

Мегатренд универзитет, Београд
Факултет за уметност и дизајн, Београд

Наталија Симеоновић

АРХЕТИПОВИ ЦЕЛОВИТОСТИ И РОДНИ ИДЕНТИТЕТ
У ИЗЛОЖБАМА *О – ДВОЈЕНОСТИ И ДРУГО ДВА*

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА - УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Београд, 2015.

Мегатренд универзитет, Београд

Факултет за уметност и дизајн, Београд

Наталија Симеоновић

АРХЕТИПОВИ ЦЕЛОВИТОСТИ И РОДНИ ИДЕНТИТЕТ
У ИЗЛОЖБАМА *О - ДВОЈЕНОСТИ И ДРУГО ДВА*

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА - УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Предмет: Сликарство

Име и презиме

ментора: Милош Шобајић

Број индекса: 1000/10

Студијски програм: Докторске студије

Смер/модул: Ликовна уметност

Матични број: 1906974715220

Комисија:

Ментор: проф. емеритус Милош Шобајић

проф. мр Тијана Фишић

проф. др Миливој Павловић

БЕОГРАД, 2015.

АПСТРАКТ

Намера ове студије је да опише методологију и анализира теме докторског уметничког пројекта који укључује две изложбе слика: *О-двојености* и *Друго два*. Предмет и циљ пројекта је био стварање ликовног опуса у коме су алхемијски симболи ревидирани тако да изразе савремено женско искуство кроз личну интерпретацију архетипских слика целовитости, као и наслеђених традиционалних представа мушко/женског принципа, у контексту процеса индивидуације.

Савремена уметност која користи алхемију за инспирацију тежи актуелизацији тема и процеса који утичу на спознају и духовни развитак, уз истовремено изражавање друштвено-политичких ставова. Управо на тој позицији развијам сопствени став и стратегију уметничког развоја, сагледавајући сликарство као важно средство самоспознаје, али и начина за развој сопственог уметничког исказа којим активно и ангажовано комуницирам са друштвеним окружењем.

Алхемијски дискурс процес трансформације и достизања целовитости сагледава кроз усавршавање и спајање две поларизоване супстанце тј. духа и материје које означава у мушко-женскимтерминима. Кулминација процеса илустрована је различитим архетипским сликама уједињења два принципа, чиме је успостављен један од најранијих модела једнакости два пола у оквиру једне духовне праксе. Лабораторијски процеси усавршавања материје приказани су симболичким сликама мушких и женских фигура и њиховим пратећим атрибутима. Међутим, унутар алхемијских текстова и илустрација означитељи женског принципа често имају променљив или подређен статус и улогу у самом процесу у односу на мушки. Због тога сам своје уметничко истраживање засновала на претпоставци да се у оквиру симболике алхемијске иконографије могу детектовати различита друштвена и психолошка схватања феминитета. Сликарем опусом, као и теоретском анализом – базираном на аналитичкој психологији, која симболику алхемије тумачи као пројекцију слика индивидуације – разматрала сам на који начин различити статуси и савремена дефинисања родног, првенствено женског идентитета, утичу и на промену визуелне реинтерпретације, тумачења и психолошке идентификације са архетипским сликама целовитости.

КЉУЧНЕ РЕЧИ:

Алхемија, уметност, сликарство, архетип, архетипска слика, симбол, целовитост, индивидуација, родност, идентитет, психологија, мушко/женски принцип, стереотип, феминизам, патријархат, матријархат, андрогин

KEY WORDS:

Alchemy, art, painting, archetype, archetype image, symbol, gender, individuation, wholeness, gender, identity, psychology, male/female principle, stereotype, feminism, patriarchy, matriarchy, androgyne

ABSTRACT

The intention of this study is to describe the methodology and to analyze the theme of the doctoral artistic project that includes two exhibitions: *A-part-ness* and *Another Two*. The subject and aim of the project was to create a visual opus where alchemical symbols are revised to express the contemporary female experience through a personal interpretation of archetype images of wholeness and inherited traditional ideas of male/female principles in the context of the process of individuation.

Contemporary art that uses alchemy as inspiration aspires to actualise topics and processes that influence cognition and spiritual development, by simultaneously expressing social and political stands. That is the position in which I develop my own view and strategy of artistic development, perceiving painting as an important means of self-realisation, as well as way to develop one's own artist statement in order to achieve an active and engaging communication with the social surrounding.

The alchemical discourse sees the process of transformation and reaching unity through the perfection and conjunction of two polarised substances of spirit and matter that are marked in male and female terms. The culmination of the process is illustrated by various images of the union of two principles which established one of the earliest models of equality between the two sexes within a spiritual practice. The laboratory processes of perfecting matter were presented by symbolic images of male and female figures and their accompanying attributes. But within the alchemical texts and illustrations signifiers of the female principle often have a subordinated and changeable status or role in the process compared to the male principle. That is why I based my artistic research on the assumption that within alchemy iconography different social and psychological comprehensions of femininity could be detected. Through my painting opus and theoretical analysis based on analytical psychology – that explicates alchemical symbolism as projection images of individuation - I investigated how the changing status and definitions of gender, female in particular, influence the changes in visual reinterpretation, explication and psychological identification with the archetype images of wholeness.

САДРЖАЈ

АПСТРАКТ

ABSTRACT

УВОД.....	1
1.0 УМЕТНОСТ И АЛХЕМИЈА.....	6
1.1. Историјат.....	6
1.2. Веза алхемије и уметности.....	12
1.2.1. Развој визуализације у алхемији.....	15
1.3. Алхемија и архетипови.....	18
1.4. Визуелни елементи алхемијске доктрине.....	21
1.4.1. Круг	25
1.4.2. Уроборос.....	28
1.4.3. Андрогин.....	30
1.4.4. Coniunctio oppositorum.....	31
2.0 О УМЕТНИЧКОМ ПРОЈЕКТУ ИЗЛОЖБИ <i>О-ДВОЈЕНОСТИ</i>	33
2.1. Контекст.....	33
2.1.1. Тема.....	36
2.2. Методологија рада.....	37
2.2.1. Метод активне имагинације.....	38
2.2.2. Ликовна структура рада.....	41
2.3. Анализа изложбе <i>О-двојености</i>	49
2.3.1. Несвесно и почетак уметничког процеса.....	49
2.3.2. Сублимација.....	54
2.3.3. Сублимација и соларна свесност.....	55
2.3.4. Сублимација и лунарна свесност.....	62
2.4. Женска алхемија.....	65
2.4.1. Алхемија и феминизам у сликарству Леоноре Карингтон.....	67

2.4.2. Страх од феминитета?.....	73
2.5. Солуција.....	77
2.5.1. Символика солуције у сликарству Франческа Клементеа.....	82
2.5.2. Символика позитивне солуције.....	88
2.6. Облаци и сублимација.....	90
2.7. Сажетак.....	91
3.0 О УМЕТНИЧКОМ ПРОЈЕКТУ ИЗЛОЖБИ <i>ДРУГО ДВА</i>	92
3.1. О симболици броја четири.....	94
3.2. О тексту на сликама.....	96
3.3. Прва фаза <i>Nigredo</i>	97
3.3. Рука као симбол идентитета	101
3.3.1. Аутопортрет и символика косе.....	103
3.4. Друга фаза <i>Albedo</i>	109
3.4.1. Андрогин	112
3.4.2. Психолошка андрогиност.....	114
3.4.3 Андреј(а) Пејић.....	118
3.5. Трећа фаза <i>...trinatis</i>	120
3.6. Четврта фаза <i>Rubedo</i>	123
3.6.1. Мандала као закључак.....	128
ЗАКЉУЧАК.....	129
БИБЛИОГРАФИЈА.....	137
ПРИЛОГ.....	139
ИЗВОРИ ИЛУСТРАЦИЈА.....	142
БИОГРАФИЈА.....	142

УВОД

Архетип целовитости и архетипске слике

Алхемијска иконографија бременита је *архетипским сликама* уз помоћ којих је створен јединствен систем кодирања практичног искуства и експериментисања у материји, као и сложен аналошки језик ове духовне праксе. *Архетип* је по теорији К. Г. Јунга један од најзначајнијих појмова који се односи на наслеђене, универзалне и несвесне predisпозиције за извесне, емоцијама набијене представе, идеје или облике понашања.¹ За разлику од *архетипа* који представља невидљив и непроменљив исконски образац, *архетипске слике* се манифестују у форми симбола² који су подложни срединским и историјским променама. Функција симбола није само у визуелизацији, већ и у изазивању и поновном проживљавању неког процеса или појаве. Као видљиве пројекције невидљивог, хипотетичког обрасца, *архетипске слике* присутне су у митовима, религијским симболима, бајкама и народним предањима, уметности (слике, песме), као и визијама и сновима.

Као и у већини религијских, езотеријских или филозофских дискурса и у алхемији доминира архетип целовитости који представља непроменљиву, ванвременску категорију, вечно људско стремљење ка целини, заокружењу, обожењу и бесмртности. Визуелизација овог архетипа је изузетно разноврсна и распострањена у различитим културама, али је уочљива и дистинкција између две преовлађујуће групе архетипских слика: а) прва целовитост представља као *јединство или равнотежу супротности*; б) док другој групи припадају апстрактне форме или слике једног бића или ентитета које унутар себе *уједињује или укида супротности*. У алхемији се јединство супротности приказује као мушко/женски пар: краљ и краљица, божански брат и сестра, а најчешће универзалним паром антимионија – симболима Сунца и Месеца. Друга група целовитост изражава путем апстрактних форми (мандала, круг, квадрат), а у алхемији осим апстрактних форми појављују се и фигуративне слике: уробороса, ребиса или андрогина као врхунског

¹ Ž. Trebješanin, *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*, (Beograd, Hesperia edu i Zavod za udžbenike, 2011), стр. 40

² Симбол је предмет, реч или конкретна чулна слика, неког познатог спољашњег објекта, која упућује на нешто важно, апстрактно, неопазиво, унутрашње, субјективно – *Ibid.*, стр. 368

симбола људске целовитости. Постојање две групе архетипских слика разматрам као парадигму различитих односа у друштву и процеса који балансирају или се циклично мењају од бинарних односа, базираних на супротностима и јасним разграничењима, ка концептима који се удаљују од симболике поларности, па самим тим и полности у дескрипцији јединства и целовитости.

Равнотежа и спој мушко-женског принципа спада у традиционални архетип целовитости који је својствен готово свим религијама и светским баштинама, јер представља пројекцију и прототип супротности уопште. Та структура пружа јасна упоришта и одреднице на којој је успостављен и сам баланс света од древних времена. Традиционална класификација супротности на мушко-женско била је основ за строго раздвајање и других домена као што су небо-земља, култура-природа, живот-смрт, свесно-несвесно и сл.

У оквирима постмодерног друштва сведоци смо разградње јасних упоришта деконструкцијом традиционалних поставки и критеријума, сталним преиспитивањем које отвара пут ка свету флуидних и помешаних форми, без јасних граница и коначних идентитета. Једна од највећих промена савременог друштва, управо се огледа и у напуштању традиционалне поларизоване класификације на мушко/женско, културу/природу, дух/материју што битно утиче и на промену доживљаја слика и симбола равнотеже базираних на тим структурама. Због тога једна од централних тема у уметности и друштвеним наукама савременог доба, јесте тема *идентитета*, јер представља преломно место за утврђивање и анализу различитих начела као што су: „јединство наспрам плурализма и разноврсност и континуитет на супрот промени и трансформацији.“³ Једна од дефиниција идентитета је да је то замишљена истост (особе или друштвене групе у свим временима или околностима) или како наводи Владета Јеротић *језгро наше личности* које пружа сигурност, и извесност да наше Ја, остаје са собом идентично.⁴ Савремене теорије, међутим, идентитет дефинишу као „фикцију која треба да унесе уређени образац, или наратив у актуелну сложену и многоструку природу психолошког и друштвеног света.“ (Кевин Робинс)⁵

³ Преузето из: Ј. Ђорђевић, *Postkultura, Uvod u studije kulture*, (Београд: Clio, 2009), стр.353

⁴ В. Јеротић, *Човек и његов идентитет*, (ЈП Службени лист СЦГ, Београд, 2004), стр.12

⁵ Ј. Ђорђевић, *op.cit.*, стр.353

Појава феминизма представља један од најважнијих друштвених покрета 20. века, који је нарочито утицао на стварање савремених парадигми о идентитету као простору отпора, вишеструкости и преображаја. Променом друштвеног статуса жена, њиховим већим уделом у образовању, економским и политичким функцијама и тзв. „мушким“ позивима, настао је нов квалитет односа међу половима, што је утицало на напуштање идеје о биолошкој и есенцијалистичкој предодређености, постављајући много флексибилније дефиниције и улоге пола и рода. Феминизам је отворио пут и појави других теорија, студија и покрета, као што су родне студије, *queer* теорије⁶ и друге. „Као социјални покрет, идеологија, поглед на свет, пракса и начин живота феминизам је инсистирао да родни идентитети морају да постану флуиднији и социјално прихваћенији.“⁷ Сам термин *родни идентитет*, односи се на субјективни осећај припадности или неприпадности једном од родова, и потенцира мишљење да род стварамо или изводимо, уместо да га стичемо рођењем. Родни идентитет није нужно заснован на полу (правом или приписаном), нити је заснован на сексуалној оријентацији. Постоји много родних варијетета са којима се особа може идентификовати, али се они генерално могу сврстати у пет категорија: мушкарац, жена, оба, негде између ("трећи пол") или ниједан. Оваквим схватањем рода створиле су корените промене у поимању света уопште, тиме што су уведене нове и шире могућности проналажења и испољавања сопственог идентитета, али и удаљавање од традиционалних система који нуде јасна упоришта и места идентификације.

Преокренувши традиционалне ауторитете и вредности, динамична историја 20. века је како истиче Ј.Ђорђевић⁸ „поставила пред сваког појединца скоро нерешив задатак да пронађе критеријуме за успостављање система вредности који би му омогућио да се снађе и ваљано проживи властити живот“.⁹ Истовремено, осврћући се на године акумулације искустава у окружењу и земљи која је обележена фрагментацијом, ратом, несигурношћу и дезоријентацијом, културним назадовањем, без јасних институционалних као ни духовних

⁶ Gender studies (студије рода) - истраживања која се баве питањима идентитета, родним улогама, разликама итд. Queer теорија погрдан термин *queer* користи да би представила додатни (не)идентитет, којим се оспорава и супротставља норми. Најзначајнији аутори/ке теорије: француски филозоф М.Фуко (M.Foucault) и Џ. Батлер (J.Butler) чији је постулат да до родног идентитета долазимо кроз обрасце понашања који одражавају норму рода

⁷ И. Милојевић, <http://www.metafuture.org/articlesbycolleagues/IvanaMilojevic/genderissues.htm>, /Преузето: 15.05.2014/

⁸ Јелена Ђорђевић: Професор на Факултету политичких наука у Београду, поред књиге *Посткултура* аутор бројних радова којима је допринела отварању нових културолошких тема у нашој средини

⁹ J. Đorđević, *op.cit.*, стр.423

упоришта, додатно су утицали на иницирање моје потраге за сопственим одредницама које првенствено налазим у уметности. Основни унутрашњи покретач и мотив за разматрање управо слика и симбола целовитости произашло је из жеље ка успостављању личне равнотеже и разрешавању унутарњих противречности и незадовољстава, што је својствено за личност која започиње фазу *друге половине живота*.¹⁰ Потреба која се у прво време јавила на несвесном нивоу, касније се артикулисала као проучавање, али и продукција радова који рефлектују и визуализују стања или процесе који воде ка достизању целовитости. Архетипске слике целовитости као мотив у сликарству често могу бити схваћене као израз компензације, апстрактне или херметичне изолованости од реалности, међутим мене су интересовале као визуелне пројекције инкорпорираних дивергентних и стварних животних искустава унутар једне свеобухватније форме или „круга“ спознаје. Тежња ка целовитости представља снажну мотивациону снагу, а „циљ спонтаног развоја личности, алхемије, као и аналитичке психотерапије“¹¹ јесте управо *homo totus* (целовит човек).¹² Појам целовитост може се довести и у везу и са појмом који ближе кореспондира са свакодневним животом, а то је појам *самооствареност* који А. Маслов (Abraham Maslov) дефинише као стање када се дихотомије разрешавају, поларности нестају као и друге супротности за које сматрамо да су суштинске, стапају се и образују јединство.¹³

Моје интересовање за алхемијску уметност је управо коинцидирало са почетком животног доба у коме долази до прекретнице у дотадашњем поимању свог бића, а огледа се и у промени односа према основним потребама које мотивишу даљи развој.¹⁴ Алхемијска иконографија је по Карл Г. Јунгу заправо пројекција унутрашњих процеса спознаје, а описи алхемијских операција одговарају одликама фаза индивидуације. *Индивидуација* у аналитичкој психологији је термин који се користи за доживотни процес развоја личности са циљем достизања пуног потенцијала са којом је појединац иницијално

¹⁰ Период после 35. године живота, када се битно мењају мотивације личности, са нагонских, потреба за сигурношћу, љубављу и припадањем прелазе на потребу за самоостваривањем (Маслов, Теорија мотивацје).

¹¹ Аналитичка (дубинска) психологија – теорија и методологија коју је основао К. Г. Јунг, којом се истражују динамичке и психолошке структуре човековог понашања. За разлику од теорије С. Фројда (психоанализе), Јунг код човека трага за вишим смислом који није редукован само на сексуалност

¹² Ž. Trebješanin, *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*, (Beograd, Hesperia edu i Zavod za udžbenike, 2011), стр.78

¹³ А. Н. Maslov, *Motivacija i ličnost*, (Nolit, Beograd, 1982), prevod: Ljiljana Miočinović, стр.220

¹⁴ Јунг сматра да у другој половини живота човек трага за смислом ван домена природе (егзистенција, породица потомство) и сматра да тада домен културе и духовности постаје важнији.

рођен. У последњој фази индивидуације долази до појављивања симболизма мандале, круга и других архетипова који се подударaju и са амблемима завршних фаза алхемијских операција.

Алхемијска иконографија у мом раду је употребљена као платформа ликовног процеса чији је предмет и циљ испитивање везе родних идентитета и различитих варијација архетипских слика целовитости. По узору на Јунгову теорију о алхемијској симболици као пројекцији различитих стања индивидуације – обе изложбе докторског пројекта базирани на ликовно/историјском наслеђу алхемијске уметности – имају структуру фаза индивидуације. Грађењем сопственог виђења и ликовном интерпретацијом алхемијских амблема тежила сам креирању сликарских дела која упућују на разматрање како традиционалних, тако и савремених дефинисања родних идентитета, као и испитивању разлога симболичке маргинализације феминитета. У комешању између сталног и пролазног, традиције и будућности долази до потребе за ревизијом симбола и њихових значења у складу са живљеним променама идентитета. Развој свесности је обележен променама значења, што доводи до промена у евалуацији онога што сами симболи представљају. Или како Ентони Стивенс (Anthony Stevens) објашњава: „Традиционални симболи нужни су да би се обезбедила кохерентност културе и асимилација надоласећих генерација, исто је тако неопходна наша урођена способност да мислимо симболички, која нам омогућује да преобликујемо наш универзум.“¹⁵

Најдиректнију спону са слојевитом алхемијском доктрином данас успостављамо преко њене иконографије, односно ликовних дела која су остварена у оквиру ове духовне дисциплине. Управо то ме је инспирисало да серијом радова, као и овом студијом, истражим улогу ликовног дела у преносу идеја и достигнућа културних баштина, као и у антиципацији друштвених кретања у будућности. Настојала сам да направим равнотежу између промишљања везе симболизма својих радова, алхемијске иконографије и родног културног контекста, са интерпретацијом и интерним дијалогом између личне сликарске методологије и ликовне поетике. Стварање ликовних опуса инспирисаних алхемијском уметношћу имало је за циљ и испитивање спиритуалних могућности индивидуалне трансформације нерестриковане историјским родним стереотипима.

¹⁵ E. Stevens, *Arijadnino klupko*, (Novi Sad: Stylos, 2005), превод: Branislav Kovačević, стр. 83

1.0 УМЕТНОСТ И АЛХЕМИЈА

1.1 Историјат

Моја посвећеност проучавању алхемије произлази из спознаје да је ова древна дисциплина практикована вековима у потпуно различитим цивилизацијама, тако што се адаптирала и асимиловала унутар религијског и културног система земље у којој би се развијала, али увек задржавајући субверзивни и аутономни карактер од било које владајуће и пуноважне доктрине или управе. Иако кроз историју није имала кохерентно структурирану теорију ни праксу, њене основне одреднице као што су рад на унапређењу материје кроз трансмутацију обичних метала у злато, потрага за еликсиром бесмртности, вера у трансценденцију и развој истраживачких метода за побољшање човека, заједничке су за све форме њеног постојања од Кине, Индије, Месопотамије, Египта, Персије, арапске цивилизације до старе Грчке и Рима. Алхемија је увек изражавала двоструку природу, развијајући се симултано као практична наука посвећена трансформацији хемијских елемената и супстанци, али и као религијско-филозофски систем усмерен ка унапређењу људског духа и свесности. До данас није у потпуности разјашњена замршена историја и развој алхемије, као ни постојање првобитног извора њеног настанка. По мишљењу многих историчара велика царства Египта и Месопотамије представљала су колевку из које се развила алхемија у доба касног хеленизма (2. век н. е.) када се формирају и први писани текстови који су касније утицали на развој алхемије у Европи. Историчар Р. Ј. Форбс (R. J. Forbes) издваја као најважније утицаје филозофије и технологије античког Блиског истока, филозофска начела иранске и индијске цивилизације, као и филозофију и науку античке Грчке.¹⁶ Веровања и процеси која наликују алхемији развили су се у Кини неколико векова пре најранијих европских списа, а базирала су се на традиционалним космолошким принципима; митовима о еликсиру бесмртности и техникама за постизање дугог живота и духовног блаженства. Мирча Елијаде (Mircea Eliade) сматра да ови принципи припадају протоисторијском наслеђу, тако да се порекло алхемије не може

¹⁶ R. J. Forbes, *Origin of Alchemy*, (University of California Press, 2014), стр. 1

мерити старошћу докумената који их помињу.¹⁷ Следећи такво мишљење алхемију можемо повезати и са настанком самих цивилизација.

Термин *алхемија* настао је као комбинација арапске заменице *Ал* и грчке речи *Кемет* или *Кеми* (*ливење метала*), која се добија од глагола *кео* (растопити). Дуго се сматрало да етимологија речи алхемија има везе и са египатском речју *Кем* (црна земља). По Плутарху, реч *кем* је означавала боју и име египатске земље за коју се веровало да је постојбина *Велике Уметности*. Алхемија се првенствено повезује са претварањем обичних метала у злато, међутим њена доктрина је обухватала много шири распон научних, уметничких и религијских питања. Током векова алхемичари су утицали на развитак многих технолошких открића у минералогии и металургии, унапредили су теорију боја и њену примену у справљању пигмената, развили богат визуелни језик алегориских симбола и допринели бројним открићима у области фармацеутске медицине. Историчарка Урсула Сулаковска (U. Szulakowska) алхемијски дискурс дефинише као „археолошко налазиште које садржи остатке свих историјских религија и култура Запада, као и њихових Блискоисточних и Азијских прототипова“.¹⁸ Она такође истиче важан аспект алхемијског дискурса, то јест, успешно задржавање органског интегритета управо путем мултивалентног симболичког система којим се симултано изражавао велики број различитих, наизглед неповезаних значења. У том контексту наводи да је термин *мултивалентност* установио М. Елијаде да би описао успешне спиритуалне системе (било официјелно признате или са аутсајдерским статусом), и њихову тенденцију да произведу систем симбола којим успевају да интегришу хетерогене реалности у једну целину. Он истиче тзв. „логику симбола“ која успева да инкорпорира „огромну морфологију светог“ и функционише као језик који разумеју припадници исте заједнице.¹⁹

Полазећи од веровања о усавршивости материје алхемија се развила у езотеријску филозофију којој је главна сврха усавршавање човека. У алхемијској визији злато,

¹⁷ М. Елијаде, *Istorija verovanja i religijskih ideja*, (Београд, Prosveta), превод: Мирјана Перич, стр.34

¹⁸ U. Szulakowska, *Alchemy in Contemporary Art*, (Ashgate, 2011), превод: Н.Симеоновић, стр.15

Напомена: U.Szulakowska је издала неколико значајних књига о алхемији, а фокус њених истраживања су везе ренесансне и нововековне илустрације са религиозном и политичким контекстом, као и утицајем ове езотериске традиције на модерну уметност

¹⁹ *Ibid.*, стр.15

названо управо филозофским, није се односило на метал, већ на посвећеника.²⁰ Циљ *Великог дела* био је стварање Филозофског Камена, мистериозног ентитета, који може да преобрати просту материју у злато. „Форма камена виђена је као узвишена *материја* која трансцендентира дуалитете тела и духа у маниру који се поредио са васкрснућем тела Исуса Христа. Веровало се да је алхемичар у току овог чудотворног процеса, који наликује религијској посвећености био награђен божанском милошћу за његову врлину и стрпљење и преображен у надљудско биће“ (У. Сулаковска).²¹

Срж алхемијских студија груписан је у колекцију од 17 анонимних магијских и теолошких расправа под називом *Corpus Hermeticum*, чије се ауторство везује за митску личност познату под псеудонимом Хермес Тризмегистус. *Corpus Hermeticum* нема никакву стриктну теолошку структуру, већ је наглашена директна и лична комуникација са божанским. Ови текстови су се дуго сматрали преводима древних египатских мудрости, међутим касније су приписани хеленистичком периоду (2. и 3. век н. е.). Сагледавајући природу као одраз у огледалу божанског поретка, кодекси упућују на технике уједињења и спознаје као што су молитва, медитација, мантре и магијске и алхемијске ритуале. Најпознатији Хермесов текст је *Смарагдна табла (Tabula Smaragdina)*²², коју прати херметички мит да је нађена у рукама Хермесове мумије, која лежи у сада непознатој јами у великој пирамиди у Гизи.²³

„Истина је, без лажи, поуздана и најстварнија: оно што је горе исто као и оно што је доле, да се изврше чуда једне ствари. И као што су све ствари биле и као што су изведене из једног, тако су све ствари рођене из једне ствари, усвојењем. Сунце је њен отац, Месец је њена мати. Ветар ју је носио у утроби, земља је њена дојиља (...)“²⁴ – (Део текста *Смарагдне табле*)

Традиционално су алхемичари интерпретирали овај текст као ступњеве у процесу прављена злата. Арапски алхемичари су више инclinирали ка чисто хемијским радњама процеса, стога су текст тумачили као процес дестилације, током које се променљиви

²⁰ А. Švarc, *Umetnost i alhemija*, (Čačak: Alef /Gradac, 2000), стр.8

²¹ U. Szulakowska, *op.cit.*, стр.1

²² Позната и као *Зелена табла*

²³ *Ibid.*, стр.13

²⁴ Преузето из: D. Đorđević – Mileusnić, *Zmija i zmaj- Uvod u istoriju alhemije*, (Beograd: Prosveta, 1985), стр.20

гасови одвајају од својих материјалних талога.²⁵ Смарагдна табла се од древних времена до данас узима као парадигма херметичне теорије, која трага за споном између дуалистичког света природе и монистичке, уједињујуће природе божанског. Превазилажење противречности и проналажење места и начина сусрета свих антиномија је централни мотив алхемијских студија и уметности.

