку када нема места за њега, слабост недостојна владара. Мит о господару је пољуљан!"⁷²

Испоставља се да је Хидеторин сан кошмар: "Био сам у необичној земљи... Пространа дивљина... Дуго сам ишао али никога нисам срео. Дозивао сам, викао, али нико није одговарао. Био сам потпуно сам. Сам на огромном свету." Тек после овог вербалног признања сопствене слабости, Хидетора саопштава одлуку да власт над територијама које је освојио препушта најстаријем сину Тару.⁷³

"Хидеторин сан на ловачком одморишту нуди потенцијалну шифру за срањивање менталног портрета јунака са ауторовим портретом. Страх од потпуне усамљености, пројектован у сновиђајну визију као манифестацију подсвесне противтеже сопственом егоизму, сведочи о запитаности јунака, и аутора с њим, о смислу сопствених активности у прошлости, без обзира колико различите оне биле. И јунак и аутор припадају оној врсти личности које "некад срећно, а некад сасвим несрећно, поверују да је лик – који им намеће професија или положај – њихова пуна, трајна и једино могућа личност." "⁷⁴

У стицању политичке моћи Хидетора је многим наносио патњу; ова му се враћа са вишеструким интезитетом. Није у питању божја одмазда; Хидеторин свет почиње да

⁷⁰ Даимјо је титула самураја која се односила на ауторитет и власт над одређеним територијама Јапана од почетка XIV века.

⁷¹ Никола Стојановић, *Режија: Акира Куросава*, (Филмски центар Србије, Београд, 2006), стр. 167

⁷² *Ibid.*, стр. 168

⁷³ *Ibid.*, стр. 168

⁷⁴ *Ibid.*, стр. 176

се руши оног тренутка када је он сам несмотрено нарушио правила поретка на коме тај свет почива и пренео власт у погрешне руке.⁷⁵

"Зар не видиш, оче, у каквом то свету живимо? У свету лишеном оданости и осећања. (...) И ми смо деца овог доба, задојени борбом и хаосом."⁷⁶

Попут ходајућих чекића⁷⁷, наслоњених копаља у Куросавином филму *Ран* или наперених копаља у Учеловом приказу *Битке код Сан Романа*, зихернадла се својим обликом препознаје у копљима једне и друге битке, где се то искуство спаја у једну целину, која постаје полазиште за истраживање у докторско уметничком пројекту.

Предмет није целовит, већ је рашчлањен на делове. Умножен прост предмет масовне производње, овде је испражњен од значења потрошачке културе. Атипичан предмет, издваја се од поп-културног значења брендираних производа. Без обзира на незнатност и нерепрезентативност, зихернадле свакако јесу предмет хиперпродукције потрошачког друштва, која парадоксално доноси осећај празнине.

Често деформисане до непрепознатљивости, зихернадле у раду *Сети се да не заборавиш*, својим размерама надилазе контекст првобитног значења. Увећаним приказом зихернадле, гради се извесно претећи утисак, посебно због покретљивости игала које, издвојене од целог предмета, доминирају цртежом. Иако постоји свест о игли, као предмету који у реалном животу често носи значење изненадног убода, прикази зихернадли у нишама lightbox-ова, лишене су напетости попут копаља на Учеловом приказу. Више наликују сцени из филма *Ран*, где су копља одложена док предахну.

Напетост надолазећег и неизвесног исхода.

Хипнотичком приказу игала у бочној зони, предстоји подна пројекција *Сан* која се надовезује на Хидеторин сан. Куросава тумачи сан као знак слабости. За разлику од будног стања, где постоје различити механизме одбране, у сну влада рањивост.

У таквом амбијенту, одложена копља, заједно са насловом рада *Сети се да не заборавиш*, представљају директно упутство.

⁷⁵ Ibid., стр. 171

⁷⁶ Ibid., стр. 171

⁷⁷ Пинк Флојд (Pink Floyd), *The Wall*, 1982.

Исход догађаја може бити и *добар* и *наopak*. *Свакоме по заслуги.*⁷⁸

Распоред и ритам игала учитавају се као агресивно функционисање предмета у потрошачком свету где се намећу. Стиче се утисак о насиљу. У бити, страх од контроле већи је од било код другог страха.

За разлику од седамнаестовековне Холандије, где је страх од Божије осуде био доминантан, данашње друштво не препознаје Бога нити има потребу за њим. Страх од аутоматизованог света преовладава. Чињеница да аутоматизована рука на дугме контролише наш свет делује парализујуће. Самим тим, спрега у виду аутоматизованог објекта између нас, односно особе која контролише, и исхода, ослобађа одговорности. Попут металне виљушке у раду Болтанског, или виљушке у кутијама за игре за срећу у забавним парковима, неко трећи контролише даљи исход наших живота. Има ли шта лепше него не сносити одговорност за своје поступке?

Овако пројектован свет ствара осећај усамљености јединке наспрам аутоматизоване већине.