Реченица у Смарагдној табли „Због овога, сва тама ће одлетети од тебе“ указује на улогу *адента*²⁶ у опусу. Када би алхемичар докучио истину, он би исијавао светлост злата и тиме укидао таму око себе. Трансмутација метала и трансмутација човека је требало да се догоди истовремено, односно, научно-хемијско достигнуће је било безвредно без оплемењивања душе. Дакле учење табле осликава аналитички метод у коме човек узима себе као субјект хемијског преображаја и ставља у стање савршенства.

Савремени теоретичари тумаче текст као вишеслојан запис унитарне визије – *јединства свега*. Тако Артуро Шварц²⁷ о Смарагдној табли пише: „Унитарна визија свега имплицира јединство космоса и као последица, целокупност постаје синоним потпуности на свим нивоима. На нивоу појединца, потпуност пре свега значи освојење јединства подвојене личности.“²⁸ Космолошки ниво текста Шварц тумачи кроз буђење свести појединца као активне компоненте космоса, а теолошки као поистовећење појединац-божанско. Он даље наводи тзв. биолошки аспект текста: „Ово јединство би значило препознавање да је појединац све: мушко и женско истовремено, док различита пропорција ауре два принципа је она која, вишком једног или другог, одређује пол појединца.“²⁹ У претходном ставу налазимо највећу подударност са сопственим ликовним интерпретацијама и аргументима у тумачењу алхемичарке симболике. А. Шварц истиче и психолошки ниво који базира у потпуности на Јунговом учењу о развоју комплетне личности кроз хармоничну и дијалектичку интергацију мушког (анимус) и женског (анима) принципа.

Иако је циљ учења достизање јединства *Свега*, динамика коју ствара поларитет мушко/женског чини неопходну покретачку моћ процеса трансформације. Дуалитет

²⁵ А. Roob, *Alchemy & Mysticism*, (Taschen, 2006), str .25

²⁶ Термин *адент* односи се на онога који је стекао велику тајну алхемије

²⁷ Артуро Шварц, психоналитичар, историчар уметности, професор и куратор интернационалних изложби, објавио низ текстова о спони алхемије и модерне уметности, нарочито са уметношћу надреалиста.

²⁸ А. Švarc, *Umetnost i alhemija*, (Саџак: Alef /Gradac, 2000), стр.36

²⁹ *Ibid.*, стр.36

супротстављених принципа је основа алхемичарске тезе о диференцијацији првобитне материје. Хермесу се такође приписују и седам *Херметичних принципа*, где се јасно истиче двојство света, а полност као основни атрибут те поделе. Тема *Једности* из Смарагне табле понавља се у другом принципу који гласи : „Како је горе, тако је доле, како је доле, тако је горе“; док се *Дуалитет* описује у четвртом принципу поларности: "Све је Двојно; све има поларност; све има супротност полова; истоветно и различито је једнако, супротности су по природи исте, али другачије по степену; крајности се сусрећу; све су истине полуистине; сви се парадокси могу помирити"³⁰, као и у седмом принципу: „Пол је у свему, све има своје мушке и женске принципе, пол се манифестује на свим нивоима.“³¹

Имплементирање полних атрибута различитим видовима материје у алхемији датира још из предантичких времена. Многи елементи касније алхемије могу се наћи у Месопотамијским и Сумерским документима у којима акумулирано искуство занатлија и њихових еснафа у виду ономастикона (листама објеката), класификованим према екстерним карактеристикама, које данас могу да се окарактеришу као физичка или хемијска својства³². Ови древни спискови препознају „мушке“ и „женске“ форме истог минерала или хемикалије. Мушка форма је била тврђа и тамнија, или обликована неком „мушком“ структуром. Овај вид приписивања пола неорганском свету је типично за предкласичну филозофију. Сматрало се да метали, могу бити субјект истих космичких закона рађања, раста и умирања као и земља из које потичу. Веровање у *умирање и васкрсење* метала је база касније херметичне теорије о усавршавању простих метала у злато.³³ Доктрина да се сви метали састоје од мушког и женског принципа, сумпора (суве паре) и живе (влажне паре) утемељена је и Аристотеловом делом *Метеорологика*, које се сматра једним од извора европске алхемије. Он разматра четири различита стања материје од којих свако има по две особине: земља (хладно/суво), вода (хладно/мокро), ваздух (топло/влажно) и ватра (суво/топло). Из претпоставке да се ове особине могу променити, произишло је уверење да се и сама материја могла мењати. Елемент се трансформише када се његова претходна форма промени претпостављајући други, кроз сублимацију

³⁰ Preuzeto iz: B. Hamvaš, *Tabula Smaragdina*, http://www.ivantic.net/Ostale_knjiige/Hermes.pdf, стр.3, прочитано/10. 06. 2014/

³¹ *Ibid.*

³² R.J.Forbes, *On the Origins of Alchemy*, (<http://www.jstor.org>), , стр.2 , преузето/15. 05 .2014/

³³ *Ibid.*, стр.4

његових претходних квалитета. Аристотел је именовано и пети елемент коме је приписао вишу, духовну природу, сматрајући да четири елемента нису довољна за објашњавање свих појава, а у филозофији средњег века познат као квинтесенција (*quintiaessentia*), мистични елемент који се садржи у свим осталим.³⁴

Већина алхемијске симболике развиће се дакле као аналогија процеса који из дуалистичке подељености стреми ка једности или концепту целовитости. Дуализам произилази из природних супротности, примарно детерминисаном полном различитошћу, око које ће се конституисати одлике два принципа. Поларитети мушко/женско, активно/пасивно, топло/хладно, злато/сребро, небо/земља ће у алхемичарској амблематици бити најчешће приказани симболима Сунца и Месеца. У овом набрајању парова супротности примећујемо да симболи као што су злато, Сунце, небо у већини култура, религија и езотеријских система осликавају стање божанског, духа и врховних стања, а да истовремено неодвојиво конституишу идентитет мушког принципа. С друге стране, атрибути који се приписују женском принципу махом припадају нижи аспекти на „хијерархијско“ приказаној лествици достизања божанског савршенства. Управо се кроз тумачење различитих и варирајућих улога поларитета у визуелним решењима процеса, може назрети и променљив статус феминитета кроз историју. Треба имати у виду да су већина нама познатих алхемичара били мушкарци и аскете који су концепт жене заснивали на врло апстрактном и поларизованом виђењу између: мајке/светице и бића „другог реда“. Пример за то је и мишљење једног од најважнијих алхемијских филозофа Парацелзуса³⁵: „Мушкарац је изнад жене, а жена испод мушкараца. Жене су само полукреације.“³⁶ Оваква виђења су вероватно имала утицај и на приписивање негативних појава и аспеката женском принципу. Иако алхемијски дискурс дубоко подцртава поделу и одвојене „улоге“ оба природна поларитета у процесу преображаја, истовремено упућује и на неопходност прожимања и стапања мушко/женског, при закључним фазама алхемијског опуса. Због тога је симболика феминитета, иако носећи амбиваленте одлике, у илустрацијама процеса алхемијских операција била паритетно заступљена у односу на симболику маскулинитета.

³⁴ D. Đorđević – Mileusnić, *Zmija i zmaj - Uvod u istoriju alhemije*, (Beograd: Prosveta, 1985), стр. 29-34

³⁵ Theophrastus Paracelsus von Hohenheim, (1493-1541), апотекар, филозоф, алхемичар

³⁶ K.G. Jung, *Paracelsus kao duhovna pojava*, (Alef, Градац, 2014), превод: Dušan Mileusnić, стр.39

Камен филозофа као коначни циљ процеса уједињења је увек описиван као обједињени мушки и женски принцип, а у алхемичарким књигама се приказивао архетипским сликама као што су круг, уроборос и Ребис односно андрогин (амблем људског савршенства). Иако у алхемијским текстовима *Ребис*, као и *Божански хермафродит*, означавају Камен филозофа, у даљем тексту ћу термин *хермафродит* користити само у контексту повезивања са првобитним, неиздиференцираним стањима или при цитирању оригиналних текстова. С обзиром да је и у самим алхемијским текстовима и у литератури недовољно разјашњена употреба овог термина као референцу узимам књигу *Јунгови симболи*, Ж. Требјешанина, где се појам *андрогин* и *Ребис* односе на коначни циљ алхемије и целовитост, а хермафродит на *prima materia* (првобитну материју).

1.2 Веза алхемије и уметности

Неретко у алхемијским текстовима реч *уметник* је синоним за алхемичара, а целокупан процес преображаја стварности означен је термином *Велика уметност* или *Божанска уметност*. Алхемијска методологија је одувек била ближа уметничкој него научној, што се нарочито огледа у начину адаптације космолошких модела и филозофских теорија у трагању за објашњењем трансформација супстанци. „Термин уметност односи се не само на алхемичарско разумевање концепта и теорија свих уметности, већ имплицира знање и пластичну примену знања укључених у остваривању уметничког дела.“³⁷ Алхемичар је промене облика, мириса и боје, материје пажљиво посматрао и анализирао, доводећи их у везу не само са хемијским променама, већ са аналогијама извученим из живог света који је посматрао око себе, а посебно из живота човека. Уметност и алхемија деле исто стремљење и „теже да буду систем спознаје и оруђа промене.“(А. Шварц)³⁸ Током историје па све до модерних времена алхемичарско делање је био парадигматичан израз уметничког стварања управо због тога што је циљ завршног дела синтеза праксе, теорије и спознаје.

³⁷ J.Eberly, *Al Kimia: The Mystical Islamic Essence of the Sacred Art of Alchemy*, (Anamnesis, Hutchinson, 1995), превод: Н.Симеоновић, стр.92

³⁸А.Švarc, *op.cit.*, стр.17

Веза ликовних уметничких техника и алхемије потиче још из Египта и и Месопотамије, о чему постоје бројна сведочанства на папирусу из тог периода. Првобитне методе служиле су са за справљање белих и жутих легура стапањем или бојењем метала. Током векова развиле су се комплексније методе, које су укључивале употребу дестилованих супстанци, што је представљало извор многих каснијих алхемијских, али и хемијских техника.³⁹ А. Шварц наводи да је у систему сваког алхемичара појам боје имао изузетно место, јер је био одраз суштине – тако да се преображај једног метала у други најчешће сводио на тражење одређене „тинктуре“ која би могла да промени првобитну боју безвредног метала у боју жутог злата. О умећу справљања боја сведочи *Трактат о сликарству* (1437, Италија), Ченино Ченинија, у коме саветује сликарима да се обрате алхемичарима да би научили да праве ватрену црвену (цинобер) коју су припремали у дестилационом апарату.⁴⁰ Дакле, боја је била важан елемент како у конкретном раду у материји тако и у прављењу аналогичног и симболичког језика што указује на велику блискост алхемијског и сликарског поступка у грађењу дела и стваралачког процеса. У књизи *Rosarius* (14. век) аутор Џон Дастин (John Dastin) пише: “Постоје четири боје: Црна, бела, жута и црвена (..). Боје ће те научити како да употребљаваш ватру, јер показују када треба прву, другу, а затим и трећу ватру направити. На тај начин, ако си посвећен радник, боје ће те научити шта да радиш”.⁴¹

Алхемичари су веровали да боје имају одређене особине које могу да премештају са различитих супстанци на метал, као да је боја уносила другачији „дух“ у материју. „Алхемичару се чинило да се метал могао направити белим или жутиим премештањем особине жутости или белости са неке друге супстанце и уношењем те особине у метал.“⁴² Истовремено најважнија карактеристика промена супстанце је и била промена боје, па је служила и за маркирање различитих фаза трансформације. Боја је тако постала именитељ физичких и духовних својстава алхемичарских фаза : *nigredo* (црњење, безоблично стање), *albedo* (бељење, прочишћење), *citrinatis* (жућење, транзиција материје), *rubedo* (црвенило, савршенство духа и материје).

³⁹ D. Đorđević – Mileusnić, *op.cit.*, стр.17

⁴⁰ A. Švarc, *op.cit.*, стр.17

⁴¹ B. Obrist, *Visualization in Medieval Alchemy*, (*HYLE--International Journal for Philosophy of Chemistry*, Vol. 9, No.2 (2003), /10.05.2014/, превод: Н.Симеоновић, стр. 146

⁴² D. Đorđević – Mileusnić, *op.cit.*, стр.62

Неодвојива веза између алхемије и уметности успостављена је у доба ренесансе (16. век). Уметност се почела сматрати узвишеном праксом због специфичне природе креативне имагинације уметника, која се сврставала у категорију готово магијских способности. У. Сулаковска наводи да је ова идеја потекла од ренесанских алхемичара, нарочито од Парацелсуса, који је веровао да се кроз магијске квалитете имагинације може утицати на читав космос. Његов теозофски систем је био хришћанско-паганска мешавина, истовремено мистични пут и теургијска пракса. Парацелзус је подучавао да је човек огледало универзалног космичког поретка и да поседује два тела: физичко и астрално. Имагинација је третирана као способност астралног тела, чија је функција повезана са интелектуалном и спиритуалном спознајом. Два квалитета имагинативне активности: теургијски (способност чињења чуда) и естетски, обједињени су у магијским ритуалима ренесанских филозофа и практичара алхемије.⁴³

Првобитни кратки описи експеримената или језгровити текстови и упутства су се временом развили у богато илустроване књиге, које се данас перципирају и као јединствена уметничка дела. Књига је била алхемичарски *храм* где су се сва искуства сабирала, кодификовала и преносила другим посвећеницима. Слика унутар листова алхемијске књиге, наспрам оних у црквама и дворовима, је била намењена малобројним кругу оних који су трагали за сопственим развојем ван токова и утицаја званичних система власти и моћи. Европска алхемија никада није искључивала хришћанску догму, као неодвојивог дела свакодневног живота, али је истовремено била под великим утицајем гностичких и других учења, који нису били признати од стране званичне религије. Иако је постојање алхемије било опште познато, њена уметност је увек остала скривена и тајновита. Књига је и у свим раздобљима била место чувања и развоја тајни херметичне филозофије, али и средство комуникације међу алхемичарима, па је вековима однос према књизи био као однос ученика према учитељу: „Алхемичар за разлику од хемичара, није хтео да напредује откривањем нових метода, већ поновним откривањем и новим интерпретирањем старих писаца, за које је веровао да су поседовали тајну. Због тога је желео да његове књиге изгледају древне. Ова тенденција одржала се кроз целу историју алхемије.“(Д. Ђорђевић)⁴⁴

⁴³ U. Szulakowska, *op.cit.*, стр.1

⁴⁴ D. Đorđević – Mileusnić, *op.cit.*, стр.102

Све до половине 14.века, примарни начин презентације алхемије је остао језички или исказни, а илустрације се полако уводе са мотивом подстицања „ритуалистичког чина и личне медитације којим би се остварила већа блискост са Богом и Природом.“⁴⁵ Примена слика ција у књигама је била у директној вези са повећањем магијских способности адепта, али је истовремено имала функцију сажимања комплексних текстуалних записа у много директније визуелне метафоре.

1.2.1 Развој визуализације у алхемији

Визуелне форме се нису развијале ни брзо и праволинијски, па тако све до 13. века скоро да није било пикторалних елемената. Студије Алберта Великог и Константина су ретки документи у 13. веку који укључују фигуре као визуелну концептуализацију шематских приказа природног и божанског стварања метала.⁴⁶ Историчарка Барбара Обрист у својој анализи развоја алхемијске визуелизације напомиње да су се тек крајем средњег века појавиле донекле кодификоване пиктуралне традиције из великог броја различитих тенденција у визуелизацији. Најчешће су то биле визуелне метафоре везане за стаклене посуде (реторте), које су се односиле на запажања о променама у супстанцама, затим фазе трансформације као и филозофске принципе који су водили алхемијску праксу. Посуде и пећи су приказиване директном имитацијом, док су запажене карактеристике или промене бележене дијаграмима или симилима (поређенима), претходно развијеним на дискурзивном нивоу. Такође су честе табеле које су синтетизовале теоретске принципе ове дисциплине. Ове табеле су имале намеру да открију срж уметности базираној на идеји да за разлику од арбитрирајућих лингвистичких знакова, *пиктуралне форме чувају оригинално знање*⁴⁷. „Тенденција према тајанственом језику, израженом кроз опскуран дијалог у виду бројева и енигматских слика, може се објаснити дубоким скептицизмом према експресивним могућностима литерарног говора.“⁴⁸

Б. Обрист алхемијски симболизам описује као систем који оперише вишеслојно и означава на синтагматски начин – као конвенционалан линеаран аргумент, али и у

⁴⁵ U. Szulakowska, *op. cit.*, стр.11

⁴⁶ B. Obrist, *Visualization in Medieval Alchemy*, ([HYLE--International Journal for Philosophy of Chemistry](#), Vol. 9, No.2 (2003), стр. 138

⁴⁷ *Ibid.*, стр.160

⁴⁸ A. Roob, *Alchemy & Mysticism*, (Taschen, 2006), превод: Н. Симеоновић, стр.12

парадигматском маниру, где симболи симултано пројектују вишеструка значења. Она разврстава вербалне и сликовне симиле у две главне групе: *Аналогије* – чија је главна функција да помогне при налажењу и именовању непознатих термина и *Алегорије* (метафоре, енигме) – различите реторичке форме фигуративног говора. Ова подела, међутим, само указује на главне тенденције, хибридни облици су чести у алхемијским списима у касном средњем веку.

У 15. веку долази до веће промене када су илустрације организоване у целовите пикторалне серије, односно, синтетизоване приказе принципа које одређују алхемијску дисциплину. У текстовима до 14. века преовлађују слике лабораторијских апарата и инструмената, а проналазак машине за штампање у 15. веку и цветање уметности у свим аспектима допринело је стварању бројних књига, богато илустрованих изузетним графикама. Тада започиње велики период симболичне и еротске иконографије, који је кулминирао у 17. веку, када илустрација добија аутономан карактер и понекад у потпуности замењује текст нпр. *Тиха књига – Mutus Liber*, из 1677. У многим случајевима, уметник није имао намеру да визуелном формом дода литерарном неку нову метафору, већ да синтетише и појашњава снагом слике, која треба да подстакне машту и смисао текста. Тако нпр. илустратор једне од најранијих илустрованих рукописа пише: „Направили смо ове графике да бисмо боље подстакли машту.“ (*Књига тајни моје даме алхемије*, Konstantinus 14.век)⁴⁹. Фигуративне представе произилазиле су из алхемичарскох схватања и сагледавања процеса трансформације материје дефинисаним алхемијским операцијама. „Спајање два тела, (супстанце) он је видео као *венчање*, губитак њима својственог деловања као смрт, произвођење нечег новог као *рођење*, подизање испарења, као дух који *напушта тело*, творење чврсте паре као *прављење духовног тела*.“ (Д. Ђорђевић)⁵⁰

Радња у књигама је најчешће артикулисана у облику серије слика, попут стрипа, у којој алхемичар у сукцесивном следу приказује фазе алхемијског процеса. Појединачно амблеми обично приказују динамичну симболичку ситуацију у којој је дата идеја или индиција о решавању одређене хемијске реакције или фазе. Диверзитет пиктограмских форми у главним документима средњовековне алхемије прилично осветљава и природу

⁴⁹ Preuzeto iz: A. Švarc, *Umetnost i alhemija*, (Alef; Gradac, 2000), стр. 19

⁵⁰ D. Đorđević – Mileusnić, *op.cit.*, стр. 131

саме дисциплине. Алхемија првенствено говори о процесима и трансформацији, тако да је издвојена појединачна слика тежак метод за описивање и бележење активног динамичног процеса промене. Адам Меклин (Adam McLean), оснивач референтне веб странице о алхемији⁵¹ је систематизовао амблеме у четири основне групе:

1. Прва група се односи на амблеме који приказују апстрактну поруку или илустрацију једне идеје
2. У другу групу спадају слике индивидуалних амблематских порука које приказују читаву констелацију симбола чије значење није одмах јасно. Најчешће се појављују у виду загонетке симбола, намерно нас збуњујући и изазивајући да схватимо њихов садржај. Стваралац таквих амблема није желео да разоткрије јасну поруку, већ више да постави загонетку, да створи чвориште са вишеслојним аспектима попут слагалице у сликама, којима наводи на дубљу потрагу за природом и значењем алхемије.
3. Трећа група се односи на амблеме који морају да буду посматрани у контексту веће серије. Визуелно наликују другој групи, али су појединачно заправо компоненте већих серија. Нису све серије у праволинијском распореду, у смислу да су приказане у одређеној прогресији симболичких идеја. Понекад су серије разбијене у подсекције или геометријски сложене у шаблоне да би се добио јаснији развој симболичког садржаја, а да се притом амблеми могу анализирати и појединачно (Сл.6)
4. Амблеми четврте групе су заправо пиктограмски преглед и обично су то гравире насловних страница неких алхемијских књига. Њихова улога је била да обједине или сумирају материјал који је приказан у књизи. Они на неки начин представљају оно што данас сагледавамо као илустрацију или слику на насловној страни књиге. (Сл.5).

⁵¹Adresa sajta: <http://www.alchemywebsite.com>

1.3 Алхемија и архетипови

Највећи утицај и ауторитет у трансмисији алхемичарских идеја на уметност и литературу двадесетог века остварио је Карл Густав Јунг. Он је веровао да алхемијска алегорија и њен циљ – *Филозофски камен* представљају централну психичку парадигму уједињења индивидуалне рационалне свесности са колективним несвесним. Јунг је установио појам *колективно несвесно* као израз најдубљег слоја психе, који представља „духовну ризницу наслеђеног искуства предака, датог у облику урођених предиспозиција за одређен начин човековог доживљаја и реаговања на околину.“⁵² Материјално ослобађање филозофског злата из вулгарног метала је, по његовом мишљењу, метафора психолошког процеса која се тиче ослобађање човека од базичних контрадикција. Архетипови, по Јунгу, осликани алхемијским пиктограмима и текстовима заправо говоре о драми процеса индивидуације и реализацији интеграције сопства. Индивидуација је процес освешћења личности као јединственог и целовитог бића, које има „свесну спознају и интеграцију свих могућности које су својствене појединцу (Јоланда Јакоби)“⁵³. Да би индивидуација била потпуна неопходан је увид и у оне непознате мрачне и потиснуте стране личности. Зато Јунг и упозорава да је то мукотрпан и неизвестан пут, пун препрека који захтева регресију и силажење у „властито подземље како би се уздигло на нови ступањ.“⁵⁴ Нуминозан карактер психолошких процеса и њихових материјалних пројекција утицали су на формирање симболичке иконографије која осликава алхемијске операције. По неким ауторима њих има седам, а по другима дванаест, а појединачно о њиховом симболичком, алхемијском и психолошком садржају ће бити више речено у наредним поглављима.

Подразумевајући да индивидуација има фазе и ступњеве које личност мора да прође, Јунг повезује процесе алхемијских операција са путем спиритуалног открића. Целовитост као крајња станица није синоним за савршеност, и на то је Јунг стално указивао у својим делима, истичући да је то стање и тежња ка заокруживању и укључивању свих нивоа свога бића, када се интегришу инфериорне функције, несвесни и потиснути комплекси и делови

⁵² Ž. Trebješanin, *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*, (Beograd, Hesperia edu i Zavod za udžbenike, 2011), стр.205

⁵³ Преузето из: *Ibid.*, стр.157

⁵⁴ *Ibid.*, стр.157

личности⁵⁵. Критичари Јунгове теорије сматрају да његове спиритуалне и психолошке интерпретације алхемије игноришу повезаност са научним открићима и да су током векова алхемијске слике и текстови били средство едукације о процесима у материјалном свету. Међутим и сам Јунг је указивао на двоструку слику алхемије: с једне стране као практичне хемије у лабораторији, с друге као чисто психичког процеса, делом свесно, а делом несвесно пројектованог на разнолике трансформације материје.

Сагледавање алхемије као спиритуалне дисциплине чији је циљ усавршање човека постојало је и пре Јунгових истраживања. Један од најтемељнијих истраживача Е. А. Хичкок (Е. А. Hitchcock, 1789-1870), са колекцијом од преко 250 томова на тему алхемије, тврдио је да су алхемичари религиозни филозофи који се изражавају симболима у циљу спасења човека и материјалног света. У својим белешкама он разматра идеју да се путем лабораторијских процеса прочишћују како хемијски материјали тако и сам алхемичар, заједно са његовим окружењем.⁵⁶

Несумњиво да је Јунг оставио највећи траг и утицај на даља истраживања у овој области, као и на развој нових теорија у оквиру психологије које су допринеле и другачијим дефинисањима феминитета. Један од најважнијих настављача његовог рада је био аналитички психолог Ерих Нојман (Е. Neumann), који се залагао за својеврсну „културну терапију“ која би требало да уклони једностраност патријархално-маскулиних вредности. Свој став о овој теми он даје већ у предговору књиге есеја „*Страх од фемининог*“ (1952): „Разумевање Феминитета је од ургентне важности како би се разумела појединачна индивидуа, али и оздравио читав колектив“⁵⁷. Нојман преузима Јунгове ставове о алхемији које имплементира у своја разматрања о архетиповима. „Бројна дела Јунга о алхемији показала су да алхемичарски покрет – треба овако именовати, јер представља подземни спиритуални ток који траје две хиљаде година – у коме је архетип Земље почео да извире и да се истиче на компензаторан начин. Оно што Јунг наглашава више пута као „пројекцију психе на материју“ није само интуиција трансформативних садржаја људске психе, већ и „светске душе“.⁵⁸ Посматрано из угла савремених контекста рода, Нојманово дело може деловати превише поларизовано на

⁵⁵ *Ibid.*, стр. 77

⁵⁶ Е.А. Hitchcock, *Remarks on Alchemy and Alchemists*, (Crosby, Nichols and Company, Boston, 1857.), стр. 18

⁵⁷ Е. Neumann, *The Fear of the Feminine*, (Princeton University Press, 1994), превод: Н. Симеоновић, стр. XI

⁵⁸ *Ibid.*, стр. 207

мушку и женску психологију, али он је пре свега допринео едукацији о специфичностима женске психологије и разлозима потиснутог положаја жена у патријархалним друштвима.

Најутицајнији јунговски аналитичар друге половине 20-ог века који се бавио узајамним односом алхемијских симбола и психологије био је – Е.Ф. Единџер (E.F.Edinger). У књизи *Анатомија Психе – Алхемијски симболизам у психотерапији*, коју сматра својим најоригиналнијим доприносом аналитичкој психологији, он проучава седам алхемијских операција и повезује их са психичким развојним процесима, индивидуацијом и својим психотерапеутским искуством.