Сети се да не заборавиш

⁷⁸ Шума Стриборова. *Збивала се у њој чуда добра, али и наopака – свакоме по заслуги.*

Мекдоналдс и Старбакс "донирају сав профит израелском рату"

Међутим, за многе велике компаније, рат је нешто другачије: уносна готовинска крава.⁷⁹

Глобална продаја оружја и војних услуга од стране 100 највећих одбрамбених извођача радова повећана је у 2010. години на 411,1 милијарди долара, показује Међународни институт за истраживање мира у Стокхолму. Повећање одражава десетогодишњи тренд раста војне потрошње. Од 2002. године, укупна продаја оружја међу 100 највећих произвођача наоружања повећала се за 60%.⁸⁰

ВАШИНГТОН - Тужба поднесена у уторак у федералном суду тврди да су велике америчке корпорације које послују са ирачком владом током Ирачког рата пружиле бесплатне лекове и медицинске уређаје који су постали важан извор финансирања шиитске милиције која се усмерила на војнике Сједињених Држава.

Уговори су имали обавезне попусте, али уместо да снижавају цену, компаније су пружале "бесплатну робу" која је често износила око 10% укупног налога, омогућавајући службеницима министарства да додатно продају на црном тржишту или их дистрибуирају борцима.^{81 82}

⁷⁹ The Iraq war is many things to different people. It is called a strategic blunder and a monstrous injustice and sometimes even a patriotic mission, much to the chagrin of rational human beings./ For many big companies, however, the war is something far different: a lucrative cash-cow. <http://www.businesspundit.com/the-25-most-vicious-iraq-war-profiteers/21/>, приступљено 20. 6. 2018.

⁸⁰ Global sales of arms and military services by the 100 largest defense contractors increased in 2010 to \$411.1 billion, according to the Stockholm International Peace Research Institute. The increase reflects a decade-long trend of growing military spending. Since 2002, total arms sales among the 100 largest arms manufacturers have increased 60%. <https://247wallst.com/special-report/2012/02/28/ten-companies-profitng-most-from-war/2/>, приступљено 20. 6. 2018.

⁸¹ WASHINGTON — A lawsuit filed in federal court on Tuesday contends that major American corporations doing business with the Iraqi government during the Iraq War also provided it with free drugs and medical devices that became an important source of funding for a Shiite militia that targeted United States troops./ Contracts mandated discounts, but instead of lowering the price, the companies provided “free goods” often equal to about 10 percent of the total order, allowing ministry officials to sell the extras on the black market or distribute them to fighters. <https://www.nytimes.com/2017/10/17/us/johnson-ge-pfizer-terror-iraq.html>, приступљено 20. 6. 2018.

⁸² Било да су овакви искази претерани или неистинити, тешко да их можемо посматрати само као гласине. Не много другачије од данашње ситуације, почетком двадесетог века, иза гламурозног сјаја потрошачког изобиља стајала је мрачна страна приче. Познато је да је најмање педесет америчких компанија (међу њима су Форд (Ford), Џенерал моторс (General Motors), Кодак (Kodak)) имало фабрике у нацистичкој Немачкој, где су имале корист од принудног и робовског рада током Другог светског

Фаза сазревања предмета

Може се помислити да је доступност робе привилегија нашег друштва. Међутим, посматрајући холандску уметност уз присећање на калвинистичке проповеди, радове Болтанског, и посебно Бен-Нера, добијамо опречну потврду где прекомерно поседовање предмета заводи природу човека, доводећи до отуђености, а пре свега, отуђености од самог себе. Ако је краткотрајни период цветања лала био метафора за несталност живота у XVII веку, онда је масовна потрошња знак наше пролазности, где нам не остаје превише простора да тим истим предметима испричамо своје индивидуалне приче, јер их пребрзо заменимо новим. У складу са тим, намеће се питање да ли старе предмете пребрзо одбацујемо зарад уступања места новим, и колико заправо застанемо и посветимо пажњу стварима око себе. Иако наизгед обични и свакодневни предмети, са пуним правом завређују нашу пажњу. Међутим, многи предмети, остаци су времена, које смо добили наслеђем, и самим тим се "подразумевају". У раном детињству постоји осећај зачудности и усхићења "обичним" предметима и светом који нас окружује, али тај осећај одрастањем и образовањем бледи. Башлар изражава врсту сете, говорећи како би присутност страха и радозналости који прати сваки први чин на свету могао да се деси уколико бисмо успели да у свом посматрању успоставимо тоталну наивност и да заиста доживимо прво посматрање. Присуство страха доводи у колебање жељу да човек види, и у том се састоји осећајни праг сваког сазнања.⁸³

Развојем нових технологија и начина комуникације, све се бележи, фотографише, архивира, што представља ништа друго до начин да се човек избори са неминовном

рата. Америчке компаније су управљале фабрикама док су нацисти били на власти, почев од 1933. године. Наставиле су да послују и након избијања рата 1939. и остале тамо до 1941. године када су Сједињене државе ушле у рат. Тада је немачка влада национализовала већину таквих фабрика, али су их вратили након рата. <https://www.nytimes.com/2000/04/29/world/a-fund-is-planned-by-us-companies-for-nazis-victims.html>, приступљено 20.6.2018.

Популарно пиће широм света, Фанта (Fanta), као део Кока-колиног брэнда, настала је у Немачкој за време Другог светског рата. Њено нацистичко порекло било је готово непознато све до 2015. године, када је избио скандал поводом обележавања 75. рођендана Фанте. Све би било у реду, да Фанта није настала у нацистичкој Немачкој и да се реклама не зове *Добра стара времена* (*Good Old Times*), где се у наставку поручује да желе у знак прославе, да пружи осећај добрих старих времена, која се заправо односе на време Другог светског рата и холокауста. Само месец дана пре тога, Кока-кола је објавила на Твитеру (Twitter) прву реченицу Мајн кампфа. <http://www.businessinsider.com/coca-cola-just-pulled-an-ad-suggesting-that-nazi-germany-was-good-old-times-2015-3>, приступљено 20.6.2018.

⁸³Гастон Башлар, *Поетика простора*, прев. Фрида Филиповић, (Култура, Београд, 1969), стр. 151

пролазношћу живота, показујући свакодневну борбу свих са нашим најдубљим, исконским страховима.

Докторски уметнички пројекат *Сети се да не заборавиш* бави се начинима на који нас предмети потрошње активирају. Предмет зихернадле, као основни мотив рада, више није пасиван, већ приписивањем концепта добија активну улогу, посебно у полиптиху цртежа централног дела рада. Његова првобитна улога ставља се у други план - постаје мање битна за даљи живот уметничког рада. Полазећи од личног и симболичког разумевања предмета, он задржава своје спољашње особености – облик, текстуру, величину, боју, што омогућава посматрачу препознавање у сусрету са делом, а уједно и са предметом/ робом. Неодвојив од уметничког поимања предмета, он задржава своје карактеристике. Природа предмета занована је на представама и предрасудама које већ имамо о њему: зихернадла спаја, боде, везује, пробада. Са таквим информацијама које неминовно утичу на читање, прилази се делу. Зихернадла, или било који други предмет, као продукт људског рада направљена је са сврхом да задовољи одређене потребе и са намером да сваки предмет буде идентичан. И не постоји ништа необично нити мистериозно у томе. Међутим, коришћењем предмета, посебно оним ненаменским, он добија друге вредности. При самој изради добија карактер: *ожилке* као последицу грешке у процесу производње, које га издвајају од других, чинећи га непожељним у продукцији истих. Такве грешке и недостаци, почетни су импулс за истраживање, чинећи их присутним и увећаним. Прикази свих оних назнака које предмет чине несавршеним, постављеним у мноштву идентичних понављања материјализује разлику и појединачни карактер. Циљ рада је да их осветли баш онаквим какви јесу – огољени од атрибута препознатљивости. Увећавањем предмета, постоји потреба да се лична занесеност и зачудност предметом зихернадле задовољи, стварајући монументални објекат. Живот потрошног предмета чини их застрашујућим. Већина потрошне робе живи дуже од својих стваралаца и од својих потрошача. Једна зихернадла може нас надживети неколико пута. Имајући то у виду, поставља се питање да ли ми заправо живимо у њиховом свету, а не они у нашем?

*Зид (The Wall)*⁸⁴, Пинка Флојда (Pink Floyd), један од најинтригантнијих и најмаштовитијих концепт албума (постао је синоним за тај појам), је рок опера која истражује напуштање и изолацију од друштва, симболизовану преградом. Одвојеношћу. Говори о животу фиктивног протагонисте, Пинку Флојду, који пролази кроз живот верујући све мање породичним и друштвеним системима који обликују његов живот: од губитка оца у Другом светском рату, злостављања од стране наставника, превише заштитнички настројене мајке, која истовремено пружа љубав и усађује фобију у свог сина, до испразног живота светски познате рок звезде, површности брака без љубави и његовог распада, владе која третира грађане као шаховске фигуре. У вртлогу губитака и изолације кроз коју је пролазио од детињства, Пинк почиње да гради ментални зид између себе и остатка света тако да може да одржава емоционалну равнотежу и да води донекле безбрижан живот. Са сваким проблемом који узрокује бол, Пинков зид расте, одвајајући га од остатка света.



Pink Floyd, *The Wall*, 1' 35'', 1982.

⁸⁴ The Wall је 11. студијски албум енглеског рок бенд, издат 1979. године. Филм је радио Алан Паркер (Alan Parker), док је сценарио писао Роџер Вотерс (Roger Waters), фронтмен групе. Анимирани делови радио је чувени енглески карикатуриста и илустратор Џералд Скарф (Gerald Scarfe).
<http://www.thewallanalysis.com/>, приступљено 3. 7. 2018.



Pink Floyd, *The Wall*, 1' 35'', 1982.

Као физички објекат, зид одваја две или више ствари. Међутим, као метафора у *The Wall*, зид одваја од живота. Зид чува од милитантности механизованог света његове природе и људског духа, што ствара осећај усамљености и изолације. Оно што нам делује застрашујуће и што перципирамо као претњу нашем егу, учествује у изолацији и условљава инстинктивно дистанцирање од бола. Као резултат тога и онога чиме се филм бави, Флојд креира менталне цигле у спречавању осећаја рањивости, која каткад могу утицати негативно на везу са стварношћу.

Филм прати паралелне животе: Пинка, као дечака, чије се детињство одвија у ишчекивању и покушају разумевања рата који је однео живот његовог оца, и одраслог Пинка, који обитава у суморној реалности, без икаквих очекивања, водећи испражњен живот.