Јунг, а потом и Единџер су увидели, а онда и доказивали бројне сличности и паралеле између архетипских слика у алхемијским амблемима и текстовима, са архетиповима или симболима које се у виду пројективних слика појављују у сновима, визијама и уметничким делима на одговарајућем ступњу или периоду индивидуације у којој се личност која их производи налази. Индивидуација се састоји од три главне фазе, два кризна периода, и укључује сам циљ процеса. Прва фаза је фаза садржаности, (мајчинска или „матријархална“ фаза). Друга је фаза адаптације/прилагођавања (очинска или „патријархална) и центрирајућа/ интергришућа (фаза „индивидуе“).⁵⁹ Две велике кризе индивидуације долазе као транзиција између ових фаза, прва у адолесценцији, а друга око половине живота. Ове поделе само указују на доминирајуће понашање током најважнијих животних раздобља, тако да не постоје оштре границе између њих, честа су преплитања, па чак и ретроградне манифестације појединих ступњева.

У уводу своје књиге Единџер пише: „У својој целости алхемија нам пружа анатомију процеса индивидуације (...) Духови алхемије – симболичке слике које нам долазе са висина – призивају своје земаљске парњаке, односно садржајно остварење у савременом искуству. Многи даровити и предани људи посветили су читав живот потрази за каменом мудрости. Разумевањем слика којима су они служили можемо искупити њихове животе из ништавила узалудне потраге и признати их за сведоке и чуваре мистерије индивидуације.“ Единџер је инсистирао на примени архетипског начина размишљања и спознаји сопствених духовних и креативних димензија као пресудних чинилаца у психолошком напретку.

⁵⁹ Термине матријархална и патријархална фаза индивидуације, установио је Јунгов наследник Ерих Нојман, да би објаснио фазе развоја личности

Кратак преглед Јунговог тумачења алхемије као и његових наследника дат је ради јаснијег сагледавања даљег контекста текста у коме разматрам различите архетипове целовитости у алхемијској уметности, као и касније анализе њихових естетских и психолошких импликација у серији радова циклуса *О-двојености* и *Друго два*.

1.4 Визуелни елементи - алхемијске слике целовитости

У овом поглављу сам користила дело Михаела Мајера (Michael Maier, 1568-1622) и друге примере дела његових савременика као основ за сажету анализу визуелних елемената алхемијске доктрине битних за формирање мојих слика. Определила сам се првенствено за оне ликовне форме и симболику у алхемијској илустрацији у којима се распознају вишеструке архетипске слике целовитости. Посебну пажњу посвећујем опусу М. Мајера, као и амблемима Роберта Флада (Robert Fludd), јер су били иницијални покретачи мог уметничког рада и истраживања. Амблем #33 Михаела Мајера, делујући као *трансформативна слика*⁶⁰, чини основни мотив уметничког пројекта *О-двојености*, из кога се касније развила и наредна изложба *Друго два*.

Књиге и херметична иконографија ће се током ренесансе, а нарочито у 17. веку, развити у вишеслојна уметничка дела која обједињују визуелне уметности, литературу, поезију и музику. Средњовековни алхемичари су углавном били свештеници и усамљени духовни посвећеници, који су са највише једним помоћником изводили лабораторијске експерименте. Ренесансни, а потом и алхемичари 17. века постају полиморфни филозофи који су симултано развијали своју праксу, теоријски дискурс, управљали радионицама и занатлијама, а често и сами ликовно конципирани и кодирани алхемијске идеје. М. Мајер је успешно синтетизовао класичну алхемију, медицину, античку филозофију и митологију, музику и визуелну уметност у креирању свог изузетног дела *Atalanta Fugiens* или *Филозофски амблеми тајни природе* (1617). Књига има комплексну структуру и представља рани пример мултимедијалне уметности, јер интегрише педесет бакрописа са пратећим објашњењима, епиграмима и педесет музичких партитура у форми фуге за три гласа. Три гласа у фугама су се односила на три неопходне сирове материје у алхемији:

⁶⁰ Детаљније на стр.38 -39

меркур, со и живу. Мајер је приказао антички мит о Аталанти и Хипоменес као алегорију о љубави између Природе и Уметности, где љубав усмерава Уметност на који начин да победи Природу. Алхемија је наука која имитира природу путем уметности, а у причи Хипоменес уз помоћ уметности побеђује и осваја Аталанту (која се зауставља да подигне златну јабуку и губи трку). У књизи се препознају мотиви и симболичке слике целокупног процеса Великог Опуса, односно седам основних алхемијских операција: *калцинација*, *солуција*, *коагулација*, *сублимација*, *мортификација*, *сепарација* и *конјукција*. Циљ је био да се обједињеним и истовременим утицајем преко слике, писане речи и музике утиче на душу и позове на чин самоусавршавања и освешћења: “Као што алхемичар мења свет (метала), тако и стваралац Књиге амблема мења свет спознаје и „моралне“ интерпретације одговарајућим распоређивањем слика и симбола“ (Хахим Беј)⁶¹

Аристократског порекла, Михаел Мајер је студирао филозофију и медицину, после чега почиње да се занима за алхемију. Алхемијски рад је и у то време изазивао подозрење и сумњу због бројних шарлатана, па су алхемичари најчешће били у служби племства и краљева који су их штитили и финансијски помагали.

Atalanta Fugiens је настала у штампарији Јохана Теодора де Брија који је радио и *Макрокосму* за Роберта Флада (Robert Fludd). Радионица де Бри се придржавала маниристичког стила прашких школа које су окруживале двор Рудолфа другог, уз додатке одређених натуралистичких елемената превасходно у осликавању пејзажа. „Стил де Бри школе препознатљив је по симболичком осликавању људске фигуре спојене са класичним приступом за свету архитектуру и рафинираним осећајем за пејзаж изведеног у медијуму бакрописа.“⁶² Михаел Мајер је заправо био аутор пројекта као и вођа радионице, слично савременим концептуалним или уметницима који имају велике продукције. Спону коју ова књига има са савременим добом Мајер дугује пре свега сарадњи са ликовним ументиком Матеусом Мерианом (Matthäus Merian) који је начинио јединствене графике овог циклуса. Сматра се да је Мериан такође био упућен у алхемијска учења, што му је

61 Н. Bay, *Palimpsest*, <http://hermetic.com/bey/palimpsest.html>, преузето:/16.1. 2011/, превод: Н. Симеоновић

62 J. Eberly, *Recourse to Authority: Count Michael*, превод: Н. Симеоновић

додатно помогло да често замршену Мајерову теорију јасније представи путем ликовног језика којим континуирано комуницира све до данашњег дана.⁶³

Међутим, у поређењу са сликарством и графичком уметношћу савременика, уметност алхемије је само делимично пратила токове и одлике владајућих стилова. Алхемијске илустрације су већ у тренутку настајања изгледале анахроно и древно наспрам дела „званичне“ црквене и дворске уметности из истог периода. (Сл.1 и Сл.2) Пиктограмске форме бакрописа ближе рефлектују графичку сведеност средњовековних минијатура или хармоничну равнотежу религиозних композиција ренесансе, него раскошну динамичност композиција насталих у освит високог барока.

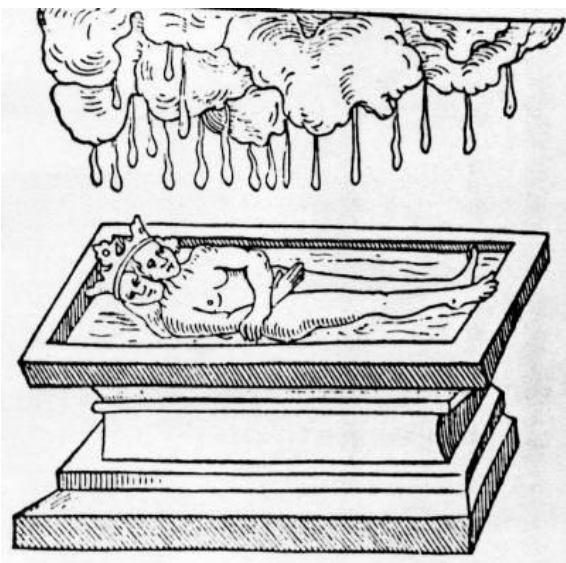


Сл. 1: П.П.Рубенс, Последњи суд, 1617.године.
сте године објављена је и књига *Atalanta Fugiens*.



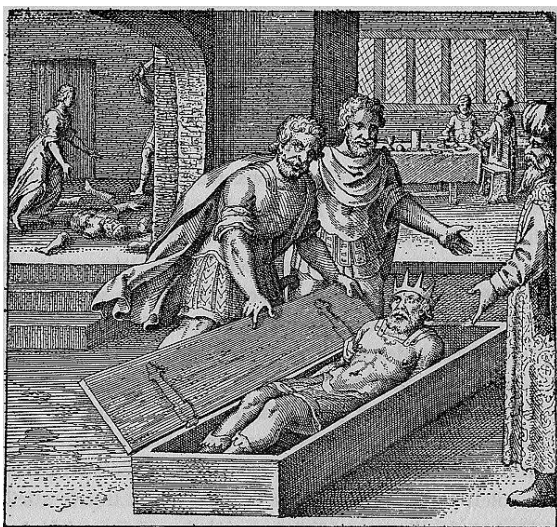
Сл.2 Бакропис из радионице браће Саделер,
Оплакивање Христа са Св. Јованом и светим женама,
поч. 17.века

⁶³ Његове графике репродуковане су безброј пута на корицама књига, плакатима, албумима ; нпр. за албум Pink Floyd-a, *Saucer Full of Secrets*. Видети више на : <http://www.labyrinthdesigners.org/alchemic-pictures/atalanta-fugiens-and-a-very-unusual-procreation/#more-20103>, и <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2013/01/03/atalanta-fugiens/> преузето:/12.12.2014/



Сл.3 *Rosarium Philosophorum*, дрворез, (1550)

Графике посвећене хришћанским темама (Сл.2) пратиле су пластичну волуминозност великих барокних фигуративних композиција, док алхемичарски амблеми остају уско везани за интимни формат књиге са много дискретнијим ликовним утицајем доба у коме су настајали. Ово поређење наводи на закључак да је алхемија стварала и аутономан ликовни стил који се попут теоријског дискурса развијао пратећи јединствену унутрашњу логику и сопствени субверзивни ток (Сл.3,4)



Сл.4 М. Мајер, *Atalanta Fugiens*, амблем #44, (1617)

Из комплексног и обимног опуса Михаела Мајера и његових савременика издвојила сам примере архетипских слика целовитости који се појављују у виду три симбола: Круг, Уроборос и као *Coniunctio oppositorum* (венчање Сунца и Месеца). Четврти симбол Андрогин је само наведен, јер ће овај архетип бити детаљно анализиран у контексту изложбе *Друго два*.

1.4.1. Круг

Михаел Мајер је своје прве алхемичарске расправе базирао на геометрији, а субјект његове ране студије (*Circulo Physico Quadrato*) је Еуклидов проблем квадратуре круга, који је користио као теургијски пиктограм за представљање духовног и алхемијског јединства супротности. Круг се појављује на првој страници рада, носећи имена четири елемента и универзална квалитетета (*calidum*-топлота, *siccum*-сувоћа, *frigidum*-хладноћа, *humidum*-влажност). Мајер наводи Платоново схватање круга као савршене форме вечног Бића, која је тиме суштинска форма злата као најсавршеније супстанце у физичком свету. Некварљива природа злата доказује да круг као њен основни облик, није апстрактни математички концепт, већ физичка реалност. Главна тема овог есеја је Парацелзусова теорија универзалне панацеје, питког злата, које услед свог сагласја са макро и микрокосмосом обезбеђује физичко и духовно здравље. Означена у Сунцу, људском срцу и злату, универзална панацеја, према Мајеру, разрешава проблем квадратуре круга.

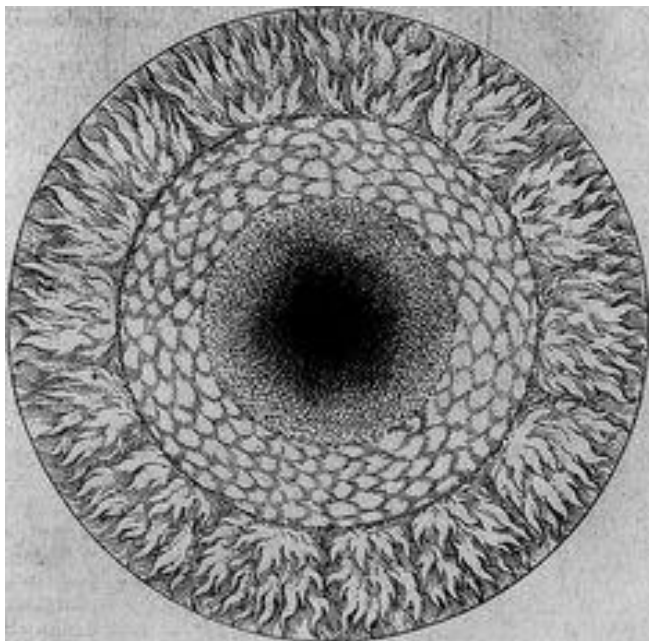
Основу многих амблематских композиција је чинио круг или котур, који је уведен као унутрашња миметичка димензија у релацији са космолошким системима. У Аристотеловом контексту природне филозофије круг је референца за цикличне процесе унутар сферног космоса и користио се као језгровита слика целог алхемичарског процеса и филозофије.⁶⁴

⁶⁴ U. Szulakowska, , *The Alchemy of Light: Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical*,(Brill, Boston, 2000), стр. 153

Принцип алхемијске теорије био је заснован на појму првобитне материје (prima materia) – веровању да је свет настао из јединствене супстанце, која се раздвојила на четири „елемента“: земљу, ваздух, ватру и воду, после чега су комбиновањем у различитим односима настали физички предмети овога света. Круг уоквирен квадратом (*квадратура круга*) је означавао квадрат парова, супротних квалитета материје, које обједињује пета савршена *супстанца*. Овом проблему се Мајер враћа и у свом крунском делу, па у амблему #21 (*Atalanta Fugiens*) прави синтезу геометријске и фигуративне представе квадратуре круга. Унутар математичке форме налазе се фигуре мушкарца и жене, а композиција представља филозофски камен, испред кога се налази сам алхемичар који ствара своје дело.



Сл.5 Михаел Мајер, *Circulo Physico Quadrato*



Сл.6 Роберт Флад, *Utriusque Cosmi*, 1617.

Битно упориште алхемијске теорије је била реверзибилност циркуларних кретања, што је утицало на употребу точка као форме која најближе описује те процесе. У алхемијским књигама често сусрећемо тзв. *Точак елемената*, што је обично комплексна слика/дијаграм која у себи садржи више алхемијских аналогија и приказа процеса. Особина точка да се креће напред-назад је била добра аналогија за металогенетски оквир

алхемије, у коме супстанце могу поново да се врате на претходно стање, дајући природи могућност да се обнови и крене из почетка. Историчарка Џенифер Рамплинг (Jennifer M. Rampling) у анализи дела *Једињење*⁶⁵, енглеског средњовековног алхемичара Ђорџа Риплија из 1471. год (George Ripley) разматра форму точка као слику апропријације комплексних теолошких, филозофских схватања, као и процеса алхемијских истраживања у једној циркуларној форми. Она наводи Риплијев цитат „Тако рађено, иди уназад, покрећући точак поново“⁶⁶, из кога се види повезаност избора мотива и ликовне форме са лабораторијским експериментима, као и теоријом алхемичарског уметника.

Значајан пример употребе круга (свете геометрије) у алхемијској уметности је дело *Utriusque Cosmi (Историја два света)*, Роберта Флада (Robert Fludd–1617). Све Фладове расправе су богато илустроване јединственим гравирама, које су својим квалитетом правог спиритуалног мудраца битно утицале и инспирисале друге познате окултисте тог доба. У тексту посвећеном његовим амблемима У. Сулаковска износи податак да је Флад сам дизајнирао слике које су израђивали занатлије у његовим штампаријама, као и да неки од његових оригиналних цртежа и даље постоје у првом издању овог дела.⁶⁷ *Историја два света* разматра однос Микрокосмоса људског живота на земљи и Макрокосмоса универзума (духовно царство божанског). Фладова космологија је базирана на три генеративна принципа које је концептуализовао Парацелзиус у својој алхемији, а то су светлост, тама и вода, из којих су се створила три примарна елемента који конституишу материју: Со из таме (као примарна материја), Сумпор из светла (као душа) и Жива из воде (као дух). Ови су затим произвели четири квалитета античке и средњовековне физике: топлоту, хладноћу, сувоћу и влагу.

Utriusque Cosmi је серија композиција у којима настанак света приказан као видљива и конкретна кружна форма алхемијског процеса. Флад је илустровао Божанско око „као аналогију Светом тројству из кога се одашиље божанска светлост која ствара, одржава, абсорбује и производи целокупни свет.(У. Сулаковска)“⁶⁸ Његове илустрације су препознатљиве по репетативним елементима, које у сведеној композицији круга стварају невероватан ауретичан ефекат и магијску енергију.(Сл.6) Део у коме су елементи сређени

⁶⁵ J. M. Rampling, *Depicting the Medieval Alchemical Cosmos*, (Brill, 2013), превод: Н. Симсоновић, стр. 51

⁶⁶ *Ibid.*, стр. 51

⁶⁷ U. Szulakowska, *Robert Fludd and His Images of The Divine*, , <http://publicdomainreview.org/2011/09/13/robert-fludd-and-his-images-of-the-divine>, преузето:/1.06. 2014/

⁶⁸ U. Szulakowska, *The Alchemy of Light: Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical*, Brill, Boston, 2000, стр. 169

према мањем степену чистоће—земља, вода, ваздух, ватра – понавља се као структура целог космоса од елементалног поднебесја, до етеричног и рајског. Своју композицију развија слагањем једноставних форми и симбола елемената, али којима ствара аутентичан магнетизам који зрачи ванвременском димензијом, па је подједнако близак ритуалним делима праисторије, као и модерном ликовном језику.

Репетативност лимитарог броја елемената, али са циљем постизања већег богатства симболичког и ликовног садржаја, јесте метод који сам почела да примењујем у серији слика *О-двојености*. Фладова решења круга унутар квадрата су била инспирација и за композиције наредне серије радова – *Друго два*, где су често, као код Флада, сами симболи (рука, ватра, јаје) чинили ликовне градијенте форме круга.

1.4.2 Уроборос



Сл.7 Клеопатра, *Chrysopeia*, 3. в. н. е.

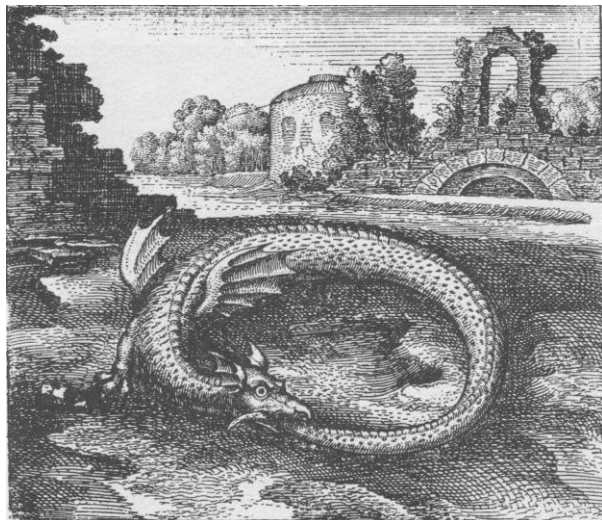
Слике змије и змаја су први симболи који се јасно појављују у алхемичарској симболици и представљају материју у њеном несавршеном, првобитном стању. Најстарија слика Уробороса налази се на папирусу из 3. века н. е. алхемичарке Клеопатре позната под називом *Chrysopeia* (Прављење злата).

Поред неколико амблема којима је илустровала хемијски процес прављења злата, налази се суштина алхемичке мисли изражена сажетим исказом у центру Уробороса: *Хен ио пан – Једно је све* (Сл.7)

Бесконачни циркуларни покрет змије која једе свој реп асоцира на вечност и бесмртност. У алхемичкој литератури Уроборос (као и круг) идентификује се са првобитном материјом Великог дела, али и са завршним производом – Каменом филозофа (*Lapis philosophorum*).

Појава овог симбола у различитим културама и епохама све до данас указује на свеприступну потребу људи за јединством. Историчар А. Шварц овај симбол доводи у директну везу са холистичком визијом Свега, на којој је „базирано веровање у јединство

материје из којег потиче, на практичном нивоу, могућност преображаја једног елемента у други и на психолошком нивоу – свест о андрогиној природи појединца”.⁶⁹



Сл.8 Михаел Мајер, *Atalanta Fugiens* (1617), Амблем #17

Михаел Мајер уместо змије користи слику змаја који гризе свој реп, што је једна од варијација овог архетипа. Мајер овај универзални симбол јединства сагледава пре свега из призме уједињења материје и мудрости, што је дато и у дискурсу амблема #17. Убиство змаја је такође сцена која се доводи у везу са овим симболом и означава процес у коме су метали редуковани на неметално стање и припремани за нови дух.

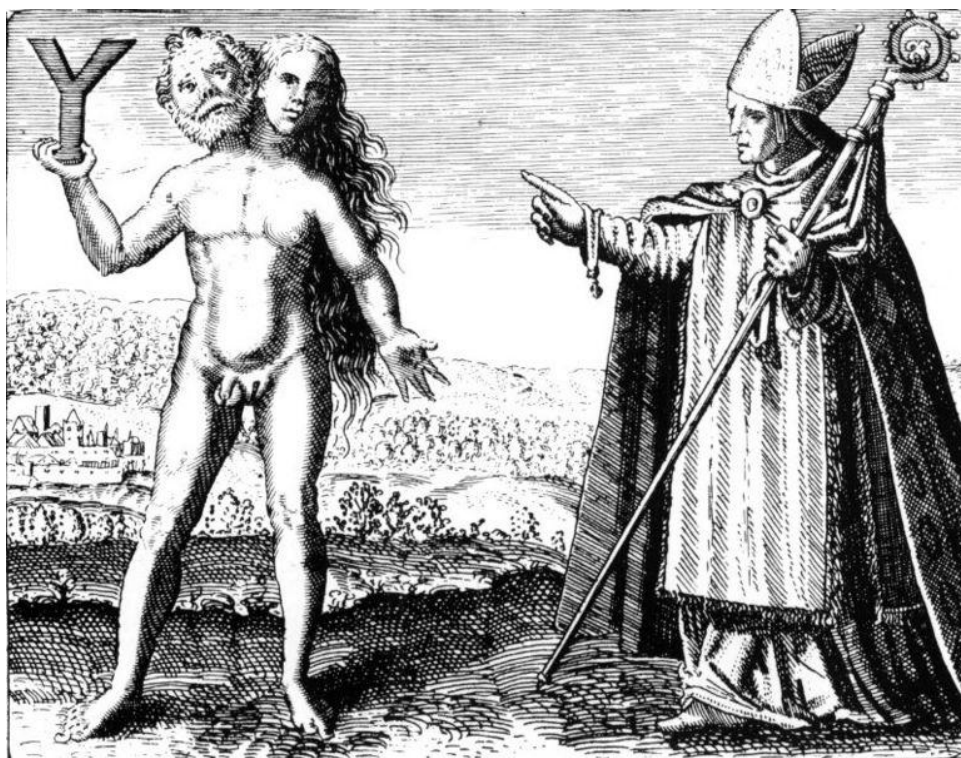
Уроборос у теорији Е. Нојмана је постао други термин за означавање несвесног, односно првобитног психичког јединства који је истоветан и код мушкараца и код жена. Нојман је изабрао овај симбол јер има видљивију виталност и динамику опозита него појам несвесног. Појам првобитног уробороса објашњава као пред-его фазу психе која се филогенетски и онтогентески налази на самом почетку развоја свесности код сваке индивидуе⁷⁰. Он првобитним уроборосом означава примарну релацију када је его индивидуе везан за несвесно или групу, што се пројектује на мајку, која упркос својој индивидуалности за дете представља архетип Велике мајке. Нојман такође уводи термине *матријархални уроборос* као и *патријархални уроборос* који се односе на различите типове свесности у развоју личности.

⁶⁹ А. Švarc, *op.cit.*, стр.35

⁷⁰ Е. Neumann, *The Fear of the Feminine*, (Princeton University Press, 1994), стр.4

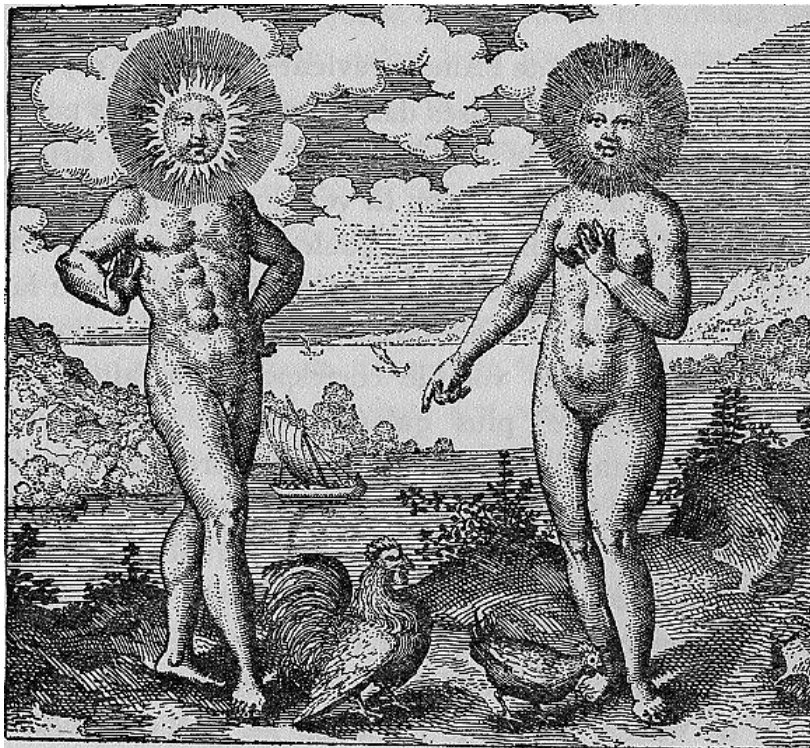
1.4.3 Андрогин

Андрогин представља врховни симбол и најкомплекснији архетип целовитости који се појављује у оквиру алхемијске иконографије. Циљ спајања, „венчања супротности“ у алхемији је стварање једног потпуног и новог ентитета, које садржи атрибуте спојених опречности, тако да није ни једно од њих већ јединство обоје преображених бића. Андрогин, дете и Меркур су уједињујући симболи којим је представљана нова целина рођена спајањем и трансформацијом супротности. Андрогин се алхемијској иконографији приказивао као биће са две главе (мушком и женском) и телом са одликама оба пола (Сл.9), а један од пропратних симбола је било латинично слово Y. Андрогин се са психолошког угла тумачи као јединство, целовитост диференцираних делова и аспеката личности на крају развоја, односно, индивидуације. Символика андрогина ће бити детаљније обрађена у оквиру поглавља Albedo (стр.109) и у анализи изложбе *Друго два*.



Сл. 9 Михаел Мајер, *Symbola Aureae Mensae*, 1617.

1.4.4. Coniunctio oppositorum - Архетип целовитости као јединство супротности



Сл.10 Михаел Мајер, *Atalanta Fugiens*, Амблем # 30, 1617.

Coniunctio oppositorum је завршна фаза мистичног хемијског процеса *Opus magnum* (Великог дела) у којој се спајају супротни елементи (сумпора и живе) ради добијања најчистије материје – злата, односно достизања највишег ступња духовног развитака.⁷¹ Хемијски процеси изражени овом алегоријом су заправо указивали на дијалектичко помирење супротности и повратак примордијалном јединству. Најчешће илустрован текст у алхемијским списима је песма Сола и Луне у којој се стиховима описује процес конјукције. Појављује се у још од 1400. год, а 1550. год. је први пут као илустрована публикација *Rosarium philosophorum*, која постаје најпопуларнија алхемичарска илустрована књига. Амблем #30 из

⁷¹ E. Stevens, *Arijadnino klupko*, (Novi Sad :Stylos , 2005), превод: Branislav Kovačević, стр. 28

Мајерове *Atalanta Fugiens* носи епиграм *Луна је потребна Сунцу као кокошка певцу* је вероватно најупечатљивија илустрација ове теме. Између антропоморфних фигура Сунца и Месеца окренутих једна ка другој, налазе се још два симбола која се односе на супротности мушко-женског принципа – животињске фигуре певца и кокошке. Дуплирање симбола једне теме изражено већ у епиграму амблема: *Луна је потребна Сунцу као што је Кокошка потребна Петлу*, је честа код алхемијских пиктограма, нарочито када се ради о симболичким паровима супротности.

У *Хемијској свадби* како се још назива ова сцена, Јунг идентификује метафору поновног успостављања целовитости подељене личности преко јединства аниме и анимуса. У *Психологији и Алхемији* Јунг је проучавао психолошки значај алхемијске *конјукције супротности* као „свето венчање“ два принципа, мушког и женског које изнедрује *Филозофски камен*. По његовој теорији и психотерапији *конјукција* је представа спајања и повезивања, односно архетипска слика јединства и целовитости. Она се може односити и на повезивање и равнотежу било којих супротних психичких структура као што су нагон и дух, свесно и несвесно, рационално и ирационално и сл. Честе слике сексуалног односа, венчања или спаривања супротности у сновима, али и алхемијској иконографији, Јунг је тумачио приближавањем сневача Јаству или Сопству.⁷² Историчар А. Шварц осим горе наведених аспеката истиче да је кроз *coniunctio oppositorum* алхемичар остваривао своје најдубље тежње – савршену спознају и освајање бесмртности. Шварц сматра да текстови и слике алхемијске традиције врло прецизно антиципирају јунговску концепцију да сваки мушкарац у себи носи *аниму*, слику женског архетипа, као и обрнуто жена *анимуса* као активне компоненте своје психе и наводи следећи алхемијски текст као доказ своје тврдње: “Као што сенка непрестано прати тело онога који хода под сунцем, тако наш хермафродит Адам, мада има црте мушкарца, увек води са собом Еву, или своју жену, скривену у сопственом телу.”⁷³

⁷² Ž. Trebješanin, *op.cit.*, стр. 81-83

⁷³ A.Švarc, *op.cit.*, стр. 44

2.0 О УМЕТНИЧКОМ ПРОЈЕКТУ *О-ДВОЈЕНОСТИ*

У овом поглављу објаснићу контекст изложбе, поетски оквир и мотиве њеног настанка и развоја као и методологију рада. После увода и представљања методологије, дата је детаљна анализа појединачних или парова слика са циљем разматрања различитих аспеката и слојева теоретског и практичног рада, као и анализа завршеног пројекта који је представљен јавности у *Продајној галерији Београд*, фебруара 2011. год. у Београду. Циклус обухвата укупно 16 слика рађених техником акрилик на платну, формата 70 x 185 cm.⁷⁴ Поједине слике су изостављене из анализе, јер нису биле изложене, или њихов садржај обухвата исте теме слика које су анализирани у тексту.

2.1 Контекст

Амблем #30 (*Atalanta Fugiens*, Михаел Мајер), као што је наведено, указује на хармонију супротности која претходи коначном сједињењу. Бакропис је истовремено упечатљива метафора исконског баланса са јасно одређеним конститутивним одредницама мушког и женског принципа. Амблем имплицира и симбиозу која чини кичму патријархалне културе у којој се мушкарац и жена уједињују у стање у коме подржавају једно друго ради стварања и опстанка живота. Текст амблема такође упућује на овакав контекст: „Преко Сунца свог мужа *она*⁷⁵ добија сјај, достојанство, снагу и чврстину како ума тако и духа. А Сунце стиче од Месеца мултипликацију свог нараштаја и ширење своје врсте.“⁷⁶ Оваква структура не само да рефлектује односе друштва, она представља аналогију природних супротности уопште, па нарушавање тог баланса делује као нарушавање самог космичког принципа. Брачни партнери, како каже Е. Нојман, би требало да одговарају овој трансперсоналној структури, где мушкарац симболизује небо или трајност, а жена земљу и плодност.

Међутим, у савременом друштву све је присутније удаљавање од таквог поларизованог поистовећења, које се доживљаваја превише једностраним и

⁷⁴ Комплетан циклус видети на: <http://natalijasimeonovic.blogspot.com/p/natalija-simeonovic-l-part-l-ness.html>

⁷⁵ Односи се на Месец као симбол женског принципа

⁷⁶ Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, превод: Н.Симеоновић, <http://www.levity.com/alchemy/atl26-0.html>, преузето/16.10.2010/

лимитирајућим. Нојман сматра да је разлог одбијања ове симболичке идентификације у томе што „сваки партнер мора да се одрекне своје природне психолошке бисексуалности, чије је постојање код модерног човека између осталог видљиво у томе да се код мушкарца женска страна конституише као анима, а код жене мушка страна као анимус.“⁷⁷

Где код се појављује бинарно сврставање симбола супротности можемо наићи на готово идентичну прерасподелу појмова и атрибута. Један такав пример је табела дата у књизи *Аријаднино клупко* (Ентони Стивенс) која се односи на симболичке импликације појмова *лево* и *десно*⁷⁸. Из ове табеле осим што видимо традиционалну поделу на лево и десно, мушко и женско, сагледавамо и вековно позиционирање негативних аспеката на женском „тасу симболичке ваге“.

Табела1 - Симболичка импликација левог и десног

ЛЕВО	ДЕСНО
Месец	Сунце
женско	мушко
ноћ	дан
зима	лето
несвесно	свесно
профано	свето
смрт	живот
болест	здравље
зло	добро
пакао	рај

Савремени идентитети пола и рода видљиви су као много комплекснији и полиморфни скупови укрштајућих или прожимајућих атрибута. Вероватно је то разлог што фигура андрогина као исконског симбола коначног сједињења и метафоре циља алхемијског

⁷⁷ E. Neumann, *op. cit.*, превод: Н. Симеоновић, стр. 31

⁷⁸ E. Stivens, *op. cit.*, стр.117

опуса, представља виталну симболичку матрицу за идентификацију са психолошким, па и телесним прожимањима родних одлика и улога у савременом друштву.

Амбивалентан осећај, услед недостатка личне идентификације са традиционалном расподелом симболичких атрибута мушко/женских принципа, уз истовремену магнетску привученост сцени баланса, представљало је мотив за себе, као и путоказ за моје уметничко стварање и анализу.



Сл. 11 *Одвојености #01 и #00*, диг. принт на платну, 75x180cm, 2010.

2.1.1. Тема

Тема изложбе је садржана већ у самом наслову *О-двојености* и његовом двојном могућношћу читања: *Одвојеност* као идеја о *О-двојености* два супротна и комплементарна принципа, и *О двојености* што представља игру речи, која асоцира на спајање у двојности, јединственом ентитету који интегрише супротности.

Формална деконструкција композиције оригиналног амблема и раздвајање мушке и женске фигуре (Сл. 11) чини осовину изложбе у којој је амблем парадигматски оквир за приказивање односа и идентита полова који балансирају између различитих концепција дефинисања. На првом нивоу, ту је есенцијалистички приступ родним идентитетима, који се повезује са патријархалним друштвом, а пружа јасну идентификацију и одговара непроменљивој симболичкој структури поларитета: „Есенцијализам претпоставља да постоје сталне, непроменљиве, често урођене основе идентитета које се исказују као објективне друштвене чињенице.⁷⁹“ Есенцијализам подразумева колективни идентитет, односно оно што је како наводи историчарка Ј. Ђорђевић, стварност сама, коју је могуће увек дефинисати и пронаћи, као универзалну и безвремену суштину „сопства“ који сви поседујемо. Раздвојене фигуре Сунца и Месеца конституишу структуру изложбе која остварује на првом нивоу, визуелизацију традиционалног начина дефинисања родних идентитета, којим је дата јасна симболичка одвојеност мушког од женског принципа.

На другом нивоу, различито симболичко уодношавање унутар композиција појединачних слика, али и једних у односу на друге унутар простора галерије, стварају амбијент „једне отворене метаструктуре говора о животу пара и еманципацији њихових дуалистичких природа.“(Јелена Кривокапић, предговор каталога)⁸⁰ У том дијалогу и укрштању значењских слојева, као на позорници у којој су чиновни различите фазе и стања индивидуације, фигуре Сунца и Месеца постају актери у откривању другачијих прича о мушко/женском идентитету, али и индикатори кризних места унутар патријархалне структуре. Ерих Нојман истиче да се кризе патријархалних структура, као и патријархалног брака, могу посматрати као кризе „личности која више не може да потискује двојност своје оригиналне људске природе на рачун архетипски базираног

⁷⁹ Ј. Ђорђевић, *Postkultura - Uvod u studije kulture*, (Београд: Clio, 2009), стр. 353

⁸⁰ Ј. Кривокапић, *Наталија Симеоновић ,О-двојености*, Продајна галерија „Београд“ 2011 , стр. 2

колективног идеала“⁸¹. Променљив статус родних идентитета као саставног дела постмодерног хабитуса утицао је на напуштање есенцијалистичких концепције рода и пола. „Антиесенцијалистички приступ инсистира на идентитету као произведеном и створеном у различитим историјским, дискурзивним и друштвеним контекстима, који су променљиви и у великој мери зависни од субјективног доживљаја или одређења.“(Ј. Ђорђевић)⁸²

Један од мотива изложбе је био да се у ери промењених идентитета преиспита и промењен статус и симболичких одредница феминитета и маскулинитета. Изложбом сам имала намеру да направим и критички осврт на дилему и улогу коју имају и саме жене у одржању позиција „гарантованих“ патријархалном констелацијом, али и освешћивању и дефинисању свог идентитета, унутар промена које савремено друштво изазива и неминовно налаже.

2.2. Методологија рада

Осећање да амблем најављује период промена у мом животу, као и сликарству, руководило је потребом да истрајем на дешифровању његових слојевитих значења, као и узроцима сопствене ухваћености у мрежи алхемијских симбола. У почетку се рад одвијао као интуитивна реакција на симболички стимуланс слике којој сам се подвргнула. Пошла сам од претпоставке да алхемијски амблеми заиста садрже кодирани пројекције ступњева индивидуације (како су то сматрали Јунг и његови наследници) и започела рад покретањем *казалке у супротном смеру* – од слике архетипа целовитости – замишљајући своје радове као илустрације фаза и унутрашних процеса који претходе коначном ступњу уједињења супротности. Уследила је формална деконструкција композиције амблема, а симболи и детаљи илустрације су претворени у градивне елементе за креирање нових слика циклуса *О-двојености*. Приликом сликања водила сам се иницијалном идејом да користим искључиво елементе амблема #30 (Сл.10) у процесу рекомпоновања слике целовитости и њеним „рашчлањавањем“ на низове истоветних сликарских панова.

⁸¹ Е. Neumann, *op.cit.*, стр. 33

⁸² Ј. Ђорђевић, *op.cit.*, стр. 353

Придржавајући се пиктограмских форми оригиналне композиције, успела сам да остварим жељени континуитет са уметничким наследством алхемичара, а да не прибегнем буквалном преписивању композиционих решења и симболике, чиме би изложба добила претежно едукативни карактер.

У периоду настајања циклуса *О-двојености*, нисам имала велико предзнање о визуелизацији алхемијских операција, па сам због тога и одлучила да евентуалне подударности мојих слика са њима размотрим по окончању сликарског процеса. Код алхемијских илустрација, логика и значења симбола различито се тумаче у зависности од њиховог међусобног позиционирања, величине и распореда унутар композиције амблема. Због тога сам одлучила да коначно тумачење радње и симболике мојих радова буде резултат међусобног уодношавања слика као појединачних кодираних носилаца укупне структуре и теме изложбе унутар простора галерије. На тај начин целовитост појединачне слике жртвована је у корист измештања значења у раван јединствене просторне поставке. Фрагментацијом и разбијањем основне форме, тежиште је окренуто на фактуру слике и њену материјалност, такође са циљем постизања амбијенталног квалитета.

2.2.1 Метод активне имагинација

Снажан осећај мотивације и покретачку моћ амблема Михаела Мајера сам у потпуности препознала у опису утицаја коју може имати сусрет са трансформативном сликом, коју износи психоаналитичар Муреј Стајн (Murray Stein)⁸³: “Трансформативне слике су привлачне, али и заробљавајуће метафоре. Од тренутка када се појаве оне окупирају свесност особе и привремено прогањају особу даноноћно изазивајући емоције, жеље, чак и стимулишу жеље и планове за будућност. Песма, слика, филм, музика могу имати исти ефекат. Главни симболички доживљај ове врсте је религиозан. У тренутку човек постане друга особа, а временом може заиста и да се промени у другу особу. Ако су архетипске слике јаке и импресивне, цело ткиво нечијег живота може да се

⁸³ У књизи *Transformation: Emergence of Self*, швајцарски психоаналитичар Murray Stein описује психолошки процес трансформације која се најчешће препознаје као криза средњих година, а представља значајно искуство самооткривања. Посвећује цело поглавље књиге утицају трансформативних слика на промену у размишљању и начину живота, као саставном делу процеса.

трансформише. То је зато што оне рефлектују психолошке садржаје који извиру у животу особе и дају јој форму.“⁸⁴

По завршетку изложбе, а приликом теоријског истраживања њеног садржаја установила сам да је мој начин формирања слика циклуса *О-двојености* имао подударности са Јунговом оригиналном методом *активне имагинације*. Подударност се пре свега огледала у начину изазивања потиснутих мисли и жеља, намерном и свесном усредсређивању на једну снажну слику, са циљем изазивања реакције и осећања који нису до тада били доступни свести. Јунговом методом су се за покретање процеса најчешће користиле слике из неког сна, визије или фантазма, али то су могли да буду и нека *уметничка слика*, сцена из филма, поетска слика и сл: „Особеност активне имагинације је у томе што се ту сусрећу и спајају несвесно, често бесциљно маштање и свесно, аналитичко мишљење и тумачење. Јунгов метод активне имагинације има две повезане фазе. У првој, појединац је дужан да се препусти пажљивом посматрању, а да се при томе уздржи од сваке рационалне, етичке или естетичке критике, односно да омогући да се представе неометано нижу. Он може поћи од неке уметничке слике, фотографије, визије или сцене из филма, концентрисати се на њу, а онда је пустити да „оживи“, да почне да се одмотава филм, који режира наше несвесно. Крајњи циљ активне имагинације је не само откривање, него и интегрисање властитих непознатих делова личности, односно успостављање блиског и конструктивног односа са својим комплексима и архетиповима. Често пацијенти имају снажну потребу да ове своје унутрашње слике изразе сликом, цртежом, скулптуром, јер их је тешко описати речима. Добијене слике често имају запањујућу сличност са познатим сликама из различитих светских митологија и религија. То показује да исти архетипски садржај пробија у спонтаним изразима савремених пацијената и религиозних уметника антике“⁸⁵. (Ж. Требјешанин)

Методологија којом сам долазила до идеја за слике, упркос сличностима, се наравно разликовала од Јунгове, која је пре свега имала као циљ лечење и

⁸⁴ М. Stein, (*Transformation: Emergence of the Self*, , Texas A & M University Press, 2005), превод: Н. Симеоновић, стр.41

⁸⁵ Ž. Trebješaniin, *op.cit.*, стр.15

психолошку анализу пацијената, а не и стварање естетски артикулисаних уметничких дела. Код активне имагинације добијене слике служе искључиво интроверзији и самоанализи, док је ликовни уметник усмерен на то да преко свог дела ступа у дијалог са публиком, и да преносећи своје идеје утиче и комуницира са средином у којој ствара. Разлика се огледа и у томе што сам у раду имала развијену свест о архетипском садржају амблема, чијом сам разградњом стимулисала стварање визуелних решења (првенствено из домена несвесног) – са циљем остваривања свесног увида у сопствену перцепцију и критички однос према посматраној архетипској слици – а из таквог поступка се даље развијала и сама тема изложбе.

Међутим, и уметник и пацијент деле сличне „опасности“ приликом примењивања ове методе. Ту је првенствено опасност претераног зарањања у дубине несвесног, што може да проузрокује негативне последице, тако да пацијент постане жртва стања за које није довољно припремљен. Уметник, с друге стране, може да остане заробљен у херметичном истраживању своје психе без остављања простора за дијалог и даљи развој сопствене естетике и уметничког исказа.

Јунг је применио овај метод на себи, сматрајући да не може да га користи на пацијентима уколико није сам упознат са њим: “Да бих разумео фантазије које су се „подземно“ комешале у мени, знао сам да морам да, такорећи, зароним у њих. Нисам осећао само жесток отпор према овоме, већ и јасан страх. Плашио сам се да не изгубим контролу над собом и да не постанем жртва фантазија. Морао сам да ризикујем, морао сам да стекнем моћ над њима, јер сам схватио да ћу се, уколико поступим тако, изложити опасности да оне надвладају мене. А убедљив мотив да се упустим у овај покушај, било је уверење да не могу очекивати од својих пацијената нешто што се ни ја сам нисам усудио да учиним.”⁸⁶

⁸⁶ Преузето из: Ž. Trebješanin, *op.cit.*, стр. 18

2.2 Ликовна структура рада

Одвајањем, а затим увеличавањем фигура Сола и Луне са бакрописа на природну величину људског тела добила сам вертикалан формат који је био истоветан за све слике изложбе. Од пиктуралних фрагмената оригиналног бакрописа сам потом сачинила шаблоне (стенсиле) које сам рекомпоновала у „мушки“ и „женски“ простор симбола, који је успостављен колористичком поделом. Овим поступком конституисала сам три најважније одреднице ликовне структуре изложбе: вертикалан формат, технику стенсила/шаблона, и деобу на жуто/плав простор изложбе која симболише мушко/женски принцип.

Формат као гранични простор



Сл. 12 Поставка изложбе *О-двојености*, Продајна галерија Београд, фебруар 2011.

Димензије слике (75 x 180cm) добијене су на основу димензија увеличаних фигура (Сола и Луне), односно пропорција људске фигуре. На тај начин слика удомљује и физичку присутност човека, упркос томе што је тело на већини радова назначено само у

фрагментима, или га уопште нема. Дакле, довољна је била само назнака или неки део (нога или рука) да би се у имагинацији надокнадио остатак тела. Истовремено, због природне величине фигура Сунца и Месеца (дигитални принтови), односно пропорција формата, посматрач успоставља директан контакт са сликом као да је у присуству друге особе. Наглашена вертикалност формата прати и концепцију изложбе, засновану на теми дуалитета и узајамности супротстављених елемената и појмова као што су: небо и земља, свесно и несвесно, природа и дух, мушко и женско.

„Ергономско решење“ формата асоцирало је посетиоце изложбе на пролаз или врата. С обзиром на то да је изложба била усмерена ка откривању и визуелизацији фаза у индивидуацији, оне су попут отворених врата пружале могућност увида у простор пројектованог психичког стања. Символика врата и пролаза се везује за ритуална обележја и означава тренутак када се прелази из једне животне фазе у другу, или из једног стања свести у друго или како Г. Башлар описује: „Врата – то је цео космос Одшкринутог. Она су искушење да се биће отвори до најскривеније дубине, жеља да се освоје сва бића која пружају отпор.(..) Ако човек прође кроз њих ступа у друге животне околности, у друго стање свести, јер она воде ка другим људима, у другу атмосферу“⁸⁷ (Г. Башлар).

Башларов опис приближава однос према једном физичком простору, простору врата као материјализованој пројекцији стања транзиције, међупростору између тамо и овде, спољашњег и унутрашњег, рационалног и оностарног. Тако и формат рада попут отворених врата постаје водич ка „другим људима“, као и место иницијације на путу ка непознатим деловима нас самих. Аналогија форме слике са формом врата, остварује двоструку материјализацију простора имагинације: први је унутрашњи – простор осликане површине платна, а други је формат платна који постаје симбол за себе – простор границе и пролаза који повезује посматрача и симболичке представе које уоквирава.

⁸⁷ G. Bašlar, *Poetika prostora*, (Alef, Gradac, Čačak, 2005), prevela: Frida Filipović, стр. 205

Боја

Од сликарских техника у свом досадашњем раду највише сам користила акрилик на платну. Ову технику сам првобитно присвојила, јер је одговарала мом експресивном начину рада, као и експериментисању са слојевитошћу и многобројним техничким и изражајним могућностима боје, које се крећу од акварелске транспарентности и прозирности до пуноће, текстуралности и пастуозности карактеристичне за уљане боја. Акрилне боје су врло отпорне и прилагодљиве различитим подлогама, па чак ни импрегнација платна није потребна, јер везиво, односно, акрилна емулзија, не оштећује целулозу. Предност акрилних боја је и у једноставној могућности манипулисања временом сушења боје, додавањем ретардера, а различитим медијумима се може подешавати ниво сјаја и матирања боје.

После неколико циклуса у којима је на мојим сликама доминирао богат спектар хроматских вредности – са циљем изражавања емоција кроз непосредност колористичке експресије, као и овладавање бојом као примарном сликарском материјом – наступио је период радикалне редукције колорита на неколико основних боја, понекад комбинованих и са ахроматским бојама. Већ код ранијих циклуса показала сам склоност ка редукцији управо оних ликовних елемената које сам са највећом лакоћом и спонтаношћу користила. Смањени колорит је моју пажњу усмерио на цртеж и почетак симболичког изражавања, али и даље са тенденцијом експресивног решавања ликовних проблема. У том периоду први пут у свој рад уводим и технику аеросол акрилик спреја која је имала пре свега цртачку функцију. Циљ је био покушај постизања спонтаности и пуноће малог цртежа на великом формату. Испитивање монументалности цртежа у зависности од формата је и била тема мог магистарског рада.

Процес редукције настављен је изложбом *О-двојености*, где је избор на жуто/плава скоро монохроматска платна био условљен првенствено симболичком функцијом боје и фокусирањем пажње на тему комплементарности дуалитета. С друге стране и само постизање жељене пуноће и пулсирање боје користећи минимум средстава, односно врста боје, је за мене представљало један нови ликовни изазов и задатак. Врло важан део процеса било је и слојевито наношење транспарентних слојева боје на импрегнирано

платно. Доминантни колорит на сваком раду је био сликан акрилик техником, док су носиоци симболичког наратива решавани шаблонима и аеросол спрејом.

Боја је основни носилац атмосфере на изложби, и директно попут музичког тона успоставља првенствено емотивну, а не интелектуалну комуникацију између слике и посматрача. Сопствени доживљај боје налазим и овом опису који даје историчар уметности Дени Лауре (Deni Laure): „Боја служи и као подршка етици. Као „светлост душе“, она је средство за постизање целовитости. Целовитост захтева преиспитивање одређена еволутивног система серијалности тако да се од слике направи духовно место.“⁸⁸

Плава боја на изложби „заступа“ женски принцип и традиционалне симболе феминитета, (вода, море, хладноћа, Месец и сл). Међутим, плава боја је и боја неба, па тако асоцира на два највећа физичка и психолошка простора: простор мора и неба. Због таквог својства плава се најпре везује за духовност, слободу и мир. Плава боја је почела да се производи и користи много касније у односу на црвену или окер на пример, које су коришћене још у пећинском сликарству. Због своје слабе заступљености на Западу њена симболичка функција је била другоразредна све до 12. века када почиње све више да се користи у црквеном сликарству, превасходно витражима. Од тих времена плава боја је прешла пут од секундарне, преко утицајне боје бремените симболичким значењима и порукама, до данас најомиљеније боје, која се доживљава превасходно као боја неутралности: “У томе се састоји карактеристика плаве у западњачкој симболици боја: она не уноси никакав немир, она је мирна, мирољубива, далека, готово неутрална.“⁸⁹

Осим ових општих места везаних за плаву боју, важно је да напоменем да плаву и то првенствено ултрамарин и дубоки кобалт, најближе повезујем са сопственим ликовним исказом и психолошком конституцијом. Многи познаваоци мог рада перципирају ове тонове плаве као једно од препознатљивих обележја мојих слика. Колико год да су се стилови и теме у мом раду мењали, нит која највише повезује све циклусе је управо плава боја.

Златно/жута на изложби представља мушки принцип, као и пратеће симболе маскулинитета сугерисане већ у самом амблему: (Сунце, светлост, снага, петао, и др). Комбинација жуто/наранџастих тонова за мене представља примарно боје слободе и

⁸⁸ D. Laure, *Istorija umetnosti XX veka*, (Beograd, Ars Clio, 2014), prevod: Nataša Ikodinović, стр.164

⁸⁹ M. Pasturo, *Plava- Istorija jedne boje*, (Beograd: Službeni glasnik, 2011), prevod: Milan Komnenić, стр.170

енергије. Жута, по мишљењу Јунга, представља и боју интуиције. „У њој се скрива својеврсна сунчана сила која продире и разведрава“⁹⁰ Као што плава боја може имати амбивалентна значења између слободе духа и понора дубина непознатих сила, тако и жута поред светлости асоцира и на топлоту или ватру која уништава.