Филм почиње кадром ручног сата, на чијој се позадини налази приказ Микија Мауса. Кадар даље тече померањем камере ка шапи, у којој се налази до краја изгорела цигарета, и Пинковом лицу, затим целој фигури која разигнирано седи у дневној соби испред телевизора. Мики Маус постаје код за читање контрастног преласка из детињства у суровост одраслог доба.



What shall we use to fill the empty spaces
Where waves of hunger roar?
Shall we set out across the sea of faces
In search of more and more applause?
Shall we buy a new guitar?
Shall we drive a more powerful car?
Shall we work straight through the night?
Shall we get into fights?
Leave the lights on? Drop bombs?
Do tours of the east? Contract diseases?
Bury bones? Break up homes?
Send flowers by phone?
Take to drink? Go to shrinks?
Give up meat? Rarely sleep?
Keep people as pets?
Train dogs? Race rats?
Fill the attic with cash?
Bury treasure? Store up leisure?
But never relax at all
With our backs to the wall.⁸⁵

У свету непрегледног изобиља, високих небодера, телевизора, радио станица, екрана, Харли Дејвидсон мотоцикала, Мерцедеса и Кадилака, *What shall we do now*, представља упутство за живот у друштву опседнутом материјалним вредностима, где нико није

⁸⁵ <http://www.thewallanalysis.com/what-shall-we-do-now/>, приступљено 10.7.2018.

потпуно имун од жеље да поседује све више и више. Од седамнаестовековне Холандије, тежња за истим се није мењала, као ни жеља да се буде део тог изобиља и да се утопи у њему. Међутим, у небезбедном окружењу по индивидуалност која је угушена, долази до социјалног распада, личне деградације и насиља.



Pink Floyd, *The Wall*, 1' 35'', 1982.

Након сваке агресивне и насилне сцене, Пинк се налази у базену своје дневне собе, плутајући на леђима. У тим тренуцима, од воде, не допире ни један други звук сем сопственог дисања које делује снажно и умирујуће, разграничавајући од истинитости реалности. Звук Пинковог дисања гласно прожима сцену, означавајући крај његовог агресивног понашања.

Глобалне корпорације уједињују свет кроз продукте потрошаче културе.

Тај свет је све, само не јединствен.

Is there anybody out there, is there anybody out there... (има ли тамо некога). Понављајући, Пинк грчевито гребе по зиду који га држи заробљеним у изолацији, покушавајући да призове било какво присуство.

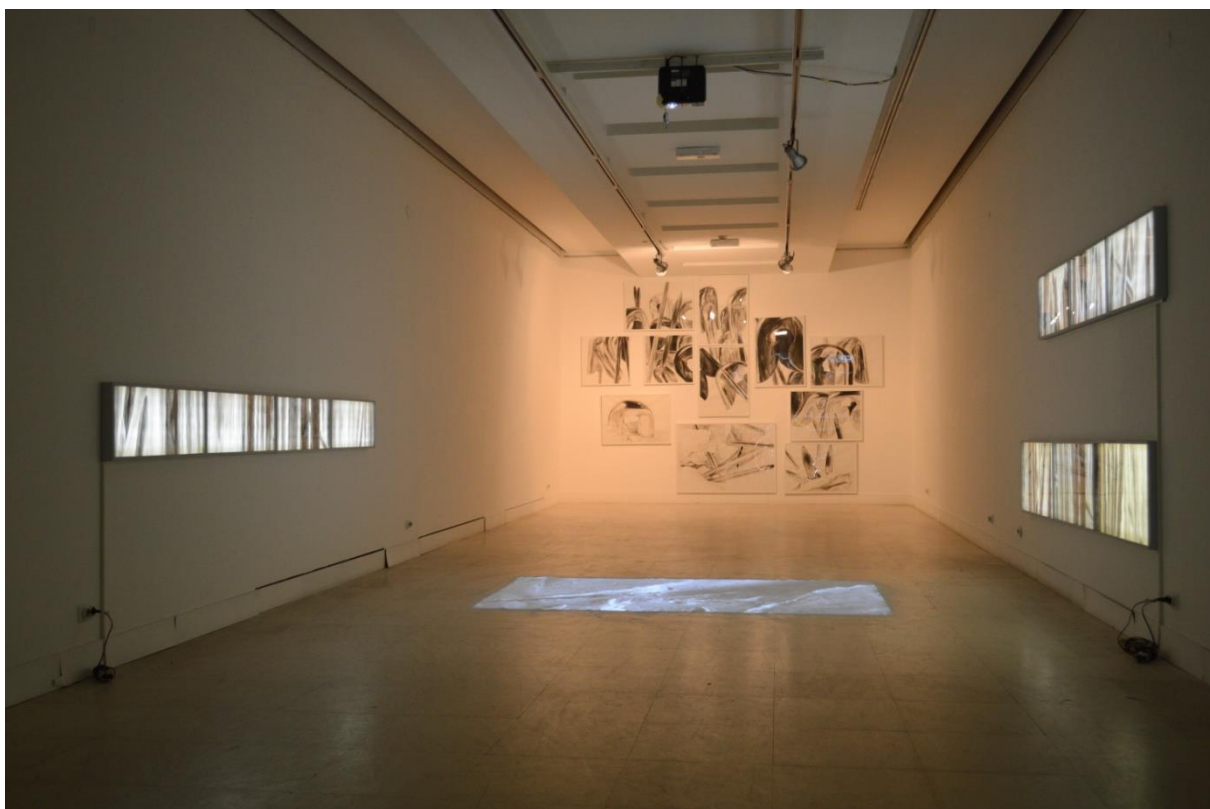
У настојању да задовољи захтеве које му свет поставља, човек користећи се технологијом, која би требало да му олакша функционисање у том свету, подрива саму цивилизацију и удаљава се од себе, кроз социјалну деменцију. Постаје разигниран.