Шаблон / Стенсил

Употреба шаблона у мом раду, произашла је из самог концепта изложбе, базиране на деконструкцији алхемијске композиције идеалне хармоније. Шаблон (стенсил⁹¹) представља матрицу кроз коју или преко које се може сликати бојом или аеросол спрејом.⁹² Симболичке и ликовне форме оригиналног дела сам претворила у шаблоне, које сам потом користила као матрице за развој сопственог ликовног и поетичког исказа (Сл.13). Ова техника је данас врло присутна у савременој уметности, превасходно у оквиру урбане графити сцене, али представља и једну од првобитних уметничких техника, коришћених у пећинском сликарству још пре 22000 година. Један од првих и најупечатљивијих стенсила је била рука, што ме је посебно инспирисало да овај мотив често користим у својим радовима. (Сл. 22)

Савремени стенсил графитисти стварају првенствено на отвореном, користећи простор улице, што им пружа директан контакт и комуникацију са публиком, без посредовања институција и галерија. Иако је број графити уметника у сталном порасту, па самим тим и диверзитет њиховог ликовног израза и порука, графити уметност превасходно има активистички и ангажован карактер.

За мене је нарочит изазов представљала управо *инверзна* примена стенсила у оквирима форме класичне „штафелајске слике“. За разлику од стенсил графита који се изводи брзо и на отвореном, мој приступ је подразумевао спор процес унутар простора атељеа, са циљем изазивања вишеслојне интеракције осећања и искуства - прошлости и садашњости, спољашнег и унутрашњег, личног и колективног. Намерно омеђавање облика и

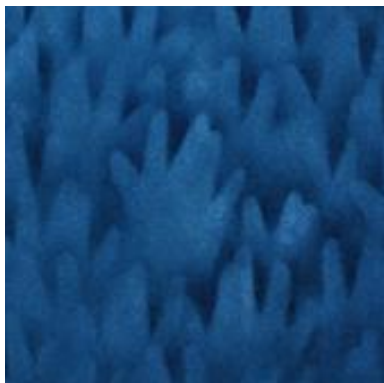
⁹⁰ Преузето из Ž. Trebješanin, *op.cit.*, стр. 476 (Aeppli, *San i tumačenje snova*, str.206)

⁹¹ Од енглеске речи stencil - матрица

⁹² Стенсил графити је форма графита где се стенсил прави од картона, различитих фолија или другог материјала у циљу стварања слике која се лако репродукује, и премешта на жељену површину употребом спреја или наношењем боје ваљцима.

редукцијом броја шаблона, успела сам да отворим пут ка већој слободи и богатству ликовног израза.

Репродукцију графике скенирала сам у високој резолуцији, а потом направила неколико интервенција у програму Adobe Photoshop CS3 , од којих је највећа уклањање фигуре петла да би композицију прилагодила новом формату. Фигуре су потом биле одштампане као дигитални принт на платну, на два одвојена панона (Сл.11).



Сл.13 Детаљи слика *О-двојености* #01, #1, #3 и #5

Сви шаблони добијени су директним прецртавањем детаља са дигиталних принтова, на триплекс картон који је потом исецан скалпелом. Већина мотива имала је две верзије шаблона: позитив и негатив, у зависности да ли је боја била сликана унутар форме шаблона или преко ње. Тамо где је била потребна чешћа употреба, као код шака, на пример, шаблоне сам правила од провидне монтажне фолије која је могла да се чисти од боје, па су ти шаблони били трајнији и могли су више пута да се користе. Контуре фигура Сола и Луне додатно су истакнуте црним маркером. Тај цртеж је требало да укаже на сам процес добијања шаблона и да пажљивог посматрача наведе на размишљање о контексту изложбе произашлог из апропријације симболике и ликовне форме нововековног бакрописа.

Шаблон/стенсил сам доживљавала као капију или везу са уметницима и делима прошлости, а сам чин сликања као ритуални чин удахњивања сопственог искуства путем боје, кроз отвор или преко облика формираног вековима раније. На тај начин је употреба шаблона попримила скоро трансцедентну функцију, али је и допринела успостављању жељене атмосфере целокупне изложбе, која је подразумевала континуитет са наследством прошлости, као и тежњу ка надградњи и реинтерпретацији у складу са концепцијом и актуелним питањима савременог друштва.

Понављајући, односно, креирајући шаблоне од делова композиција нововековних графика, био је и начин да изразим своје велико поштовање према анонимним уметницима из прошлости: минијатуристима, илуминаторима, мајсторима и шегртима графичких радионица, који су заједно са алхемичарем активно учествовали у стварању дела. Сматрам да су својом посвећеношћу битно утицали на развој и богатство алхемијске иконографије, бивајући истовремено и хроничари свог времена. Њихове личности и искуства су имплицитно и експлицитно утицали на ликовно формирање, али и продирање одређених социолошких, психолошких и политичких садржаја сопственог времена. Данас се анализа историчара усмерава ка упоређивању различитих ликовних интерпретација једног алхемичарског текста, са циљем откривања различитих родних, психолошких, али и других друштвено-политичких контекста. Својим делом, интерпретацијама, па и грешкама у интерпретацији алхемијског дискурса пружили су драгоцен документ који тек треба да се проучава и анализира из угла „интимних“ историја. Претпостављајући да су скоро сви или сви илустратори били мушкарци, део мог

концепта је био да преузимањем дела ликовног и симболичког историјског наслеђа алхемије, стварам матрицу кроз коју или помоћу које могу да рекреирам сопствену визију амблема у складу са личним искуством, које неодвојиво укључује и призму савременог женског искуства.

Свој приступ у раду налазим и у једном опису А. Шварца о употреби алхемије у савременој уметности: „Уметник тежи да метафоричним и алегоријским језиком изрази суштинске теме алхемијске визије света и живота. Он филтрира и мање одреднице традиционалног иконографског речника кроз властиту сензибилност и ствара нову симболику која није мимеза класичне иконографије, већ њена слободна интерпретација.“⁹³

⁹³ А. Švarc, *op.cit.*, стр. 20

2.3 АНАЛИЗА СЛИКА ИЗЛОЖБЕ О-ДВОЈЕНОСТИ

2.3.1 Несвесно и почетак уметничког процеса



Ред Ки Веста (одломак), Валас Стивенс

Захваљујући њеном гласу

Небо је било најжешиће при свом нестајању.

На сат му је мерила самоћу.

Једини мајстор у свету,

У којем је певала. И када је певала, море,

Уколико је имало своје ја, постало је ја

Њене песме, јер она је била створитељ. Тада,

Мотрећи је како тамо сама корача,

Знали смо да за њу никада није било другог

света

Од онога о коме је певала, и, певајући га,

стварала.

Сл. 14 *О-двојености #1*

После раздвајања фигура Сола и Луне, први рад у овом циклусу је слика *О-двојености#1* (Сл. 14). Сви радови имају исти назив, али су обележени бројем по редоследу настанка. Нумерисањем сам желела да слике означим као различите етапе или фазе процеса сликарског *експеримента*.

За стварање ове слике одабрала сам детаље пејзажа оригиналног амблема, дајући им водећу улогу. Облаци су задржали стилизовану графичку знаковност бакрописа, али су донекле смекшани слојевитим сликарским поступком у градњи материје слике. Иницијална идеја била је да укрстим слику брода као трага људског делања, са непрегледним простором природе. Врло чудним испоставио се однос мог сећања о слици и њеног коначног сагледавања. Током сликања, и у каснијем размишљању о њој, у мојој свести је доминирало море, упркос томе што скоро цео простор слике заправо испуњава небо. Дато само као наговештај, у танком слоју, дубина је премештена и прожима се са просторством висина, амбис мора преокренут је у простор неба. Каснијом анализом закључила сам да слика садржи мотив *ноћног путовања* који се појављује у многим митовима, бајкама и предањима. Овај мит свуда има заједничко веровање да Сунце ноћу бива прогутано у мрачним дубинама мора да би се поново се родило на истоку. У појединим верзијама мита појављује се мотив Соларног јунака кога док путује бродом прогута морска неман из које се спашава паљењем ватре. Улога јунака на мојој слици је симболизована бродом чији положај на композицији може бити сагледан као почетак, али и као крај путовања. У митовима је брод симбол тела који носи душу на путовање кроз живот или у подземни свет. Он је такође везан за женску симболику и односи се на „материцу која садржи, чува и рађа живот“⁹⁴.

У психолошком смислу Мит о ноћном путовању у слици помрачења/нестанка Сунца рефлектује страх од женских архетипова у виду гутања свесног *ја* (мушке свести) од стране моћних сила мајчинског несвесног (архетипа Велике мајке).⁹⁵ Вода (море) у свим митологијама носи материнско значење и симболику настајања и смрти, утробе која гута али и поново рађа.⁹⁶ Јунг је инсистирао на важности архетипа Велике мајке као месту рођења свесности.

У том смислу мит означава и преображење свесног *ја* путем несвесног, које Јунг описује као тешко и трауматично искуство: “Море је симбол колективног несвесног, јер испод бистре површине крије неслућене дубине. Продори у те дубине су неугодни, јер су ирационални и свести необјашњиви. Они значе важну промену особности, стварајући

⁹⁴ E. Stivens, op.cit. стр. 266

⁹⁵ E. Stivens, op.cit. стр. 130

⁹⁶ К. Г. Јунг, *Симболи преображаја*, (Београд: КД Атос, 2005), превод: Бранимир Живојиновић, стр. 188

одмах болну, личну тајну, која човека отуђује од његове околине и осамљује га у њој. То је нешто што се „никоме не може рећи”. Последица психичког издвајања због тајне обично је оживљавање психичке атмосфере нестајање изгубљеног додира са ближњима. То је повод за покретање несвесног, из чега се рађа нешто слично усамљеничким опсценама и привидима путника кроз пустињу, или помораца на мору”⁹⁷.

У време настанка слике била сам врло инспирисана песмом *Идеја о реду код Ки Веста*⁹⁸ америчког песника Валаса Стивенса, у којој сам тек касније препознала многе подударности са митом ноћног путовања. Сви елементи мита: море, природа, ноћ, светло на крају песме, појављују се и међусобно преплићу у песми, док је сам наратор у улози јунака који пролази кроз чудну иницијацију при сусрету са *женском песмом*. На почетку песме наратор и његов пријатељ гледају како жена „*лева с оне стране генија мора*“. Наратор употребљава женску песму да му помогне да реконструише сопствену реалност и свет из хаоса „*воде никад обликоване према уму и гласу*“. Док она пева наратор упоређује њен глас са гласом мора, али и са гласом неба: „*Био је то само тамни глас мора. Које се дизало, или глас обојен мноштвом таласа. Био је то само спољни глас неба и облака, или водом ограђеног потонулог корала, колико год јасан, ипак само глас дубоког ваздуха, Брећући говор ваздуха, летњи звук*“. Њено певање оставља дубок утисак и када се он и његов пријатељ окрећу ка копну, он види свет потпуно другачије: „*Чији је то дух? Рекли смо, јер знали смо, да је то дух који смо тражили, и знали смо да треба често да се то питамо док она пева.*“

По повратку на копно наратор се пита зашто *светиљке савладавају ноћ и деле море (...)* *бес реда који наређује речи из мора*. Стивенс указује на тежњу разума да учврсти, *уреди, продуби*, односно артикулише свет „ноћи“ или имагинације. Последњи стих као да се односи на сам стваралачки чин којим се „*наређују речи из мора*“ – када уметник трага за артикулисаним изразом свог несвесног, налазећи „*речи о нама и нашим коренима, у сабласним демаркацијама, бриткијим звуцима*“. Песма оставља утисак јаке међузависности имагинације (несвесног) и реалности (свесног), при уметничком стварању. Тиме Стивенс уметничко дело означава као средство спознаје света (*о нашим коренима*) „*ужљебљујући га*“ између вечитих *демаркација* – свесног/несвесног,

⁹⁷ K. G. Jung, Psihologija i alhemija, (Naprijed, Zagreb, 1984), prevod: Štefanija Halambek, стр. 57

⁹⁸ В. Стивенс, *Песме нашег поднебља*, (Матица српска, Нови Сад 1995), превод: Маја Херман Секулић, Напомена: Песма *Ред Ки Веста*, Валаса Стивенса је дата у целини у Прилогу

реда/нуминозног, имагинације/реалности. Стивенс о том односу каже: “Имагинација је механизам којим несвесно концептуализујемо нормалне обрасце живота, док је разум начин да те обрасце свесно концептуализујемо”.⁹⁹

Несвесно је, и у Валасовој песми као и у миту, осликано симболима односно атрибутима женског архетипа: лево, доле, вода, природа, море, ноћ, непознато. Међутим, њима је дата и улога створитеља – „духа који смо тражили“, као коегзистирајућег елемента свесности. Симболиком у слици *О-двојености #1* (као што је то случај и у песми Ки Вест) не напуштам традиционалну симболичку повезаност несвесног са женским архетиповима, али је зато потенцирана већа спона са мушким архетипским сликама (небо, ваздух, горе, свест). Та спона у слици је симболизована спиралним кретањем водених испарења у форми облака које испуњавају цео простор неба. У Валасовој песми, „веза“ између елемената и архетипова фемининитета и маскулинитета је *глас* који мења обличја-глас се креће преко мора, таласа, облака док на крају не постане говор ваздуха.

Архетипови феминитета, нарочито архетип Велике мајке, увек доносе амбивалентна значења, па се исте слике или митови могу различито интерпретирати. С једне стране, море у миту ноћног путовања мами на повратак у мајчину утробу, или регресивно стање од кога Его мора да се одвоји, ради свог формирања и опстанка.¹⁰⁰ У том виђењу феминитет је нешто што вуче уназад, сила која се мора савладати. Другачија значења по Јунгу дешавају се у другој половини живота, када интеграција несвесног, односно састављање „свесног“ и „несвесног“ означава процес индивидуације. „На овом ступњу симбол мајке се више не односи на почетке, него на несвесно као на стваралачку матрицу будућности“.¹⁰¹ Песма као и слика означавају период интроверзије, удубљивање у самог себе, али и садејство два света (свесног и несвесног) које утеловљује чин уметничког стварања. Као прва слика целог циклуса, означила је један дуг период интроверзије у мом животу за који је био неопходно активирати бројне несвесне садржаје. Јунг интроверзију описује: „Удубљивање у самог себе (интроверзија) јесте улажење у несвесно и у исти мах

⁹⁹W. Stevens, Wallace. *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*, Random House USA Paperbacks (Feb, 1965) <https://ia600903.us.archive.org/15/items/WallaceStevensTheNecessaryAngelEssaysOnRealityAndTheImagination/Wallace-Stevens-The-Necessary-Angel-Essays-on-Reality-and-the-Imagination.pdf> /преузето:19.06 2014/

¹⁰⁰ Фаза у психолошком развоју или индивидуацији када се личност издваја из свог примарног односа, односа садржаности (мајка/дете), да би оформило сопствени его. У току развоја или кризи долази до стања регресије и тежње да се биће врати у то првобитно стање

¹⁰¹ K.G. Jung, *Simboli preobražaja*, (Beograd: KD Atos, 2005), превод: Бранимир Живојиновић, стр.266

аскеза. Из овог поступка за филозофију брамана настаје свет, а за мистичаре настаје обнављање и духовни препород индивидуе, која се рађа улазећи у нов духовни свет. Путем интроверзије, према многим историјским сведочанствима, човек бива оплођен, одушевљен, поново зачет и поново рођен.¹⁰²

Обухватајући елементе древног мита, слика *О-двојености #1* носи поруку иницијације и снажне потребе за почетком унутрашњег путовања, али са наглашеним аспектом феминитета у симболици духовног уздицања. Тиме ова слика заправо успоставља тему о неопходности сагледавања феминитета као паритетног изворишта духа, која ће обележити целу изложбу. “Као Велики Створитељ, феминитет није брод и пролаз за страну, мушко Друго које је удостојава, продире у њу и даје јој семе живота. Живот произилази из ње и емитује се из ње, светло које емитује на небо је у њој, укоренењено у њеним дубинама. Она такође рађа духовно светло, које као свесност и илуминација које се уздиже из трансформације, и удомљено је у њеној креативној способности.”¹⁰³ (Ерих Нојман).

Садржај слике је у себи већ имао и кључ за дешифровање других слика, јер се у њему појавио један од симбола сублимације која представља алхемијску, али и психолошку операцију – којој је, како се на крају испоставило, посвећен већи део изложбе.

¹⁰² К.Г. Јунг, *op.cit.*, стр. 332

¹⁰³ Е. Neumann, *op.cit.*, стр.204

2.3.2 Сублимација

Мотив спирале (спирална форма облака) на слици *О-двојености #1* ме је навео да детаљније истражим значења овог симбола у алхемијској иконографији. У амблемима он се најчешће појављује у виду спиралних лествица, а представља један од архетипских симбола уздицања или индивидуације. Сlike које се односе на предмете или појаве уздицања, као и летења, припадају симболизму алхемијске операције *сублимације*. Реч сублимација (лат. *sublimis*) значи високо, њен елемент је ваздух, а основна особина операције је уздицање и трансформација суве материје у пару, или из нижег облика материје у виши. Символика је аналогија хемијског процеса у коме загрејана материја прелази у гасовито стање и подиже се на врх посуде, где остаје и поново очвршћује. Сублимација својим вертикалним правцем означава тежњу духовног живота за уздицањем и растом.

Фројд је дефинисао сублимацију као каналисање нагона и инстинктивних импулса у друштвено прихватљиве активности и поступке. Међутим, алхемијска символика сублимације не треба да се поистовети са Фројдовом теоријом, по коме је то првенствено здрав механизам одбране. Јунг је оштро одбацио везу Фројдове дефиниције и алхемијске дефиниције сублимације, сматрајући да сублимација није супститутивна активност, за незадовољени Ид: „У сублимацији се Его не понаша у супротности са Идом, напротив, он помаже Иду да добије спољни изражај. Сублимација, другим речима не укључује потискивање (Јунг)“¹⁰⁴ По Единџеру, њен психолошки аспект усмерен је на измештање субјекта из проблема на „вишу тачку“, са које посматра проблем и решава после промењене перспективе и свеобухватнијег искуства. Дакле, овај процес огледа се у човековом овладавању способностима да се уздигне и сагледа себе на објективан начин. „Сублимација је успињање које нас уздиже изнад ограничавајућег уплитања тренутног, земаљског постојања и његових конкретних, личних појединости. У психолошком смислу, ово се односи на начин на који се бавимо одређеним проблемом. Човек се постави „изнад“ њега када га посматра објективно. Само проналажење одговарајућих речи или концепта за психичко стање може бити довољно да се особа

¹⁰⁴ E.F.Edinđer, *Anatomija Psihe - Alhemijski simbolizam u psihoterapiji*, (Akademska knjiga, Novi Sad,2010), prevela Milana Vujkov, стр.174

помери колико је потребно из проблема да би га посматрала са висине.“¹⁰⁵ Сублимација се може тумачити и као процес у коме остварујемо истинске критеријуме за препознавање кључних питања и лоцирање проблема, било у личном било у друштвеном развоју и који представља битан предуслов за било какво исправно деловање и напредак.

2.3.3 Сублимација и соларна свесност

Јунг симболику успона повезује са мистичним путем просветљења које се у средњовековној алхемији означавало и као *Solificatio*: „Замисао о успону кроз седам опходних кругова значи повратак душе Божанству Сунца одакле и потиче.“¹⁰⁶ Седам кругова које спомиње односи се на седам алхемијских операција којима се достиже *illuminatio* (просветљење), које посвећеник доживљава као достизање и поистовећивање са Сунцем. Мотив сублимације присутан је у амблему #17 М.Мајера (Сл.15) у коме су приказане четири ватрене кугле које се уздижу ка небу, а у пратећем тексту пише: „Нека овај ланац буде твој заповедник, да би могао да води твоје руке у уметности.“¹⁰⁷ Четири кугле се односе на четири врсте ватре (вулканску, меркурианску, месечеву и на крају сунчеву). Горњу, сунчеву ватру Парацелзус назива светлом „есенцијалном ватром“, наспрам тамне, елементарне ватре.

У свим описима и архетипским сликама зенитни симбол целовитости припада Сунцу. „Постати Сунцем значи преобразити се у алхемичарско *злато*.“¹⁰⁸ Сунце је симбол очинског ауторитета, духа, интелекта, снаге, воље и свести, дакле атрибута који су до данашњих времена означитељи маскулинитета. Са успоном патријархата, и доминацијом мушке културе култ Сунца је заменио старији култ Месеца. У митовима, религији и језику у већини култура, Сунце је мушко божанство, оно је јунак и повезано је са древниразумом и свешћу, а Месец је хтонско, женско, повезано са ноћним нагонима и несвесним.¹⁰⁹

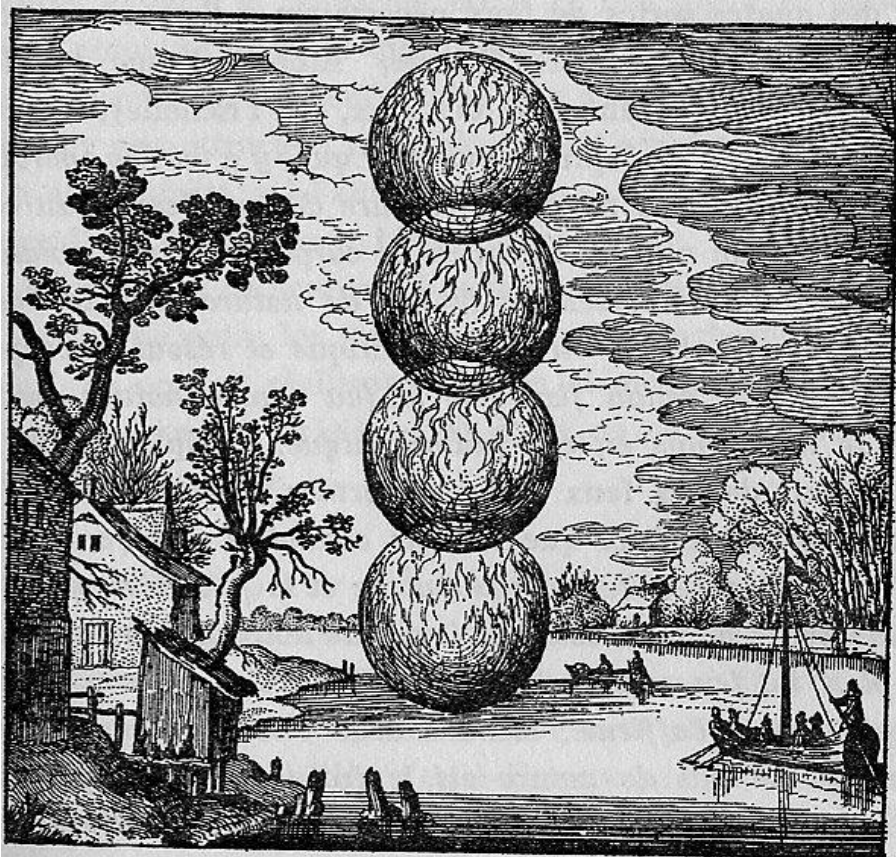
¹⁰⁵ *Ibid.*, стр.173

¹⁰⁶ С. G. Jung, *Психологија и алхемија*, (Zagreb, Naprijed, 1984), превод: Штефанија Халамбак, стр. 64

¹⁰⁷ А. Roob, *Alchemy & Mysticism*, (Taschen, 2006), стр.239, превод: N.Simeonović

¹⁰⁸ Ж. Требјеџанин, *op.cit.*, стр.398

¹⁰⁹ Преузето из: Е. Stivens, *Аријандино клупко*, (Novi Sad.Stylos, 2005), превод Branislav Kovačević, стр.130
Хардинг, Мистерије жене 2004, стр 44-45



Сл.15 Михаел Мајер, *Atalanta Fugiens*, амблем #17, 1617.

У алхемији се често крај процеса описује успоном до Сунца или преображењем у овај зенитни симбол целовитости: „Постати Сунцем значи преобразити се у алхемичарско злато.“¹¹⁰ Сунце је у свим традицијама симбол божанског, коначног, заокружености, вечности, представља једну од централних архетипова целовитости и мотива процеса сублимације.

¹¹⁰ Ž. Trebješanin, *op. cit.*, стр. 39



Сл.16 *О-двојености # 2 и #3*, акрилик на платну, 70 x 185cm, 2010.

Мотив *сублимације* је доминантан на изложби и као код прве слике циклуса и наредне две остају у домену ове теме. На слици *О-двојености #2*, Сунце је приказано у непрегледном вертикалном низању, које осим очигледне симболике уздицања, истовремено може да се сагледа и као кретање обрнутим смером – на доле. „Кретање Сунца небеским сводом је древни симбол човековог животног циклуса. Сунчев залазак, његов нестанак током ноћи и успињање у зору неопозиво га везују за архетипску симболику смрти и поновног рађања“.¹¹¹ На композицији *О-двојености #2* својим двосмерним кретањем симбол Сунца добија карактер променљивости, а мултипицирано у

¹¹¹ E. Stivens, *op.cit.*, стр.129

бесконачном динамичком кретању не асоцира на апстрактан, коначан и недостижан циљ, већ цикличност као битно својство сваке трансформације.

Успон патријархата и доминација мушке културе је старији култ Месеца заменила култом Сунца, па је у митовима, религији и језику у већини култура, Сунце мушко божанство, оно је јунак и повезано је са древним разумом и свешћу, а Месец је хтонско, женско, повезано са ноћним нагонима, тамом и несвесним.¹¹² Самим тим је до данашњих времена симбол Сунца везан за квалитете очинског ауторитета, духа, интелекта, снаге, воље и свести, као означитељима маскулинитета.

У психологији се развој ега и индивидуалне личности повезује са покретом и карактером успона. Е. Нојман описује да овај смер кретања од доле ка горе, несвесног ка свесном, матријархално везује за област нижег, инфантилног и архаичног, као и хаотичног које треба превазићи. Он објашњава да је овај „ развој диктиран од архетипско условљеног културног канона“ и да утиснут на развој мушког или женског детета у западним културама, водио ка раздвајају свесног од несвесног, до еволуције независног система свесности у коме је мушки его у центру, до супресије несвесног и велике репресије над њим из угла ега. (Нојман)¹¹³ Таквом поставком феминитет представља антитезу енергији која расте, и симбол стагнације, регресије и смрти. Нојман такав однос сматра слабошћу патријархалне културе (као уосталом и Јунг), чије се екстремне форме довеле до бројних криза које угрожавају целокупно човечанство, па се мора избећи грешка да се матријархална култура сматра архаичном заоставштином и архетип Женског недовољно развијеним.