Застрашујућ свет Дороти, Страшљивка који нема мозак или Лименка коме недостаје срце, постаје свет око нас. У детињству, док смо слушали причу *Чаробњак из Оза*, замишљајући како би изгледао такав свет, Дороти се на крају приче ипак буди из сна и наставља да живи у безбрижном свету. Данас, буђење из сна одводи у неку другу стварност.

У филму *The Wall*, као главни симбол, чекићи поседују креативну и конструктивну моћ. Могу да олакшају живот, али могу, такође, лако да га униште. Могу да изграде кућу, и цео један свет, а могу и да га сруше. Метафорички, милитантни ходајући чекићи стварају идеалне чланове друштва, док уништавају индивидуалност појединца. Филм *The Wall*, истражује обе природе симболичке импликације предмета.

У делу о песми *Bring the boys back home*, Пинк се креће дуж платформе за возове ка познатом ТВ-у и фотељи – поставци дневне собе, која прожима филм од почетка до краја и где Пинк налази *уточиште*, ограђен *зидовима* (поставка дневне собе у филму се појављује у очекивано време, након сваке Пинкове личне кризе, на неочекиваним местима: опустошеном пејзажу, железничкој станици, напуштеном ходнику, хотелској соби). Пре уточишта, дневна соба представља простор функционисања наспрам зидова, и света са друге стране. Света измишљеног и створеног попут Икеиних производа, или приказа холандских жанр сцена, и докторског уметничког пројекта *Сети се да не заборавиш*. Зидови попут штита одвајају од хаотичног и нехуманог света, и враћају простор који се препознаје као интиман. Одбрана од усамљености и коначности.





Сети се да не заборавиш, Галерија Дома омладине Београда, 2016.

Зашао неки молак у шуму Стриборову, а није знао да је оно шума зачарана и да се у њој свакојака чуда збивају. Збивала се у њој чуда добра, али и наопака – свакоме по заслуги.

Лични Кодови:

Шума Стриборова – једна од прича која се налази у збирци бајки *Приче из давнина*,
Иване Брлић Мажуранић.

Лале од Дрвета – поклон брата за 9. рођендан.



СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

A Collection of the Yearly Bills of Mortality, From 1657 to 1758 inclusive. Together with several other Bills of an earlier Date, London: Printed for A. Millar in the Strand. MDCCLIX. (1759.)

Абади, Данијел (Daniel Abadie), *Arman – L'âge de fer et ses monuments*, Paris, Galerie Beaubourg, extrait de Cimaise n° 137

Аглионбеј, Вилијам (William Aglionby), *The Present State of the United Provinces of the Low-Countries*, The Second Edition, Printed for John Starkey, London, 1671.

Адорно, Теодор В, *Естетичка теорија*, прев. Касим Прохић, Нолит, Београд, 1979.

Алби, Едвард (Edward Albee), *The Zoo Story*, 1958.

Апардуи, Арјун (Arjun Appadurai), edited by, *The social life of things. Commodities in cultural perspective* University of Pennsylvania, Cambridge University Press, New York, 1986.

Аронсон, Арнолд (Arnold Aronson), *Looking Into The Abyss, Essays on Scenography*, The University of Michigan Press, 2005.

Багдијанс Мекејб, Ина (Ina Baghdiantz McCabe) , *A History of Global Consumption 1500–1800*, Routledge, London/ New York, 2015.

Башлар, Гастон, *Поетика простора*, прев. Фрида Филиповић, Култура, Београд, 1969.

Бетелхајм, Бруно, *Значење бајки*, прев. Марија Стаменковић, приредио и поговор написао Жарко Требјешанин, Нова књига, Београд – Подгорица, 2015.

Брлић-Мажуранић, Ивана, *Приче из давнина*, Дечја књига, Издавачко предузеће Србије, Београд, 1952.

Вебер, Макс, *Протестантска етика и дух капитализма*, Издавачко предузеће "Веселин Маслеша," Сарајево, 1968.

Бендајнер, Кенет (Kenneth Bendiner), *Food in Painting from the renaissance to the present*, Reaktion Books, London, 2004.

Бер, Дрејк (Drake Baer), *Coca-Cola just pulled an ad suggesting that Nazi Germany was 'Good Old Times'*, <http://www.businessinsider.com/coca-cola-just-pulled-an-ad-suggesting-that-nazi-germany-was-good-old-times-2015-3>

Бисмут, Лиа (Léa Bismuth), *Cristian Boltanski – 54e biennale*, Art press, supplément au n° 379, juin 2011.