Појмове матријархата и патријархата Нојман дефинише као психолошка стања: „Матријархат означава доминацију архетипа велике Мајке, и психолошку ситуацију у којој су несвесно и Феминитет доминантни, у коме Маскулинитет још није остварио независност и ауторитет. Суштинска разлика два, је да је патријархални везан за его, вољу, и слободу што је контрадикторно женском искуству у коме доминирају снаге подсвесног и судбине, животне зависности од не-ега.“¹¹⁴ Дакле, када овако дефинисане

¹¹² Е. Stivens, *op.cit.*, стр.130

¹¹³ Е. Neumann, *op.cit.*,стр.104

¹¹⁴ *Ibid.*, стр. 65

појмове анализирамо наспрам све помешанијих психолошких структура савременог мушкарца и жене, где је нпр. патријархална свесност врло доминантна код многих жена, подсвесно и друге особине феминитета не одражавају увек и по аутоматизму – индивидуално женско искуство. Символика Сунца или сунчевог светла је увек знак божанског или свесности, па се и појава оваквих визија или снова код жена тумачи као њен развој ка самосталности или духовности. Међутим, у том мишљењу се крије генерализација и донекле контрадикторност Нојмановом ставу о психолошки бисексуалном мушкарцу и жени, с обзиром да, како он тврди, у својој подсвести обоје имају контрасексуалне „ауторитете“, аниму за мушкарца и анимуса за жену. У том смислу појава мушких архетипова нпр. Сунца могу и мушкарцу бити знак успостављања баланса наспрам доминирајуће (анима) матријархалне структуре његове личности. Тако један архетип феминитета нпр. Месец представља пројекцију неопходне супротности за развој духа и индивидуације код жене у којој доминирају его, воља, самосталност или тзв. „мушки“ психолошки склоп. На теми дистинкције патријархалне/матријархалне свесности и патријархално/матријархалног друштвеног контекста задржаћу се и у наредном поглављу. (стр. 62).

Двосмерно кретање Сунца на слици *О-двојености #2* сугерише примену овог симбола у складу са схватањем сублимације као процеса у коме се не дешава само једнострано „вертикално“ већ циклично кретање. Г. Башлар описује сублимацију као двоструку материјалну имагинацију земље и ваздуха: „Дуж читавог успона дешава се једно спуштање – да употребимо алхемичарски израз. Свуда, и то у једном чину, нешто се пење зато што нешто силази.“¹¹⁵ Анализа слике *О-двојености #2* и њене симболике изражава и мали отклон према изједначавању и афирмацији већином мушких архетипова у контексту развоја свесности и сублимације, као и то да је Сунце универзалан симбол који надилази доминирајуће друштвене парадигме.

¹¹⁵ G. Bašlar, *Vazduh i snovi: Ogled o imaginaciji kretanja*, (Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovica, 2001), стр.329



Сл. 17 Јадупати манускрипт (два листа од укупно 13), гваш на папиру, Индија, 1700. год.

Илустрације манускрипта (Сл. 17) индијске тантричке уметности (1700. год) побудиле су моју пажњу због сличне композиционе структуре вертикалног низања сунчевих дискова као на раду *О-двојености #2*. Илустрација представља стилизован приказ процеса пројективне еволуције универзума и симболички објашњава да су категорије које дефинишу форму и време попут различито обојених карата које произилазе из истог шпила (у Индији карте су округле).¹¹⁶

Посебно је занимљив осврт, у самим тантристичким текстовима, на поимање (па и визуелизацију) божанског различитим мушко/женским архетиповима, као тренутним и пролазним у односу на виши концепт: „Она која је апсолутно Биће, Блаженство и Свесност може бити схваћена као женско, мушко или чист (неутралан) Брахман, у реалности она није ништа од овога свега. Чак и то су форме које преузима да учини *садхану*¹¹⁷ могућом.“¹¹⁸ Алхемија и тантристичка филозофија у основи имају сличан

¹¹⁶ P. Rawson, *The Art of Tantra*, (London:Thames & Hudson, 2010), стр.190

¹¹⁷ Индијска реч *садхана* има више значења: вештина, духовна вежба или средство за достизање Бога

¹¹⁸ P. Rawson, *op.cit.*, превод: Н. Симеоновић, стр.190

постулат о уједињењу дуалности и супротности, односно, њиховом интегрисању у стање апсолутног јединства. „У ствари, тантристички пут захтева претходну *садхану*, дугу и тешку, која понекад личи на тешкоће алхемијског опуса“¹¹⁹ (Мирча Елијаде). Како наводи Мирча Елијаде, идеал будистичког тантризма је трансформација у „биће од дијаманата“, што представља индијску верзију алхемијског Камена филозофа или Божанског андрогина: „Циљ тантристичке садхане јесте уједињење два супротна принципа у самој души и телу ученика.“¹²⁰

Слика *О-двојености #3* на изложби је чинила композициону и тематску целину са претходно анализираним радом (Сл.16). За њу сам направила шаблон од једва приметне слике куће са пејзажа првобитне композиције амблема (Сл.10). На овом раду кућа је промовисана у субјект слике, поред које су приказане само још две обале тла одвојене уским пролазом, а већину простора слике чини бледожута празнина. Кућа је постављена при рубу тла леве обале, и у благом померању са једне стране на другу, изнад празног простора налик провалији. Важно је напоменути да ни само тло не делује чврсто, већ је више ваздушно, скоро испарљиво. „Кућа је збир слика које човеку дају основе или илузију стабилности (..) Кућа је замишљена као концентрично биће. Она нас позива на свест о централности.“ (Гастон Башлар)¹²¹ Такво приказивање мотива, односно, симбола сигурности и централности, ствара осећај нелагоде, али и катарзе као резултата померања утврђених и непроменљивих појмова стабилности, управо на местима где се оне најмање очекују. Слика куће у покрету, „ни на небу ни на земљи“ позива на преиспитивање утврђених схватања идеја како о себи, тако о окружењу/друштву. Временска димензија и двосмерна динамика Сунца као и покретљивост куће – симбола које се налазе унутар „мушког“ простора изложбе – означавају процес различитих односа, поимања и перцепције архетипских слика, наспрам процеса сублимације и идеја о централности. Много ређе се успон приказује симболима лунарне свесности или архетиповима феминитета, а „двосмерно кретање“ је могуће применити на симболе оба поларитета, што је тема наредног поглавља.

¹¹⁹ М. Elijade, *Joga – besmrtnost i sloboda*, (Beogradski izdavačko – grafički zavod, 1984), prevod: Z. Zec, стр.212

¹²⁰ *Ibid.*, стр. 212

¹²¹ G. Bašlar, *Poetika prostora* (Čačak: Alef –Градац, 2005), стр. 38-39

2.3.2 Сублимација и лунарна свесност

У овом поглављу поново анализирам пар слика, али овај пут оне носе лунарну симболику. Унутар простора плаве боје (Сл. 18, *О-двојености* #9), налик површини воде, али и пространству неба, лебди пенаста форма слична облаку обасјаним месечевом светлошћу, из које се пружа рука која стреми да додирне нешто ван оквира слике у којој се налази. Многобројним лазурним слојевима настојала сам да истовременим квалитетима транспарентности и пуноће боје, остварим сличан осећај оном који имам када пливам у мору, а то је симултано тактилно дејство близине површине као и дубине материје воде - односно у случају слике – материје плаве боје. Плавосребрни тонови суседног рада *О-двојености* #8, и полукружни облици недвосмислено упућују на облике Месеца, који се уздиже из воде као што то чини Сунце при свитању. Спој Месеца са појавом свитања и руке која посеже ка тој сцени наговештавају атмосферу откривања (буђења) *лунарне свесности*, што је један од битних мотива изложбе. Као и код претходних слика и овде је основна композициона констелација окренута ка симболици сублимације и уздицања.

Од древних времена, па до данас Месец је доминатни симбол феминитета и за себе везује исте одреднице као и женски принцип: рађање, умирање, обнављање, ноћ, воду, земљу, као и подземне, хтонске, магичне и нуминозне силе. Месечева видљивост настаје услед рефлексије Сунчеве светлости, па се Месец перципира као рецептиван и пасиван, несамосталан у односу на Сунце. Моћ и активност Месеца, међутим, испољава се кроз невидљиве, али свеprisутне магнетске силе које утичу на временске појаве, токове земаљских вода, ритам плиме и осеке, као и на ритам женских циклуса, који као и месечев траје 28 дана. Налазећи се са супротне стране свесности дана, Месец је симбол знања које долази из дубина несвесног и снова; он представља „ноћно светло“ које води процесе имагинације, интуиције, надахнућа, магијске и нагонске силе, али и трансформацију и „знање које се открива светлошћу божанског која се рефлектује од наше душе“.¹²² Због својих ритмичних промена, трансформацијом мена, Месец је био први мерач цикличног времена, као и симбол преображаја.

¹²² Е. Stivens, *op.cit.*, стр.130



Сл.18 О-двојености #8 и #9

Симболизам Месеца уско је повезан са лунарном тј. матријархалном свесношћу. По дефиницији Ериха Нојмана, у развоју сваке личности запажа се поступни развој свесности, тако што се его издваја из садржаности унутар несвесног, *примарног уробороса* или рејона *матријархалне свесности*. У том развоју који води ка ослобађању од супериорне снаге несвесног, симболизам свесности архетипски припада маскулинитету, до те мере да несвесно стоји као опозиција еманципацији ега, а та предања сусрећемо у митологијама и симболизму колективног несвесног (између осталих и у споменутом миту ноћног путовања).¹²³ У том смислу постоје матријархалне и патријархалне психичке

¹²³ Е. Neumann, *op.cit.*, стр.64

фазе које имају различит развој свесног и несвесног, тачније, различит однос доминације једног наспрам другог. Нојман истиче да су то симболички термини који не треба да се идентификују конкретно са мушкарцем или женом као носиоцима специфичних полних карактеристика и да их треба разликовати када се односе на устројство друштва од оних који се односе на појединачне облике свесности. Тако патријархално нпр. не мора да значи социолошку владавину искључиво мушкараца, већ доминацију маскулине свесности која остварује сепарацију несвесних и свесних система, односно, успоставља релативно чврст контраст и независност наспрам несвесног (фемининог). Из овог разлога и савремена жена пролази кроз фазе које утичу на формирање патријархалног облика свесности, типичног и подразумевајућег облика западне свесности у којој доминира патријархална култура.

Истицање лунарне/матријархалне симболике у мом раду нема намеру да ствара утопијску атмосферу неког идеалног и хармоничног фемининог космоса. Сlike су одраз тежње и изражавају потребу ка сталном обнављању или имплементирању симбола феминитета ради успостављања важне равнотеже у психологији појединца, али и друштва. Оне означавају важан тренутак у развоју индивидуе која прихвата своју феминину страну, трага за њом или је испитује као рука која посеже за непознатим. Месец у низању ка небу и спуштању на доле као рефлексивна на води, је овај пут носилац двосмерног кретања симболике сублимације. Пар слика које разматрам у овом поглављу указује на унутрашње буђење, поновно откривање бића или потиснутих сећања или осећања. Полазећи од самих корена, као од првог чула додира, почиње потрага ка светлости која извире из самог Месеца, из саме природе Фемининог. Истовремено то је лични коментар на процесе и борбу коју су саме жене покренуле у уметничким и теоретским испитивањима појма и идентитета Феминитета.

Настављајући се на контекст феминитета, у наредном поглављу износим примере жена које су имале активно учешће и улогу у развоју алхемијске праксе и доктрине. У наставку текста размотрићу и употребу алхемијске алегорије од стране уметница 20. века као платформе за разматрање женских права и паритетних односа у друштву.

2.4 Женска алхемија

Алхемија у свим периодима своје историје обилује сликама комплементарности мушког и женског принципа. Женски архетипови никад нису изостављени, али је њихова улога врло амбивалентна и променљива, за разлику од мушких архетипова којим се означавају врховне лествице духовног прочишћења. Сагледавајући друштвено-историјски контекст у којем је настајала, алхемија је ипак била револуционарна у поређењу са другим духовним системима управо због активног учешћа жена у развоју овог религиозно-филозофског система и његове симболике. Још од доба хеленизма (2. век) Марија Јеврејка, Ирис, као и споменута Клеопатра су само неке од парадигматичних личности за појам жене-адепта које су водиле потрагу за филозофским каменом. Марија Јеврејка (по неким изворима Копткиња) поставила је важан аксиом нумеричког симболизма: „Једно постаје Два, Два постаје Три, и из три настаје Једно као Четврто“. Овај аксиом се појављивао током целе историје алхемије, а повезивао се и са хришћанским спекулацијама о Тројству.¹²⁴ Она је развила и систем за споро догревање водом, који се, са модификацијама, користи до данашњих дана у хемијским процесима.

Историјски подаци показују да се улога и утицај жена у алхемији мењао сходно њиховом положају унутар друштвеног система. Врло често су биле приморане да делују из сенке, и то неретко под мушким псеудонимом, што је пружало слободу у раду, али и останак у анонимности. Упркос немогућности да се образују на исти начин као и мушкарци, жене су пронале начине и могућности да се баве алхемијом и науком. Током 16. и 17. века многобројне алхемичарке су издале текстове и књиге о својим сазнањима и експериментима, од којих ћу у овом делу издвојити само неколико. Поједине су се првенствено бавиле филозофијом и сепарацијом физичке алхемије од спиритуалне као што су: Софи Брах (Sophie Brahe), АнаМарија Зигерлин (AnnaMaria Ziegerlin) - *Поводом племените и драгоцене алхемијске уметности*, 1573. год, Сузана Вон Клетенберг (Susanne K. Von Klettenberg), и Леди Маршионес (Lady Marchionesse) - *О филозофији и физичком*, 1655. год. Друге алхемичарке су биле окренуте фармакологији, медицини, лековитим рецептима и дубоко хуманистичким идеалима алхемије, па су о својим открићима подучавале друге, а рецепте и лекове неретко давале бесплатно. Међу њима су

¹²⁴ Преузето из: К. G.Jung, *Paracelsus kao duhovna pojava*, (Alef, Градац, 2014), превод: Душан Милеуснић, стр.103

Ана Конвеј (Anne Conway), Маргарет Кавендиш (Margaret Cavendish) и Мари Мердрак (Marie Meurdrac) – *Добротворна и једноставна хемија за даме*, 1666. год.¹²⁵ Многе алхемичарке су се бавиле и различитим дисциплинама у исто време. Савремена историјска истраживања се све више баве расветљавањем заборављене или прикриване улоге жена у изградњи духовних и уметничких баштина света, о чему сведоче и есеји, студије и књиге о алхемичаркама које су издате последњих година.

Много је примера из саме алхемијске иконографије, где је приказана тзв. *soros mystica* која представља равноправну учесницу, а не само шегрта у процесу. *Soros mystica* издваја се из стандардних симболичких приказа жене уобичајеним лунарним симболима, тако што се повезује са ватром и светлошћу (амблем #22, Михаел Мајер, Atalanta Fugiens). Сliku младе жене која бди над кувањем *prima materia* (првобитне материје) су надреалисти интерпретирали као иницијацијску функцију феминитета ка путу просветљења. Одјек таквог гледишта налазимо и код А. Шварца, који каже да се тако приказан „посао жене“ у алхемији нераскидиво везује са улогом иницијације: „Сагласност светлост-женски принцип, када је употпуњен трећим појмом, љубављу, открива нам било своју логику која одређује спој жена-мудрост, или пак еротску и креативну, магијску и преображајну димензију женскости“¹²⁶. Управо су алхемичарке, а у модерно време уметнице направиле велики помак у удаљавању од стереотипних схватања жене као *средства* иницијације, постављајући саме себе у улогу трагача за филозофским каменом. У сликарству и уметничкој пракси жена, изражене су различите струје и настојања, које су се појавиле и у феминистичкој теорији. Међу значајније спада струја која је традиционалне одлике женског космоса као што су мајчинство, гајење, рађање, нега деце, из позиције нижег и маргинализованог померила на статус примарног и божанског, који је био резервисан за маскулинитет. Друга струја је брисала поделу на мушко/женско, одбацивши идеју о постојању недвосмисленог феминитета или маскулинитета. У делима уметница са таквим ставовима присутан је архетип андрогина као визуелизација ослобађања од патријархалних стега, тј. слободе избора и испољавања сопственог родног идентитета.

¹²⁵ R. L. Gordon, *Searching for the Soror Mystica, The Lives and Science of Woman Alchemists*, (University Press of America, 2013)

¹²⁶ A. Švarc, *op.cit.*, стр.57

2.4.1 Алхемија и феминизам у сликарству Леоноре Карингтон

Током 20. века дошло је до великих промена, међу којима је једна од најзначајних положај жена, које су тек почеле да стичу статус равноправности и да паралелно са мушкарцима, из првог плана, учествују у развоју друштвених и политичких процеса. У борби за промену ограничавајућих права и положаја жене велики удео су имале и саме уметнице. У овом поглављу концентрисала сам се на рад сликарке Леоноре Карингтон, који представљам као пример употребе алхемијске иконографије у стварању једног личног сликарског израза и света спознаје, али и чија се уметност може посматрати и као илустрација генезе феминистичког покрета.

Надреалистички покрет допринео је великом повратку алхемије у 20. веку и употреби њене симболике и филозофије у формирању авангардних манифеста, као и политичког активизма. Езотеријску еротску симболику, која је првобитно означавала хемијске процесе и трансформацију, под утицајем Фројда, надреалисти су интерпретирали као ослобађање недозвољених сексуалних жеља, што су употребили као инструмент политичке борбе и социјалног ослобођења. Тиме су отворили пут ка испитивању забрањених сексуалних и других табу тема, које су користили у циљу пружања отпора репресивним оградама малограђанског морала и буржоаског политичког система. Сублимацију су тумачили на основу Фројдове теорије, по коме скривене трауме и жеље могу бити покретачи креативности, ако се успешно транспонују и ослободе у другачијој форми. Утицаји учења *Смарагдне табле* видљиви су у тексту Другог надреалистичког манифеста из 1930. год. који је писао Андре Бретон (Andre Breton): „Све иде ка томе да се верује да постоји извесна тачка духа где живот и смрт, стварно и замишљено, прошлост и будућност, саопштиво и несаопштиво, *оно што је горе и оно што је доле* престају да буду противуречно виђени.“¹²⁷ Помирење супротности и ослобођење духа су премисе у којима се виде највеће подударности између алхемијских и надреалистичких стремљења.

Међутим, модернизам и надреалистички покрет нису у почетку донели већи заокрет у стереотипном тумачењу концепта феминитета, који се и даље примарно везивао за магијско, неконтролисано и материјално. Жене које су стварале у оквиру надреалистичког покрета захтевале су, како напомиње У. Сулаковска, промене есенцијалистичких схватања

¹²⁷ А. Švarc, *op.cit.*, стр.38, курзив у цитату је мој

и почеле су да спроводе реконструкцију света у складу са потребом за женском самоспознајом, испуњеношћу и политичким ауторитетом.¹²⁸ У њиховој инверзији ренесансних херметичких мотива, жене су производиле алтернативне езотеријске текстове, у односу на мушке уметнике, у којима су захтевале да се уоче женска начела, жеље и аспирације.

Једна од пионирки у прожимању алхемије, сликарства и феминизма била је мексичка уметница британског порекла Леонора Карингтон (1917–2011). Уметност и методолошки приступ Карингтонове је један од првих и можда најупечатљивијих примера употребе алхемијских симбола у контексту буђења женских питања и права. Њен рад се може анализирати и као парадигма различитих фаза кроз које је су феминистичке и родне теорије пролазиле све до савременог тренутка. Структуру тог развоја повезујем и са сопственом уметничком праксом, која се може тумачити и као омаж различитим односима као и опцијама које су уметнице стварале интерпретирајући алхемијску симболику кроз своје лично искуство и искуство времена у коме су живеле. Везу налазим и у афирмацији различитих видова испољавања и дефинисања женског идентитета, али као део веће целине којој припада и гради заједно са маскулинитетом.

Пажљиво бирајући иконографију – већим делом из алхемије, и из разних култура, уједно измишљајући и сопствену – Леонора Карингтон је креирала метафоре којима је изражавала ставове према опресивној реалности у којој је живела. Карингтонова је у почетку прихватила постојећи бинарни родни поредак свог доба, али тако што је женским атрибутима магијског и интуитивног дала привилегован статус и другачију позицију моћи. Она стварала са поштовањем како према женској, тако и према мушкој култури, али са врло наглашеном женском перспективом. На њеним сликама увек су присутни неки од алхемијских симбола супротности (Сунце/Месец, злато/сребро и сл) као детаљ или део композиције, или у релацији са бићима из њене личне имагинације.

Слика *Кућа супротности* је један од њених најранијих визуелних радова у којима је представила своју визију женске улоге, или *soros mystica* у алхемијском преображају света (Великом делу). У. Сулаковска истиче да је овим делом заправо промовисала прото-феминистичко гледиште о *различитости у јединству*.¹²⁹ Она објашњава да је Леонора

¹²⁸ U. Szulakowska, *Alchemy in Contemporary Art*, (Ashgate, 2011), стр.93

¹²⁹ *Ibid.*, стр.100

ритуалима женске социјализације као што су кување, шивење и чување деце дала космичку димензију, претачући их у алхемијско спасење света. Кућа на слици асоцира на унутрашњост организма, у којем бројна женска бића различитог узраста и обличја обитавају, уједињене тим заједничким простором, у коме су запослене многобројним ритуалним „операцијама“. Фокус приче усмерен је на пренос спиритуалности и знања унутар женске заједнице, са мајке на ћерку, учитељице на ученицу, старице на девојчицу. Такав приступ откривања свету знања и искуства које је обично делало из другог плана је рефлектовао њено размишљање о темама, које ће се касније у оквиру феминистичког покрета дефинисати као став о потреби бољег позиционирања и веће видљивости жена у јавном дискурсу, јер су до тада средства представљања доминатно контролисали мушкарци. То уједно и чини један од кључних раних феминистичких аргумената који је полазио „од структуралне неједнакости и односа доминације и подређивања, тежећи да покаже да су жене систематски искључене из уметности, политике, бизниса – једном речју јавног простора.“¹³⁰

Битан део њеног уметничког опуса чиниле су књиге, есеји, драмски и други текстови где се највише успротивила надреалистичкој *објектификацији* жене, тако што је позиционира као субјект визионарске потраге за спиритуалним просветљењем. Такав концепт, како објашњава Урсула Сулаковска, био је значајан за успостављање емотивне и политичке виталности жена, чиме је конвертован негативни стереотип, у циљу промовисања независне женске креативности и подривања стереотипне слике о мушком уметнику као спиритуалном посреднику модерног друштва.¹³¹

Старице као комбинација мушко/женских кодова и прозачна андрогина бића су мотиви по којима је постала препознатљива и које је изнова сликала све до позних година. (Сл.19). Неке старице су прекривене дугом женственом косом, док друге имају браде или андрогину лоптицу од памука на лицима попут маске. Косу као јасан код женске идентификације користила је као симбол различитих стања једне материје. Леонора је избегла замку гиноцентричне утопије у коју спој феминизма и уметности често улазе,

¹³⁰ Преузето из: J. Đorđević, *op.cit.*, стр. 153

¹³¹ U. Szulakowska, *op.cit.*, стр. 93



Сл.19 Л. Карингтон, *Драги дневнице: Никад, од кад смо напустили Праг*, 1955.

употребљавајући лични језик да би подрила родне категорије и кодове, створивши сложена створења која служе као метафора самоспознаје. Важан део њене иконографије је управо стална трансформација бића изражена кроз концепт метаморфозе преко људског, животињског до биљног обличја. Иако је стварала знатно пре настанка родних теорија – како објашњава Е.Тинц - Леонора је на субверзиван начин у својим радовима изнела став о роду као о социјално конструисаној идеји, много пре него што је ту теорију изнела позната феминисткиња и теоретичарка Џудит Батлер (Judith Butler) која каже: „Род је експониран као пародична репетиција, копија копије, слобода за стварањем рода у било којој конфигурацији.“¹³² Њен однос према идентитету, као и према егу је врло близак савременим схватањима идентитета као променљиве и никад у потпуности довршене категорије, па тако бића на сликама делују као да су у сталној транзицији између мушког и женског, људског и животињског, флоралног и антропоморфног, смртног и божанског.

Поред теме феминитета и транзиција родних идентитета, Леонора је неретко целу композицију слике посвећивала личним интерпретацијама архетипова целовитости, углавном по узору на алхемијску иконографију као што су: уроборос, лавиринт, круг, квадратура круга, као и споменуте андрогине фигуре. Осим што је употребила за

¹³² Е. Hinz, *op.cit.*, стр. 3

преиспитивање родних стереотипа, она је алхемијску симболику инкорпорирала и у сопствене визије индивидуације, као и тежње ка достизању целовитости.



Сл.20 Леонора Карингтон, *The Inn of the Dawning Horse*(1936-37)

Један од првих радова који указују на иницијацију и почетак процеса индивидуације представља њен рани аутопортрет (Сл.20). Уметница је обучена као мушкарац и у типичном маскулином начину седења је окружена играчкама које алудирају на њен дечији свет фантазије и креативности. Фузијом мушко-женских кодова (разбарушена коса/мушка одећа) у оквиру сопствене фигуре рефлектује њено свесно прихватање датог културног контекста у коме је чин осамостаљивања жене био везан за асимилацију мушких начина презентације. Леонора није одбацивала ни стереотипе, попут оних који везују жену са анимизмом и силама природе, али је истовремено креирала спектар личних симбола којима је испитивала начине женске менталне и сексуалне трансформације и креативности. Она је видела животиње као начине да изведе сопствену слојевиту конструкцију родног бића. Иза Леонорине фигуре у соби лебди коњић на љуљање који представља врло личан симбол њеног усамљеног одрастања, због чега га је често приказивала на својим сликама. Она пружа руку ка хијени, која са наглашене три дојке отелотворује свет плодности, ноћи, интуиције и природе. Изван собе указује се бели коњ, уоквирен златном завесом прозора. Ова сцена ствара спој алхемичарске симболике (злато) са симболиком келтских прича њеног детињства у којима коњ представља божанство транседенције. Коњ није симбол

мушкости, како би се из фројдовског угла тумачио овај симбол, већ: „слика поновног рађања светлости дана и света изван стакла“.¹³³ Овакав симболички поредак ствара везу између несвесног и природног света, где жена не представља медијатора, што је њена позиција код надреалистичких сликара, већ сама испитује простор и везе између природе, фантазије, креативности и слободе. Овом сликом она пародира схватања жене и девојаштва као наивног и пасивног, постављајући себе у активну улогу трагача за аутономијом и спознаји или „свитању“ како сам наслов алудира. Животиње су заправо различити фрагменти њене личности, које немају јаку поделу на мушко/женске архетипове већ симболишу различита иницијаторска стања: детињство, сексуалност, плодност, слободу и дух.

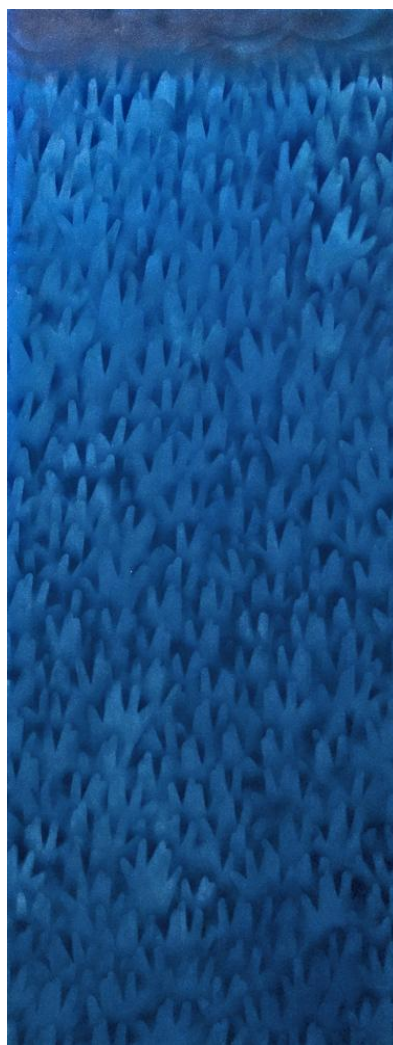
Ову анализу закључила бих описом У. Сулаковске којим је сажела слојевит и оригиналан Леонорин сликарски пут: „Слика је била алхемијска лабораторија Карингтонове у којој је дестиловала надреалистички концепт мушке креативности. Реартикулацијом симболичког реда трансформисала је авангардне сексуалне стереотипе у једну отворенију и динамичнију структуру између протагониста родних подела. То је било премештање на један опаснији и ризикантији терен, али и примамљив у својој искрености.“

134

¹³³ E. Hinz *The Work of Leonora Carrington: An Alchemical Transmutation of Gender through Magic, Animals, and Narrative* Department of Art, Art History, and Design, 2014, превод: Н. Симеоновић, стр. 16/17

¹³⁴ U. Szulakowska, *op.cit.*, превод: Н.Симеоновић, стр. 100

2.4.2 Страх од феминитета?¹³⁵



Сл. 21 *Одвојености* #01, #05

Првобитно замишљен контекст бакрописа Михаела Мајера где се покрет руке чита као поздрав и гест добродошлице измењен је у поставци пара слика *Одвојености* #01, #05 (Сл.21). У промењеном односу, гест руке као и говор тела указују на изненађење и ограђивање пред нечим непознатим. На суседном платну доминира дубоки ултрамарин, а

¹³⁵ Наслов за ово поглавље је преузет наслов књиге Ериха Наумана - E. Neumann, *The Fear of the Feminine*, (Princeton University Press, 1994)

цела композиција је прекривена стенселима шака преузетих са женске фигуре амблема. Шаке су тако испреплетане да делују као покретна форма лишћа или ток реке, из које се тек по која издваја и препознаје као цела шака. Рука заправо овде представља симбол анонимне јединке, која једино удружена у мноштву постаје приметна или има утицај. Кроз историју жене су чешће имале анонимну позицију, где је појединачно било подређено функцији мноштва, тока и континуитета. Женска индивидуалност је морала да се прилагоди „силама“ очекиваних функција свог пола. Појмови као што су: личност, его, свест увек су се налазили на супрот анонимности и несвесном као атрибутима женскости. „Иако матријархални елемент у људској психи симболично припада феминитету и несвесном, его код оба пола – у својој херојски активном развојном и агресивном карактеру који гура ка свесности – симболично припада мушкостима.“¹³⁶ Жене су вековима усмераване ка психолошкој идентификацији са колективним терминима и симболима, па самим тим и животним улогама, у којој није било много места за испољавање личних хтења.

Разматрајући тему женске анонимности кроз историју, као и сопствену употребу стенсила руке, следећи пример наводим као илустрацију промена и потреба за преиспитивањем улоге и места жена, уз помоћ другачијих виђења и интерпретација историје уметности и културе. Часопис *Национална географија*¹³⁷ из 2013. године објавио је откриће археолога Дин Сноуа (Dean Snow), са државног универзитета у Пенсилванији који је анализирао стенсиле руку са осам локалитета праисторијских пећина из Француске и Шпаније (Сл.22). Упоредјујући просечне дужине појединих прстију, Сноу је установио да су чак три четвртине отисака на зидовима заправо женски. Своју студију започео је пре десетак година када је један британски биолог установио да мушкарци имају углавном дужи домали прст од кажипрста, док су код жена изједначенији. Истраживања су показала да су у праисторији шаке биле далеко више сексуално диморфне него данас, што је податак који је додатно помогао Дин Сноу у испитивању тезе да су стенсиле у анализираним пећинама већином радиле жене.

¹³⁶ E. Neumann, *op.cit.*, стр. 240

¹³⁷ http://www.huffingtonpost.com/2013/10/13/cave-artists-women-study_n_4086385.html

<http://news.nationalgeographic.com/news/2013/10/131008-women-handprints-oldest-neolithic-cave-art/>

Чланак истичем не са циљем површног „доказивања“ да су првобитне уметнице биле жене, већ као илустрацију савременог доба у коме је већа пажња науке усмерена ка осветљавању и реинтерпретирању скривене *женске историје*. Покретањем сличних научних истраживања, али и њиховим проверама без утицаја помодних и сензационалистичких струја, може се створити атмосфера која ће на темељан начин валоризовати нове увиде у историјске податке и артефакте.



Сл 22. Пећинска слика у Pech Merle, Јужна Француска

Композицију слика *Одвојености #01 и #05* не тумачим – што се може на први поглед учинити – као личну парафразу борбе или сусрета митских хероја (херојског мушког ега) са рушилачким силама феминитета (несвесног), већ као тренутак откривања, суочавања доминатног поретка са променом, новим током или нечим мање видљивим. Управо због тога сам ово поглавље назвала по Нојмановој књизи, али у форми питања, које треба да упуту на испитивање порекла и разлога потискивања онога што се манифестује као „страх“ од феминитета.

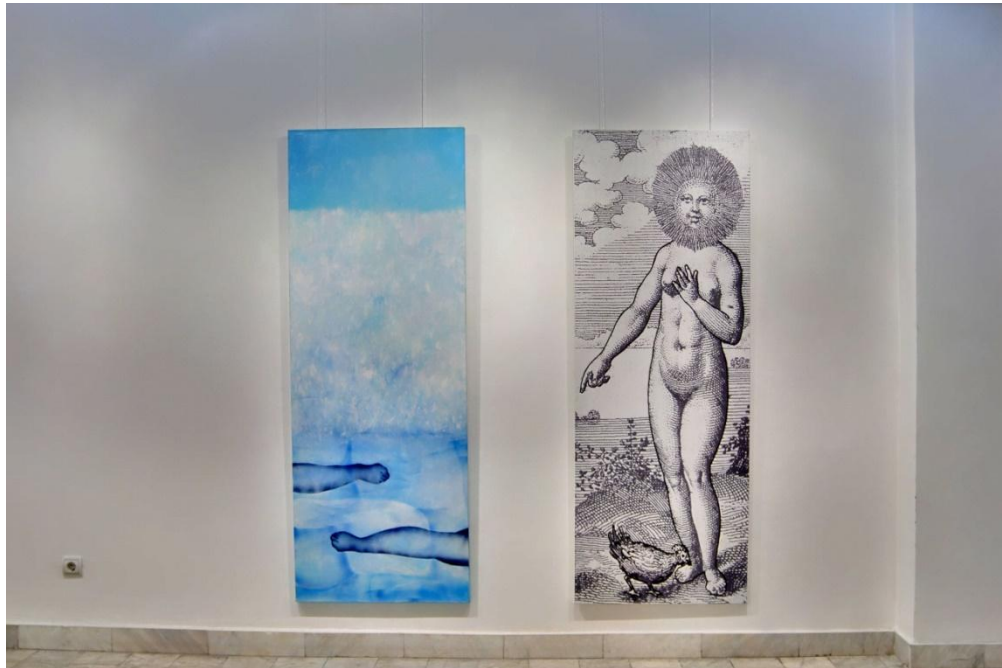
У претходним поглављима навела сам психолошко објашњење за потребу ега за одвајањем од примарног односа, или издвајања из првобитног уробороса и матријархалне свесности условљене првобитним односом мајка/дете, после кога следи одвајање и независност, повезани са очинским светом симбола: језик, култура, логика, који припадају свери патријархалне свесности. Али поред психолошког, потиснутост феминитета и женских архетипова има порекло и у постојећем друштвеном поретку. У вези са тим Ерих Нојман каже: „Патријархални развој од митологија Месеца ка митологији Сунца, као и промена од женских божанстава земље и плодности, ка систему у коме муж чува уски круг потомства и друштво у коме се доминација групе жена претвара у мушко друштво, није могло да буде могуће да Мушкост није поставило негативан акценат на Феминитет. Жена је приморана на отуђење у служби развоја свесности која има различиту природу и циљ (..) „У патријархату, несвесно, инстинкт, секс, земља дакле ствари материјалног света припадају негативној страни Феминитета, са којом се жена поистовећује у свим патријархалним културама до сада и у којој жене и феминитет пате под мушком презиром.“¹³⁸

Међутим, ако друштво посматрамо као један ентитет који такође пролази кроз различите фазе и степене развоја, тако и патријархално друштво није фиксна категорија. У савременом добу присутно је много различитих начина испољавања патријархата – од радикалног, до оног који пролази кроз видне трансформације. Посматрано на тај начин, поставка слика симболише тренутак и могућност промена у друштву, попут оне која се дешава личности у другој половини живота, када се јавља потреба за равнотежом и интегрисањем супротности ради постизања веће равнотеже и хармоније: „Оно женско у мушкарцу које се у другој половини живота неочекивано јавља за реч и покушава да личност принуди на извесну промену“.(К.Г.Јунг)¹³⁹

¹³⁸ E. Neumann, *op.cit.*, стр. 28

¹³⁹ K. G. Jung, *Simboli preobražaja*, (Beograd: KD Atos, 2005), prevod: B. Živojinović, стр.265

2.5 Солуција



Сл.23 *О-двојености* #10 и #00, Продајна галерија Београд, 2011.год

У овом поглављу анализираћу тему композиције која се састоји од два рада: *О-двојености* #00 и #10 (Сл.23). Овде се посматрач суочава са најинтензивнијим мотивом изложбе, која изражава лично, али и опште, питање расцепа унутар самог женског бића. Фигура у природној величини представља архетип Велике мајке или суштину лунарног женског принципа чија се симболика традиционално везује за плодност, материнство, воду, пасивност, али и мрачне силе „доњег“ света. Луна у оригиналном амблему показује у смеру петла чиме потврђује епиграм/наслов амблема: „Луна је је потребна Сунцу, као кокошка певцу.“¹⁴⁰ Гест руке у оригиналном амблему прати основну поруку сцене *конјукције*, а то је узајамност и хармонија дуалитета. Другачија поставка неизмењену артикулацију обе шаке ставља у супротан контекст који указује на расцеп унутар једног, у овом случају – *женског ентитета*. Десна рука показује на пар женских ногу на суседној слици које раздвојене плутају у супротном смеру једна од друге. Руке амблема #30 симболизују потребу за јединством, док овде те исте руке као да постају сведок или

¹⁴⁰ <http://www.levity.com/alchemy/atl26-0.html>, превод: Н. Симеоновић, преузето/19. Јун. 2010/

показатељ места раздора или злочина. Асоцијација на леш¹⁴¹ ме упутила на даљу анализу и разумевање слојева и могућности тумачења овог сегмента изложбе. Управо су распарчаност, комадање тела и удова, честе симболичке слике алхемијске операције *солуције*. Главни елемент ове операције је вода, а слике прања, купања, као и дављења такође означавају ову фазу која се сматра најважнијом у целом процесу.

Пре него што наставим анализу о вези леша и контекста овог дела изложбе, задржаћу се на елементу воде као важном мотиву на слици, и њеној улози у солуцији. Основна улога воде у операцији солуције је да раствори чврсте материје на почетни недиференцирани облик или првобитну материју. *Солуција* у први мах делује ретроградно, али овај „корак уназад“ је неопходан поступак у алхемији који води ка поновном рађању и прочишћењу материје/душе. Мајер, или тачније – графичар Мериан често поставља све елементе у пејзаж, а море је у средини слике као посредник између неба и земље. У свом раду желела сам да максимално лимитирам мотиве, а да при сусрету са сликом доминира њена сугестија материје воде који она симболише. Цела позадина композиције слике *О-двојености #10* посвећена је елементу воде, али она је дата у неколико различитих стања - од залеђеног, преко течног стања, до гасовитог које се пенуша и испарава ка небу – чиме се успоставља атмосфера промене и несталности, као и визуелизација граничних стања преласка из једног облика (или начина поимања) у други.

Тумачење солуције као фазе у процесу индивидуације означава периоде кризе када се враћамо на претходне ступњеве, у циљу суочавања са неразјашњеним проблемима. Психоаналитичарска интерпретација алхемијске теорије ову фазу карактерише као страх од враћања или губљења унутар неког већег „простора“ (најчешће страх од неформирања личности услед јаким примарних сила Велике мајке). Јунг овај аспект сагледава као проблем садржаног и садржаоца и наводи га у контексту партнерских односа, где муж често духовно „обухвати“ своју жену, или жена емоционално „обухвати мужа“. Он каже: „Ова стања не могу можда да доведу до велике деструкције, али њихова опасност је у

¹⁴¹ На размишљање о мотиву леша навео ме је коментар историчарке уметности Јелене Кривокапић. Композиција два рада (Сл.21) је Јелену Кривокапић асоцирала на леш из филма *The Last King of Scotland*, (2006, *Kevin Macdonald*): Филм о свирепој владавини и терору угандског диктатора Иди Амина који монструозно кажњава своју жену за неверство. Леш је посебно језовит због губитка људска форме тела, услед рекомпозиције одсечених удова .

задржавању личног развоја, ево је превише растопљен и тиме личност неспособна за даљи самостални развој.¹⁴² Опасност *солуције* лежи и у томе да њу може да покрене једна супериорнија личност или свеобухватнији концепт, који је у стању да *раствори* другу личност.

Е. Ф. Единџер налази паралелу између *солуције* и поступка у психотерапији у којем се прво детектују статични и крути аспекти личности који се противе промени, а даљим аналитичким процесом се прво растварају и свде на „првобитну материју“, да би се затим открили и истражили потиснути садржаји несвесног, који могу покренути и довести у питање успостављене ставове ега.¹⁴³ У алхемијским амблемима чест је приказ краља који се дави, а то се може довести у везу са пројекцијом неког ауторитета, утврђеног система или ега који се суочава са променом и трансформацијом. Он наводи да се солуција често не доживљава као садржаност, већ пре као фрагментација и комадање. Покретач комадања се доводи у везу са сусретом ега који се још није формирао и архетипског женског принципа. Процес формирања личног идентитета у психоанализи уско је повезан са одбацивањем мајке. Одбацивање колективног идентитета ради остваривања субјективног искуства код жене може проузроковати осећај издаје сопственог бића. Везаност жене за архетип Велике мајке, односно почетну матријархалну фазу садржаности, чини овај расцеп посебно тешким. Овим одстрањивањем сопствено тело и биће се доживљава као осакаћено или непотпуно.

Патријархалне културе одбацују материнско и феминино, по мишљењу Јулије Кристеве,¹⁴⁴ као што појединац одбацује идентификацију са мајком, да би се формирао као независно биће или систем. С друге стране да би се ослободила бинарног патријархалног система чврсто дефинисаних родних идентитета, савремена жена пролази кроз фазу одбацивања традиционалног дефинисаног феминитета који је примарно везан за улогу рађања, мајчинства и посвећености породици. Нарушаваће конвенционалних идентитета и културних концепата доживљава се као трауматично искуство регресије, које

¹⁴² Е.Ф.Единџер, *op.cit.*, стр. 95

¹⁴³ *Ibid.*, стр. 84

¹⁴⁴ Концептом „семанализе“, француска филозофкиња бугарског порекла, Јулија Кристева се истакла као важна теоретичарка језика и књижевности. Семанализа се усредсређивала на материјалност језика тј. на његове звукове, ритмове и графичко распоређивање, а не једноставно на његову комуникативну функцију. Једна од њених најважнијих истраживања бавила су се развојем поља семиотике. Она сматра да је начин на који се индивидуално тело концептуализује као интергрисана целина, исти процесу у коме се формира субјект који говори, односно процесу уласка у симболички систем доминирајућег социо-политичког уређења.

Јулија Кристева дефинише термином абјекција (одбацивање) или абјект (одбачени) и носи конотације деградације, нискости и запрљаности духа.¹⁴⁵ У постструктурализму овај термин означава нешто што суштински нарушава постојеће и познате симболичке просторе и системе.

Одбацивањем традиционалних концепата феминитета, савремена жена није одбацила логику патријархалног система. Еманципација је донела регулацију права жена и већу могућност избора, али у пракси, како истиче историчар Волфганг Шмале, и такозвано „двоструко бремене“ – посао и породицу, док имплицитно и даље делују традиционални образци полно специфичних улога.¹⁴⁶ Остајући у сфери патријархалног симболичког простора, а необједињавањем нових искустава са традиционалним, феминитет, као и жена сама, пролази кроз фазу транзиције, лимиалности и распарчаности слично дефиницији појма абјекта. „Заробљене од стране нежалењене мајке, избачене из језика презентације, жене су рањиве према девастацији симболичке жртве без накнаде.(Ј.Кристева)“¹⁴⁷ Сlike неформираних или раскомаданих удова се повезују са предсемиотичким стањем, дакле стањем пре уласка у симболички простор субјекта који има јасно одређене одлике и где се препознају поделе на мушко и женско. Абјект или *одбачени* егзистира негде између концепта објекта и концепта субјекта, представљајући елементе табуа бића које се једва одвојило из лимиалног простора.¹⁴⁸ Поновни сусрет са тим безобличним простором ван симболичког простора, бејавши једном субјект изазива осећај одвратности и гађења као приликом суочавања са лешом, унакаженошћу, телесним лучевинама или прљавштином.

Напуштањем или отклоном од колективне идентификације, савремена жена, али и мушкарац се сусрећу са проблемом индивидуализације сопственог идентитета. За савремену жену то представља компликован процес јер – удаљујући се од есенцијалистичког концепта по коме је природно предодређена за мајчинство и представља стуб породице, а приближавајући се концепту неесенцијализма или индивидуализације – она поново улази у „мушки“ простор симбола, чиме се ствара једна парадоксална атмосфера. Одлазећи од традиционалног и патријархалног уређења, жена не

¹⁴⁶ В.Шмале, *Историја мушкости у Европи (1450 -2000)*, (Београд: Слио, 2011.), превод: Владимир Бабић, стр. 267

¹⁴⁷ Zakin, *Psychoanalytic Feminism, Subjectivity, Alterity, and Alienation*, <http://plato.stanford.edu/entries/feminism-psychoanalysis/>, May 16, 2011, превод: Н. Симеоновић

¹⁴⁸ U. Szulakowska, *op.cit.*, стр. 89

напушта већ, напротив, афирмише домен патријархалне свесности који потенцира индивидуалност, его и самосталност. Поставка две слике (Сл. 21) тематизује управо тај лични али и колективни сећај располоућености који претходи потрази и успостављању нове равнотеже унутар женске психе, што представља један врло актуелан и захтеван проблем модерног друштва.

Међутим, Јулија Кристева тврди да се, услед психолошке помешаности савремених мушкараца и жена, борба сексуалних идентитета одиграва у сваком појединцу, па је пар сусрет у четворо, као и да је субјект (индивидуа) у сталном „процесу“ уместо достигнут фиксни идентитет. Она одбацује појмове као што су *écriture feminine* (женско писмо) или *parler femme* (женски говор). Уместо теорије „женскости“ развила је теорију о маргиналности, субверзији и дисидентству. Она верује у потенцијално револуционарну снагу маргиналних и потиснутих аспеката језика. Кристева истиче да постоје женске форме означавања које не могу бити садржане у рационалној структури симболичког поретка и које зато угрожавају његов суверенитет, па су прогнане на маргине дискурса.¹⁴⁹ Женскост је у том смислу услов субјекатске позиције маргиналности коју неки мушкарци – и ту наводи пример авангардних уметника – такође могу заузети. Тиме она даје пример удаљавања од патријархалног симболичког поретка који покушава све жене да фиксира као женствене, а све мушкарце као мужевне, у коме жена увек у позицији „другог пола“.

Промењена стања родности, трагање за новим ликовним формулацијама ових промена као и ревидирање алхемијских симбола и филозофије у функцији разматрања нових, како женских тако и мушких родних поставки, је тема која се више пута појављивала у сликарству 20. века. Као пример таквог сликарства у следећем поглављу анализираћу рад Франческа Клементеа.

¹⁴⁹ Д. Ђурић, *Јулија Кристева*, (Београд, Орион, Теорија арт, род, поезија, 2009)

2.5.1 Франческо Клементе

Феминисткиње су замерале Кристевой то што је анализирао само мушкарце као писце или произвођаче авангарде. Међутим важан део њеног аргумента јесте да свако јачање семиотичког које не познаје сексуалну разлику, мора довести до слабљења традиционалних родних подела. Дакле симболички поредак по Јулији Кристевой и мушкарце може поставити у позицију маргиналности.

Управо разматрање позиција маргиналности или абјекта као стања када се чини искорак из традиционалних родних категорија представља упечатљиво обележје сликарства италијанског уметника Франческа Клементеа (Francesco Clemente, рођен у Напуљу 1954.год.). У овом поглављу представићу његов рад *Pinxit* у контексту теме абјекта, односно везе алхемијске симболике, (посебно фазе солуције) са темом родних идентитета. Посветила сам се детаљнијој анализи делу Франческа Клементеа и због осећања велике блискости и препознавања у многобројним поетичким и ликовним постуцима и искуствима, који су произашли из ставова и животног искуства овог уметника. Клементе је истицао важност фрагмента као пута ка спознаји целине, често је користио репетицију као метод за откривање и постизање разноврсности, намерно је полазио од стереотипа као начину да открије пролазе ка слободи, експресивност је замењивао стилизацијом у циљу проналажења индивидуације уместо индивидуалности.

Сликарство Франческа Клементеа се често карактерише као номадско, еkleктично и стилски променљиво што делом произилази из његовог става о сталној променљивости идентитета, а делом из искуства стеченог бројним путовањима. У његовом раду највидљивији је утицај културе земаља Индије и Авганистана, али и живота у епицентру светске уметничке сцене Њујорку. Током 70-их година је био протагониста покрета Трансавангардија¹⁵⁰ када је развијао експресивни и симболички израз. Метафоре из средњовековне и ренесансне алхемије као и Индијске тантричке уметности адаптирао је у свој рад у тренутку када је почео интензивније да истражује теме родног идентитета, абјекта и маргиналности. Клементе је мотив приближавања мушко/женског принципа

¹⁵⁰Трансавангардија је италијанска верзија нео-експресионизма, покрета који је био присутан у Италији као и западној Европи, током касних 70-их и 80-их. Термин трансавангардија је поставио италијански уметнички критичар Ахило Бонито Олива, а значи буквално изван/преко авангарде

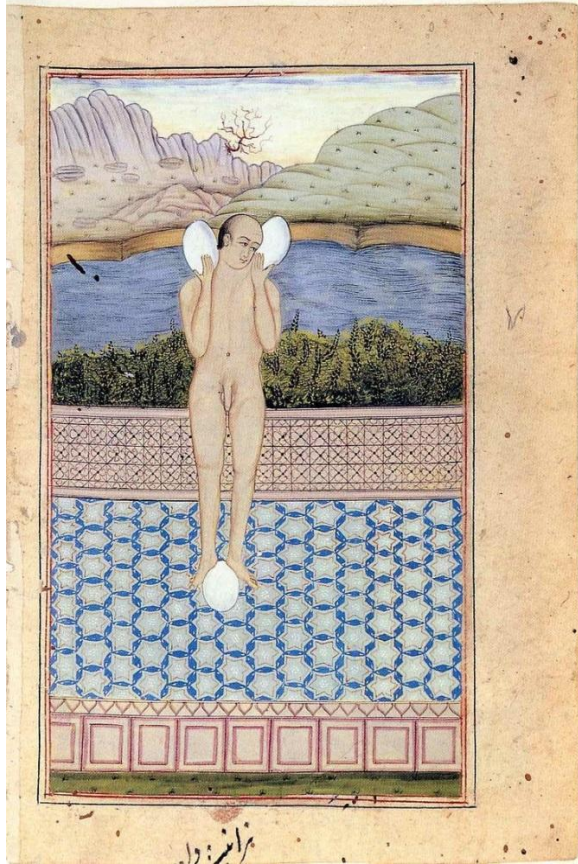
осветлио као искуство сопствене психе употребљавајући алхемијске симболе андрогина, уробороса као и аутопортрета у улози оба рода. Кроз наглашену еротску иконографију он је савремене теме идентитета и сексуалности сматрао подлогом за испитивање природе Сопства. У то време био је инспирисан поезијом Артура Рембоа и његовим ставом да границе Сопства више нису фиксне, већ порозне и у сталном флуксу¹⁵¹.

Клементеово интересовање за фигуративно сликарство се појачало после посете Индији када свој експресивни стил мења у стил индијске минијатуре. Тада је комплетирао своје дело *Пинксит* (Pinxit, 1980-81), књигу од 24 стране, рађене гваш техником на старинском папиру. Наслов *Франческо Клементе – Пинксит* се налази на првом листу циклуса, *pinxit* на латинском значи „онај који је насликао ово“. То је уједно потврда ауторства, али и коментар о ауторству, јер сугерише да је књига направљена од стране једног уметника по имену *Франческо Клементе*, уместо савременог уметника који се зове Франческо Клементе.¹⁵² Овим насловом он успоставља однос и са претходним генерацијама уметника који на тај начин чине саставни део његовог рада и са којима се поистовећује. Личност која може бити многострука, као и тема двојника „Ја сам друго“ (А. Рембо), понавља се као стална преокупација Клементеовог рада.

Присвојивши стил који је претходно успостављен и сјединивши га са новим сликама, успео је да строго дефинисану историјску традицију трансформише у пространство могућности. Унутрашност корице књиге је декорисана понављајућим, стилизованим сликама цвета као и штампаним словима. Радећи у условима ограничења врло рафинисаног, радионичног стила који је еволуирао вековима, употребљавајући шаблоне и штампана слова и кроз сарадњу са шегртима Клементе је тежио сузбијању индивидуализма. Стављање ега на страну да би се стварало је био један од основних ставова који је он заступао у свом приступу уметности.