Бол, Филип, *H2O: биографија воде*, прев. Ана Ишмировић Ђорђевић, Едиција Популарна наука, Центар за промоцију науке, Београд, 2013.

Брајсон, Норман (Norman Bryson), *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, London, 1990.

Брук, Тимоти (Timothy Brook), *Vermeer's Hat: The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World*, Reprint edition, Bloomsbury Press, 2009.

Бурк, Питер (Peter Burke), *Popular Culture in Early Modern Europe*, 3rd edition. Routledge, 2009.

Виготски, Лав С. *Дечја машта и стваралаштво*, прев. Љубинка Милинчић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005.

Виникот, Д.В., *Играње и стварност*, прев. Милица Минт, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.

Вишер, Румер (Roemer Visscher), *Sinneroppen*, Amsterdam, 1614.

Гарбер, Питер (Peter Garber), *Famous First Bubble. The Fundamentals of Early Manias*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2000.

Голдгар, Ен (Anne Goldgar), *Tulipmania. Money, Honor and Knowledge in the Dutch Golden Age*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2007.

Градац, часопис за књижевност, уметност и културу, број 191-192-193, Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, 2013.

Грим, Вилијам (William Grimes), Roman Opalka, *An Artist of Numbers* http://www.nytimes.com/2011/08/10/arts/design/roman-opalka-conceptual-artist-with-numerical-focus-is-dead-at-79.html?_r=1

Даглас, Мери (Mary Douglas), *Purity and Danger. An Analysis of the Concept of Pollution and Taboo*, London/ New York, First published in 1966.

Де Паривал, Жан Николас (Jean-Nicolas De Parival), *Les Delices de la Holland en deux parties, La Premiere Contenant une description exacte du Pais, avec les Moeurs & les Coutumes des Habitans: Et la Seconde, Un Abrege Historique depuis l'etablissement de la Republique jusques a l'An 1697*, Chez Henri Wetstein, Amsterdam, 1697.

Дефо, Данијел (Daniel Defoe), *A Journal of the Plague Year; or, Memorials of the Great Pestilence in London, in 1665*, London: Thomas Tegg and Son, Cheapside. MDCCCXXX (1830.)

Дидро (Diderot), *Писмо о слијетцима*, прев. Дане Смичиклас, Зора, Загреб, 1950.

Дима, Александар, *Црна лала*, Нолит, Београд, 1966.

Еко, Умберто, *Код*, прев. са италијанског Мирјана Ђукић-Влаховић, Народна књига Алфа, Београд, 2004.

I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio. Ni cuali, dopo un breue trattato di cinque ordini, e di quelli auertimenti che fono piu neceffarij nell fabricare; Si tratta delle case private. Delle Vie, de i Ponti, delle Piazze, de i Xifi, et de Tempij. Con Privilegi. In Venetia, Appreffo Dominico de Francefchi. 1570.

Јунг, Карл, *Човек и његови симболи*, прев. Елизабет Васиљевић, Народна књига Алфа, Београд, 1996.

Калвин, *Calvin Commentaries*, Edited and translated by Joseph Haroutunian, The Westminster Press, 1958.

Кахн, Жосеф (Joseph Kahn), *A Fund Is Planned By U.S. Companies For Nazis' Victims*, <https://www.nytimes.com/2000/04/29/world/a-fund-is-planned-by-us-companies-for-nazis-victims.html>

Катрога, Фернандо, *Историја, време и памћење*, прев. Соња Асановић Тодоровић, Клио, Београд, 2011.

Кетс, Јакоб и други (Jacob Cats and others), *Moral emblems, with aphorisms, adages, and proverbs, of all ages and nations*, D. Appleton & Co, New York, 1860.

Клајн, Мелани, *Унутрашњи свет децје психе. Изабрани списи 1921-1963*, прев. Александар Димитријевић и Биљана Шобић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2001.

Кораин, Лучија (Lucija Corrain), Мајстори уметности. *Ренесанса у Европи*, ИТП "Комуна", Југославија, 1997.

Кунихан, Керол и Пени ван Естерик (Carole Counihan and Penny Van Esterik), edited by, *Food and culture*, third edition, Routledge, New York/ London, 2013.

Лакан, Жак (Jacques Lakan), *The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience*, Delivered at the 16th International Congress of Psychoanalysis, Zurich, July 17, 1949.

Likovne sveske 5, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1977.

Маршал, Жосеф (Joseph Marsall), *Travels through Holland...in the Years 1768, 1769, and 1770. in three volumes*, vol. I, Printed for J. Almon, Opposite Burlington House, Piccadilly, London, 1772.

Мекеј, Чарлс (Charles Mackay), *Memoirs of Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crowds*, Second Edition, Office of the National Illustrated Library, London, 1852.

Млекуж, Јернеј, *Бурек. Су?!*, прев. Аленка Здешар Тириловић, Клио, Београд, 2011.

Нуценадел, Александар и Френк Третман (Alexander Nützenadel and Frank Trentmann), edited by, *Food and Globalization Consumption, Markets and Politics in the Modern World*, Berg, Oxford/ New York, 2008.

Одеј, Алисон и Кристин Вајт (Alison Oddey and Christine White), *The Potentials of Spaces The Theory and Practice of Scenography & Performance*, Intellect Books, Bristol, UK , Portland, OR, USA, 2006.

Оутли, Кит, *Емоције*, прев. Александра Чабраја, Клио, Београд, 2005.

Паладио, Андреа (Andrea Palladio), *The Four Books of Achitecture*, With a New Introduction by Adolf K. Placzek, Dover Publications, Inc. 1965. Originally published by Isaac Waew in 1738, to which has been added a new Introduction written especially for this edition by Adolf K. Placzek

Пендерграс, Марк (Mark Pendergrast), *Mirror, Mirror. A History of the Human Love Affair with Reflection*, Basic Books, New York, 2003.

Пијаже, Жан и Бербер Инхелдер, *Психологија детета*, прев. Татјана Илић, Добра вест, Нови Сад, 1990.

Порт, Стивен (Stephen Porte), *The Great Plague*, Amberley Publishing, 2009

Рилке, Рајнер Марија, *Сонети и елегје*, прев. Бранимир Живојиновић, Мали врт, Београд, 2011.

Рилке, Рајнер Марија, *Сонети Орфеју, написани као надгробни споменик*, прев. Труда и Анте Стамаћ, Студентски центар свеучилишта у Загребу, Загреб, 1969.

Салц, Џери (Jerry Saltz), Artist in Residence, <http://nymag.com/arts/art/reviews/43567/>

Смит, Памела Х. и Бенџамин Шмит (Pamela H. Smith and Benjamin Schmidt), *Making Knowledge in Early Modern Europe: Practices, Objects, and Texts, 1400 – 1800*, University of Chicago Press, 2008.

Стојановић, Никола, *Режија: Акира Куросава*, Филмски центар Србије, Београд, 2006.

Твен, Марк, *Том Сојер*, шесто издање, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998.

Темпл, Вилијам (William Temple), *Observations upon the United Provinces of the Netherlands*, The Seventh Edition, Printed for J. Tonson, Awnsham, and J. Churchil, London, 1705.

The 25 Most Vicious Iraq War Profiteers, <http://www.businesspundit.com/the-25-most-vicious-iraq-war-profiteers/21/>

Ten Companies Profiting Most from War, <https://247wallst.com/special-report/2012/02/28/ten-companies-profiting-most-from-war/2/>

Фиццералд, Френсис Скот, *Велики Гетсби*, прев. Лазар Мацура, Народна књига, Београд, 2004.

Флојд, Пинк (Pink Floyd), *A Complete Analysis*, <http://www.thewallanalysis.com/>

Фостер, Хал (Hal Foster), *The Art of Fetishism: Notes on Dutch Still Life*, у *Fetishism as Cultural Discourse*, edited by Emily Apter and William Pietz, Cornell University Press, Ithaca and London, 1993.

Фрајд, Мајкл (Michael Fried), *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1998.

Фрејхоф, Вилијам и Марајка Шпис (Willem Frijhoff and Marijke Spies), *Dutch culture in a European Perspective: 1650, hard-won unity*, Vol. 1, Royal Van Gorcum/ Palgrave Macmillan, 2004.

Фројд, Сигмунд, *Суманутост и снови у "Градиву" В. Јенсена у Из културе и уметности*, прев. Војин Матић, Матица српска, Нови Сад, 1976.

Фром, Ерих, *Заборањени језик*, прев. Иван и Жарко Требјешанин, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003.

Фуко, Мишел (Michel Foucault), *The Order of Things, an archaeology of the human sciences*. Routledge Classics, London, New York, 2002.

Хан, Ото (Otto Hahn), *Arman – ateliers d'aujourd'hui*, Paris, Fernand Hazan éditeur, 1972.

Харис, Гардинер (Gardiner Harris), *Lawsuit Claims Three U.S. Companies Funded Terror in Iraq*, <https://www.nytimes.com/2017/10/17/us/johnson-ge-pfizer-terror-iraq.html>

Хојзинга, Јохан (Johan Huizinga), *The Waning of the Middle Ages*, Translated by F. Норман, Penguin Books, London, First published 1924.

Хауард, Памела, *Шта је сценографија?*, прев. Ирена Шантевска, Клио, Београд, 2002.

Холмс, Ричард, *Доба чуда: како је поколење романтичара открило лепоту и ужас науке*, прев. Невена Мрђеновић, Завод за уџбенике, Досије студио, Београд, 2011.

Џерисон, Ен и Ђорџо Риело (Anne Gerritsen and Giorgio Riello), *The Global Lives of Things: The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, Routledge, 2015.

Шама, Симон (Simon Schama), *The Embarrassment of Riches, An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York, First Vintage Books Edition, 1997.

Шолијер, Питер (Peter Scholliers), *Food, Drink and Identity. Cooking, Eating and Drinking in Europe Since the Middle Ages*, Berg, Oxford/ New York, 2001.

Биографија

Тања Богданић је рођена 1989. године у Сарајеву, Босна и Херцеговина. Мастер студије је завршила 2012. године на *Факултету ликовних уметности* у класи професора Слободана Роксандића.

Добитница је награде *Фонда Мр Миодраг Јањушевић*, академски сликар, за најуспелији рад из области сликарства завршне године студија, у школској 2011/12 години, на *Факултету ликовних уметности*; награде за најбољи уметнички рад младог уметника представљен у оквиру *Арт зоне Миксер фестивала* 2011. године.

Стипендиста је Француске владе за студијски боравак на *Школи лепих уметности* у Паризу (*Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris*), за академску 2010/11 годину у класи професора Жана Мишела Албероле.

Излагала је на *Међународном сајму цртежа (Internationale dessins du 21e siècle)* у Паризу, 38, 39. и 40, на изложби цртежа и скулптура малог формата студената *Факултета ликовних уметности* у Београду, у галерији *Звоно*, као и у *Француском институту* и др.

Самосталне изложбе:

2018.

- „Сети се да не заборавиш“, галерија Факултета ликовних уметности, Београд, Србија

2016.

- „Сети се да не заборавиш“, галерија Дома омладине Београда, Србија

2015.

- „Синтеза“, Француски институт, Београд, Србија

2012.

- „Одбачени“, галерија Звоно, Београд, Србија

Групне изложбе:

2014.

- Изложба „Raiffeisen Club награде за младе уметнике“, галерија 12 New media HUB, Београд, Србија

2013.

- „Литограф-Картограф“, изложба литографија, *Војногеографски институт Калемегдан*, Београд, Србија
- „Фрагменти“, галерија Факултета ликовних уметности, Београд, Србија
- „Student & Faculty International Exchange“, Georgian College, Бари, Канада
- „Нови чланови 2013“, Уметнички павиљон Цвјета Зузорић, Београд, Србија

2012.

- „25. чукарички ликовни салон“, Галерија '73, Београд, Србија
- „Изложба радова награђених студената 2011/12“, галерија Факултета ликовних уметности, Београд, Србија
- „41. изложба цртежа и скулптура малог формата студената Факултета ликовних уметности у Београду“, галерија Дома омладине, Београд, Србија

2011.

- „ц3“, галерија Дома културе Студентски град, Београд, Србија
- „40. изложба цртежа и скулптура малог формата студената Факултета ликовних уметности у Београду“, галерија Магацин, Београд, Србија

- „Visual Art зона“, Миксер фестивал, Београд, Србија

2010.

- „39. изложба цртежа и скулптура малог формата студената Факултета ликовних уметности у Београду“, галерија Магацин, Београд, Србија
- „ФЕСТУМ – Фестивал студената Универзитета уметности у Београду“, галерија Студентског културног центра, Београд, Србија
- „Међународни сајам цртежа XXI века“ (Foire internationale dessins du 21e siècle), Loft Nikki Diana Marquardt Gallery, Париз, Француска

2009.

- „38. изложба цртежа и скулптура малог формата студената Факултета ликовних уметности у Београду“, галерија Дома омладине, Београд, Србија

2008.

- „Прогресивне наде 3“, галерија Хаос, кустос Биљана Томић, Београд, Србија

Награде:

2014. *Raiffeisen Club награда за младе уметнике*, галерија 12 New media HUB, Београд, Србија

2012. Награда *Фонда Мр Миодраг Јањушевић, академски сликар* за најуспелији рад из области сликарства завршне године студија у школској 2011/12 години на Факултету ликовних уметности, класа професора Слободана Роксандића

2012. Стипендиста Владе Републике Србије, *Фонда за младе таленте Републике Србије*

2011. Награда за најбољи уметнички рад младог уметника представљен у оквиру *Art зоне Миксер фестивала*

2010. Стипендија Француске владе за четворомесечни боравак у Француској на *Факултету лепих уметности* у Паризу

2005/2011. Стипендиста *Републичке фондације за развој научног и уметничког подмлатка*

Остале активности:

2014. *Аванка интернационални филмски фестивал*, Португал

2012. *Rota Jovem, Work in progress I*, Ст. Педро, Португал

2011. *Concordia* – рестаурација, Дуравел, Француска

2010. Шпиц, Аустрија

2009. *Sun Flower Festival*, позоришни пројекат, Фрајберг, Немачка

2007. *Concordia* - рестаурација замка Свете Сузане из XI века, Француска

Изјава о ауторству

Потписана **Тања Богданић**

број индекса **4315/ 12**

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Сети се да не заборавиш

Симболичке импликације свакодневнице

Цртежи и инсталација

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

Потпис докторанда

У Београду, 4. 12. 2018.



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

Име и презиме аутора **Тања Богданић**

Број индекса **4315/ 12**

Докторски студијски програм **докторске уметничке студије**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Сети се да не заборавиш, Симболичке импликације свакодневнице - Цртежи и инсталација

Ментор ванр. проф. др ум. **Драгана Станаћев Пуача**

Потписани (име и презиме аутора) **Тања Богданић**

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 1. 12. 2018.



Изјава о коришћењу

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

Сети се да не заборавиш, Симболичке импликације свакодневнице - Цртежи и инсталација

који је моје ауторско дело.

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

У Београду, 4. 12. 2018.

Потпис докторанда