¹⁵¹ J. Yau, *The Poet- Painters: Francesco Clemente and Nicola De Maria, Transavanguardia*, (Rivoli: Museo d'Arte contemporanea, Skira, 2003), стр. 105

¹⁵² *Ibid.*, стр.105



Сл.24 Ф. Клементе, *Pinxit*, гваш на античком папиру

Клементе је трагао за страном коју кријемо од других и још значајније од себе самих није плашио да истражи многе стране своје личности, комбинацијом сексуалних, скатолошких и фантастичних слика стварао свет фантазије у коме се Его и Суперего предају Иду. Клементе задире и у једну од најосетљивијих табу тема родних идентитета тако што испитује и различите могућности зачећа. На илустрацији (Сл.24) он смешта јаје између стопала мушке фигуре чиме провоцира питање искључиво женске привилегије зачећа и рађања

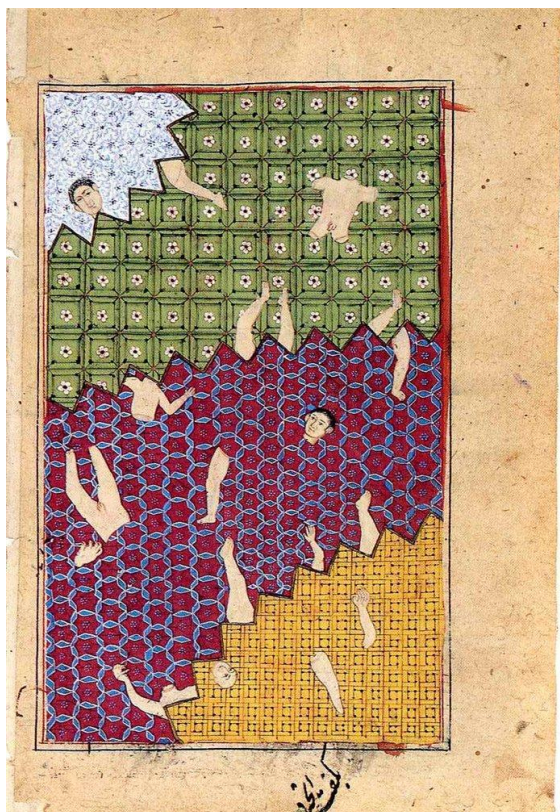
Мушкарац придржава на раменима јаја у облику воћа или лотосовог пупољка, покретом типичним за мајку која придржава детињу главу благо наслањајући образ уз њу. Хинду божанство Сунца – Сурју¹⁵³ се на иконама и скулптурама често приказује како држи лотосове цветове у сличној позицији. Бог Сунца Сурју по хинду митологији је толико јако сијао да је његова жена морала да побегне у шуму, јер није могла да издржи јачину светлости. Цитирајући положај руку и лотоса божанства са наглашено мушком симболиком (светло, сунце, отац, ауторитет) и правећи фузију са иманентним одликама феминитета - зачећем и рађањем, Клементе је заправо користио исти методолошки поступак као женске уметнице при преиспитивању граница и одлика родних идентитета, али у обрнутом смеру. Он овде мушку фигуру обогађује женским одликама, исто као што то чине уметнице на чијим сликама је субјект жена која преузима одређене мушке карактеристике.

¹⁵³ http://www.windows2universe.org/mythology/surya_sun.html, преузето: /19. август 2014/

И сам простор у коме се фигура налази је „феминизиран“ присуством архетипски женског елемента – воде. Пејзаж који у античким минијатурама обично има само декоративну функцију у минијатурама Клементеа добија врло сугестивну улогу у симболичком и наративном контексту теме. Река је насликана у позадини, али је такође сугерисана плочицама у првом плану које делују више као рефлектујућа површина воде него чврсто тло. Клементе није преузео фигуру неког божанства са андрогиним одликама којима обилује индијска митологија, већ алудира на изразито мушко божанство, што чини ову минијатуру посебно провокативном. У једној другој минијатури Клементе још директније испитује ову тему. На њој је фигура мушкарца с леђа који чучи, испод кога се налази бело јаје. Укрштајући највећу дистинкцију између мушко/женског, тему рађања, са протагонистом у мушком полу, он разматра актуелна питања о постојању родних диференцијација у будућности.

Следећа минијатура (Сл.25) је типичан пример примене симболизма солуције и теме абјекта. На илустрацији су приказани ампутирани удови, као и окрњена тела и главе које се налазе у спони са три бесконачно простируће шаре. Хексагонални шаблон у средини сугерише покрет таласа у реци која плови између обала других шара у којима такође плутају удови и дехуманизовани делови тела. Нигде нема чврсте подлоге, све је у покрету. Овај приказ „без чврстог тла и дефиниције“ указује на простор абјекта односно простор метармофозе и помућених, хетерогених, животињски измењених, дуплих идентитета, а већина тих мотива су визуализовани у овом комплексном делу. Осим разграђених фигура, појављује се и мотив шаке са одсеченим прстима. Као и тело и шака је оличење целине, која осакаћена, делује нешто страно и одбачено, али и као нарушено Сопство¹⁵⁴. Све фигуре на илустрацијама су мушког рода што указује на преиспитивање стереотипа везаних за идентитет мушкости. Тема о промени хегемоног концепта мушкости најављена је корицом књиге на којој се налази фигура помешаних полних карактеристика

¹⁵⁴ Сопство је термин који се користи да значи оно што чини идентитет појединачне особе. Јунг је појам Сопства дефинисао као јединство и целокупност комплетне личности, то јест, као главни архетип целовитости психе (Ž.Trebješanin, *op.cit.*, стр.384)



Сл.25 Ф. Клементе, *Pinxit*, гваш на античком папиру

Под утицајем алхемијских илустрација он користи и симболе Сунца и Месеца у овом, али и другим својим опусима, у циљу преиспитивања стереотипних начина доживљавања ових архетипских слика. Најупечатљивији пример ове теме у оквиру књиге *Pinxit* је слика човека који маказама исеца лист циновског сунцокрета, чиме као да жели да се побуни против неприкосновене доминације одређених симбола (нпр. Сунца) као архетипа мушкости. Као што је исеченим прстима руке представља један вид нарушене целине, одсецањем листа, односно, зрака Сунца, Франческо осликава прекид од значења који се по аутоматизму везују за мушкост у које спадају свесност, рационалност, ауторитет, док неке друге одлике и даље остају само „привилегија“ феминитета.

Клементеове слике делимично представљају и реакцију на феминистичке нападе тог времена на концепт мушкости и идеју о херојском мушком сликару, тиме што је такве ставове разматрао као још један стереотип. Иако је критикујући, Клементе је својим делом ипак унео велико обогаћење и признање управо идејама феминистичких покрета као и студијама рода, тиме што се бавио и инсистирао на темама о разбијању родних стереотипа и осветљавању померивих граница међу половима. Клементе је пружио јединствен увид у

мушку страну и виђење граница родних улога као и њихових савремених позиција. Опус *Pinxit* представља јединствен осврт и најаву стања транзиције и процеса трансформације кроз које пролазе родни идентитети. Кроз тунел преиспитавања пролази све, ништа није недодирљиво, па и саме архетипске слике и симболи Сопства или целовитости.

Враћајући се на тему солуције која указује на кризу, страх од распарчавања и губљења у неком проблему, као и на непознате и неоткривене делове сопствене личности као и идентитета, ова фаза такође симболизује прочишћење и суочавање као предуслов за даљи напредак и развој свесности. Када се солуција прихвата као стање које доноси позитивне промене, њени симболички еквиваленти у амблемима и сновима су сцене купања, туширања, потапања, које води ка стварању новог, препорођеног стања материје или личности. „Све ове слике се доводе у везу са симболизмом крштења, који означава прочишћење, обнављајуће потапање у енергији и гледишту које трансцендентира его истинској смрти и препороду.“¹⁵⁵ На тај начин стање абјекта можемо тумачити као неопходну фазу пред почетак ове трансформације. Кристева тврди да је абјект уско повезан са религијом и уметношћу, које она види као два начина за његово прочишћење: „Начини прочишћења абјекта у виду различитих катарза – чине историју религије, или завршавају као катарза *par excellence* названа уметност, која је истовремено далеко и близу религије“.¹⁵⁶ У закључку, а настављајући се на мишљење Ј. Кристеве, ово поглавље је било посвећено и аргументу да је сликарство простор у коме се проналази и испитује „место“ абјекта у развоју људске свесности као и променљивости родних идентитета.

¹⁵⁵ E. F. Edvard, *op.cit.*, стр. 97

¹⁵⁶ Преузето из: D. Feluga, *Modules on Kristeva: On the Abject, Introductory Guide to Critical Theory*, (<http://www.cla.purdue.edu/english/theory/psychoanalysis/kristevaabject.html>, Jan 31, 2011), превод: Н. Симеоновић, преузето/10.11.2014./

2.5.2 Символика позитивне солуције



Сл. 26 О-двојености #6 и #11

Алхемијске операције имају свој виши и нижи тип испољавања и као последицу могу имати позитивне и негативне утицаје и исходе. Символизам солуције указује на опасност растакања, разарања и нестајања личности или неког односа услед немогућности решавања проблема или спознаје нечистоћа, а у исто време је у тесној вези са симболиком спасења и препорода. Способност метала да се при загревању растопе и добије течну форму, у алхемији се сматра племенитом и квалитетном особином. Аналогно металима, и солуција указује на потребу да его стекне сличан квалитет психичке еластичности и флуидности. Дејство *позитивне солуције* можемо видети из овог описа који даје алхемичарка Клеопатра: „Када воде продру унутра, оне буде тела и духове који су затворени и беспомоћни (...) Постепено се они развијају, уздижу, заодевају се шареним бојама, дивотно као цвеће у пролеће. Пролеће је радосно и весели се својој процвалој

зрелости коју има на себи“.¹⁵⁷ Тако једно од могућих тумачења завршних слика моје изложбе (Сл.26) може бити управо у овом контексту где приказ мушких ногу препуштених плутању унутар облих и прозачних форми изражава ослобођење од крутости ега. Или на другој слици – је приказ топљења „леда“, испод кога се налази пар шака сугеришу личност која чека да полети, попут лептира, после дугог времена заробљености у хладноћи сопствене чауре. Један од начина солуције у решавању психолошких проблема је премештање у домен осећања и љубави, било личне било трансцедентне, када его бива суштински „отопљен или растопљен“. Јунг то и напомиње: „Алхемичари су сматрали да опус захтева не само лабораторијски рад, читање књига, медитацију и стрпљење, већ и љубав.“¹⁵⁸

Симболика воде и Месеца најчешће, као што сам разматрала у претходном поглављу, асоцира на негативне и опасне аспекте солуције. Међутим, у алхемији постоји један симбол који је мање уочљив, а то је симбол божанске росе или „посреднице исцељујуће милости“. Јунг наводи да се у алхемији Месец описује као извор росе која има прочишћујуће дејство на тело и душу. Честа је слика краља и краљице на које после коитуса, падају капљице влаге из облака (*Rosarium*, Сл. 4) која представља „знак божанског посредовања, то је влага која је гласник повратка душе.“¹⁵⁹

Коначно, Единцер закључује да роса/капљица воде означава и циљ процеса, јер представља „филозофску воду“, „тинктуру“ и водич ка Сопству које дефинише као трансперсонално средиште психе које уједињује и мири супротности. Он описује вишу солуцију као сусрет са нуминозним, када се испитује и успоставља однос ега са Сопством. „Оно што је вредно спасавања у егу – спасено је. Оно што није вредно, раствара се и растапа, да би се преточило у нове облике живота. На тај начин, животни процес који се одвија сам себе обнавља. Его који се преда овом трансперсоналном процесу сарађиваће са њим и доживеће сопствено умањивање као увод у долазак шире личности, целовитости Сопства“¹⁶⁰. У том смислу, пар слика (Сл.26) означава наду у могућност самообнове, да после фазе располућености наступа период регенерације.

¹⁵⁷ К. G.Jung, *Paracelzus kao duhovna pojava*, *op.cit*, стр. 107

¹⁵⁸ Преузето из: Е.Ф.Единџер, *op.cit*, стр. 120

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, стр. 127

2.6 Облаци и сублимација



Сл. 27 *О-двојености #7*

Слика *О-двојености #7* (Сл.27) као да је настала независно од осталих, она је уједно и *одвојена* од циклуса, али и завршна слика изложбе која је заокружује. Ова слика се највише опире теоријском дефинисању, јер по свом сведеном садржају и са мотивом облака припада сфери ониричног и неухватљивог. Од почетне инспирације графике #30 преузете су само силуете облака које су мултиплициране од врха до дна платна. Попут прве слике на изложби и на овој доминира симболика *сублимације*. „У њеном позитивном имагинарном виду, функција имагинације облака је позив на пењање. Мали облак, лаки облак је најправилнија, најпоузданија тема издизања. Он је стално промишљање сублимације (...) Душа која сањари пред лаким облаком, прихвата истовремено и материјалну слику разливања и динамичну слику уздизања.

У таквом сањарењу у којем се облаци губе у плавом небу, сањар свим бићем учествује у потпуној сублимацији. То је заиста слика апсолутне сублимације. То је крајње путовање.“ (Гастон Башлар)¹⁶¹ Као и код прве слике и овде је идеја била прожимање симбола два принципа. Светлост Сунца која је иза облака и златна боја припадају маскулином спектру симбола изложбе. Женски принцип се може назрети у испарљивој супстанци воде од које се конституише материја облака. Међутим, при средини слике појављује се још један сноп светла, одвојен, испред облака нејасног извора и порекла. Уместо даље анализе, јер на овом месту се опирем таквом приступу, износим следећи цитат који вероватно најбоље приближава хтење које ова мала светлост на слици призива, а то је хтење за тренутком светлости, оно које је универзално и са којом се

¹⁶¹ Г. Башлар, *Ваздух и снови*, превела Мира Вуковић, (Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001), стр.239

идентификујемо независно од година, рода, статуса и знања: „Али светлост коју гледам није ограничена на једно место, него је пространа и кудикамо је *светлија од облака што га носи Сунце*. Облик ове светлости ни на који начин не могу да сагледам, као што ни Сунчев колут не могу потпуно да гледам. Али у овој светлости понекад, не често, видим другу светлост, коју ми називају живом светлошћу, а када је и на који начин видим, не бих умела рећи. И док гледам са мене спада сва туга и сва невоља, па се онда понашам као припроста слушкињица, а не као стара жена (Хилдегард из Бингема 1100 -1178)¹⁶² Слика којој предмет заправо постаје светло или питање порекла светла које се издваја у првом плану испред облака, наговештава наредни циклус, где се коначан циљ удаљава од лимитирајуће тематике супротности, која се окреће од деконструкције ка конструкцији и трагању за равнотежом два принципа у трећем ентитету, сублимираном у алхемијском симболу – андрогину.

2.7.САЖЕТАК

Рекомпоновани симболи и њихово постављање у извесне односе довели су до диференцијације два водећа мотива, то јест пројекције фаза индивидуације. Тема *солуције* у оквиру изложбе може да се посматра као процес кроз који пролазе родни идентитети – тј. стања недефинисаних граница и смекшаних разлика, између симболичког и семиотичког, традиционалног и посткултурног концепта испреплетаних форми и одлика пола и рода. *Солуција* је уједно и метод решавања проблема који доводи до смањења крутости и упућује на флексибилност како ега, тако и друштвеног устројства. Тема *сублимације* осим као означитељ стваралачког процеса, у оквиру изложбе представља алегорију промена позиција и улога лунарне и матријархалне свесности у развоју људске свесности, али и женског друштвеног статуса и креативности. Стварањем паралелних мотива *сублимације* у мушко/женским терминима или симболима желим да истакнем алузију на психологију личности која се креће између бинарних „шина“, то јест поседује андрогини психолошки идентитет, што је и једна од тема изложбе *Друго два*.

¹⁶² Преузето из: К. Г. Јунг, *Симболи преображаја*, (Београд: КД Атос, 2005), превод: Бранимир Живојиновић, курзив је мој, стр. 82

3.0 ИЗЛОЖБА И УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ - ДРУГО ДВА

Изложба *Друго два* је осмишљена као илустрација четири ступња алхемијских операција, симболичких слика преображаја или представа различитих фаза психолошких процеса тј. индивидуације: *Nigredo* „црнило“ (стање раздвајања и поларности), *Albedo* „белило“ (прочишћење), *Citrinatis* „жућење“ (стање транзиције) и *Rubedo* „црвенило“ (стање освешћености и реда).

Докторски уметнички пројекат је био представљен јавности у простору галерије СУЛУЈ (окт. 2013. год). Сlike су биле изложене као четири групе од по три слике за сваку алхемијску фазу, чинећи целину од 12 радова истоветног формата (110x90cm).¹⁶³ Све слике изведене су у техници акрилик и акрилик аеросол спреј на платну. Увод у кружну поставку од прве до четврте фазе, је чинио дигитални принт на платну амблема #33 (*Atalanta Fugiens*), са илустрацијом хермафродита на ломачи, као аналогije почетне фазе процеса *Великог дела*. Као и код претходне изложбе амблем је иницирао развој теме изложбе, али за разлику од циклуса *О-двојености* сликарски процес није усмерен ка деконструкцији архетипске слике *целовитости*, већ управо ка њеној конструкцији и поновном успостављању. Изложбом је илустрован ток и алхемијски процес преображаја првобитне материје или хермафродита у прочишћено стање, персонификоване симболом андрогина. Мотивом андрогина као и аутопортретима у оба рода, истовремено сам испитивала тему родних идентитета и све веће померивости граница између полова, а у склопу тога и истраживањем сопственог родног идентитета. Фокус изложбе *О-двојености* био на дефинисању мушко/женског поларитета и разматрању њихових улога у *индивидуацији*, као и могућностима различитих сагледавања симболике два принципа. Инспирисана алхемијском иконографијом, циљ изложбе *Друго два* је био да сопственим ликовним језиком опишем фазе индивидуације, то јест, процес индивидуалног али и друштвеног преображаја и потраге за новим квалитетом и целовитошћу. У мојој интерпретацији симболика феминитета и маскулинитета су паралелно заступљени и у визуелизацији, као и у тексту на сликама, што је требало да буде и коментар на

¹⁶³ Поставку видети на: <http://natalijasimeonovic.blogspot.com/p/exhibitions.html>

традиционално „другоразредну“ функцију женског принципа у процесу трансформације у оквирима духовних пракси .

Анализа изложбе после уводног дела (симболика броја четири, текст на сликама), подељена је у четири поглавља, која се односе на четири целине изложбе, од којих је свака посвећена једној од алхемијских фаза. Унутар сваког поглавља издвојене су најважније тематске целине које конституишу изложбу, поред пратеће анализе самих слика. У оквиру поглавља *Nigredo* мотив руке, аутопортрета и косе као носиоци концепта изложбе разматрани су и анализирани кроз призму проблематике савремених родних идентитета. Представљени су и примери употребе мултиродног аутопортрета у сликарству женских уметница: Фриде Кало, Леоноре Карингтон и Клод Кахун. Друго поглавље *Albedo*, осим анализе слика, посвећено је и појму андрогин као алхемијском и универзалном архетипу целовитости, али и као појави у савременом друштву која означава померање граница међу половима. Треће поглавља представља *Citrinatis* фазу и њену симболику као и анализу слика. Завршно четврто поглавље је посвећено композицији слика, односно вези мандале и алхемијске симболике са значењима *Rubedo* фазе и симболиком завршних радова изложбе *Друго два*.

За рад на циклусу *Друго два*, као и на претходној изложби, користила сам технику акрилик на платну, и комбинацију аеросол акрилик спрејева са шаблонима (стенсиле) . Мотиви за слике формиран су на основу симболичког контекста и дискурса амблема, за разлику од циклуса *О-двојености* где је тежиште на директној апропријацији делова ликовне композиције Марионивих бакрописа (*Atalanta Fugiens*). Новину представља и текст који чини како ликовни, тако и теоријски градијент појединих слика. Текст добијен модификацијом пратећих дискурса амблема #30 (конјукције Сола и Луне), као и амблема #33 (хермафродит на ломачи) кореспондира са садржајем алхемијске фазе коју одговарајућа слика представља. Сlike махом садрже речи или термине који се односе на појам супротности као што су: мушко/женско, топло/хладно, она/он.

Изложба је еклектично конципирана, са јасном намером да се преплићу различити стилови, тако да на неким сликама долази и до прожимања апстрактних и фигуративних ликовних решења. Поједине слике су рађене по узору на савремене рекламне плакате и модне фотографије, док су друге инспирисане композицијама амблема формираних мултиплицирањем једног симбола или облика. Еклектичан приступ није *ни у једном*

тренутку био случајан и одабрала сам га баш због аналогije са савременом перцепцијом. Данас смо у стању да истовремено пратимо праву какофонију стилова, слика и идеја – нарочито у виртуелном простору у коме се укидају временске и просторне разлике – и да путем личне имагинације и искуства конструишемо нове целине и контексте. Поигравање са могућностима као и границама таквог приступа у простору класичне сликарске поставке је представљао изазов којим сам искушала и себе, али и посетиоце изложбе.

3.1 О симболици броја четири

Дуплирање броја два у наслову реферира и на број *четири*, то јест четири алхемијске фазе чије постојање указује на то да су алхемичари целовитост доживљавали кватернарно. Тиме се заокружује суштинска тема изложбе која се идејом о трансформацији и потрагом за целовитошћу. Тема изложбе сажета је у самом наслову изложбе: *Друго два* може да се схвати као другачије, промењено – *друго двоје*, али и један *други* целовит ентитет који садржи двојност (андрогин).

Алхемичар Герхард Дорн (Gerhard Dorn, 1530 – 1584) описује: „Јер у Једном и није Једно, оно је једно и састављено од четири (...) број четири је врхунац свег знања и мистичног учења и незауостављиви центар средине.“¹⁶⁴ Алхемичари су по узору на античке филозофе сматрали да је првобитна материја прошла кроз процес диференцирања, помоћу кога се поделила на четири елемента: земљу, ваздух, ватру и воду. Веровали су да су се та четири елемента комбиновала у разним сразмерама, стварајући све физичке објекте света.¹⁶⁵ Број четири изражава архетипску потпуност, односно, како каже писац Бела Хамваш (Bela Hamvas) - двополност највишег духовног бића: „четири означава у људском свету онај ступањ када неко потпуно побеђује своју полност.“¹⁶⁶ Четири кореспондира са бројним природним архетиповима целине као што су: четири годишња доба, четири елемента, четири стране света итд. Четворни систем оријентације подударно се са четири емпиријске функције: чулним опажањем, мишљењем, осећањем и интуицијом.¹⁶⁷ Чак је и генетички код, четворан, и састављен од четири основна слова. Структуру ликовног пројекта *Друго два* је чинио избалансиран однос промишљања,

¹⁶⁴ К. G. Jung, *Paracelzus kao duhovna pojava*, (Alef, Градац, 2014), стр.103

¹⁶⁵ Е. F. Edindžer, *op.cit.*, стр. 34

¹⁶⁶ Б. Хамваш, *Scientia sacra I*, (Београд: Дерета,1999), превод: Сава Бабић, стр.160

¹⁶⁷ К. G. Jung, *op.cit.*, стр. 119

осећања, и интуиције, за разлику од претходне изложбе која је првенствено вођена личним осећањем и интуицијом који су иницирали „сликарски пут у непознато“

Број четири као нумерички израз за квадрат је утицао на мој одабир квадратне форме слике, као и намера да слике прате форму амблема #30. Димензија слике од 110x90cm чини превагу хоризонтале над вертикалом, чиме се смањује висина и дубина која по Јунгу упућује на превласт Ја-свести. Овакав облик он назива *нарушена мандала*¹⁶⁸, што је термин који се односи на облике који помало одступају од круга или квадрата. Ово сазнање се подударило са мојом идејом да формат слике треба да се перципира као – како Јунг дефинише нарушену мандалу – простор личности (Ега или Ја свести). На тај начин формат симболише несавршеност личности која упркос свим својим противречностима тежи идеалу, апсолутној хармонији и спознаји – стањима која се архетипски представљају кругом, квадратом или квадратуром круга (што су облици композиција унутар формата). Простор платна слике је био и аналогија листова папира унутар којих се налазе ликовне интерпретације алхемијске „приче“. Најближи опис те идеје дат је у предговору каталога изложбе: „Путем градијације, од црног до црвеног, од слике до текста, од аниме до анимуса, (...) сликарка саставља ову изложбу као илустровану књигу укорићену галеријским простором.“¹⁶⁹ (Марко Костић)

Међутим, број четири требало је да укаже и на тему већег женског присуства у симболици целине и духовности. Јунг истиче да је у хришћанству божанство једног у три особе, као и то да хришћанска метафизика познаје само мушке приказиваче. Јунг је усвајање догме о успењу (веснесењу телом) блажене Девице Марије (1950. год), сматрао „најважнијим симболошким догађајем после реформације, јер је свето тројство прерасло у четворство, четворо у једноме“.¹⁷⁰ У том смислу, број четири је метафора простора, како симболичког тако и реалног (друштвеног) у коме је целовитост заиста потпуна, без потиснуте или прећутане женскости, што представља једну од најважнијих окосница изложбе *Друго два*.

¹⁶⁸ К. G. Jung, *Психологија и алкемија*, (Zagreb: Naprijed, 1984), превод: Штефанија Халамбек, стр.203

¹⁶⁹ М. Костић, *Други круг, Друго два/An Other Two*, Галерија СУЛУЈ, ISBN 978-86-6307-009-7, стр.4

¹⁷⁰ Е. Stivens, *op.cit*, стр.291

3.2. О тексту на сликама

Текст, односно пропратни дискурс, је готово неодојив елемент многих алхемичарских амблема. Неретко, речи, па чак и целе реченице налазиле су се у склопу композиција амблема. Сваки амблем књиге *Atalanta Fugiens* је имао одговарајући епиграм и дискурс који је првобитно штампан на латинском језику. Универзалност и општа примена латинског је омогућавала лакши проток информација, као и комуникације алхемичара и зналаца из различитих говорних подручја, али и различитих епоха. Аналогија латинског са енглеским језиком је очигледна, јер као што је некад то био латински (*lingua franca*), данас енглески има универзалну примену, због чега сам се и одлучила да га користим у мојим радовима. То је био природан избор и због тога што сам већину алхемијских текстова проналазила и читала управо у енглеском преводу. Текстовима на енглеском тежила сам да алхемијске поруке „преведем“ у савременију форму. Оригинални текстови данас делују замршено и често неразговорно у односу на непосредно дејство архетипске слојевитости коју слика поседује. Замисао ми је била да издвојим неколико пасуса из пропратних дискурса (амблема #30 и #33), чији смисао сажима процес опуса и употребим као делове композиција. Била сам мотивисана и жељом да направим интервенцију на оним деловима текста Михаела Мајера који упућујући на хармонију и баланс, али и садрже описе нестајања женског принципа, другим речима, имплицирају подређен/негативан карактер женске симболике, који није на такав начин представљен у визуелном делу. Пример делова дискурса амблема #33: „На исти начин је и код Филозофа, повећањем топлоте њихова жена постаје мушкарац, то јест, хермафродит губи женски пол и постаје јак и чврст мушкарац, који више нема ништа од женске мекоће и лакоће/несталности.“¹⁷¹

Временом сам делове текста модификовала и сводила на форму кратких реченица, а понекад су сажети у пар кључних речи. Тако прерађени текстови наликовали су форми епиграма који прате амблеме у књизи *Atalanta Fugiens*, а са концепцијом да садрже „одјек“ оригиналног дискурса, али који је сагледан кроз призму савременог доба. Тако на пример: „Јер он делује мртав (хермафродит) док лежи у тами, он онда тражи врелину ватре“ – постаје у мојој верзији постаје : „Хладноћа тражи врелину/Врелина тражи хладноћу“ или само „У тамној врелини.“ Већина слика садржи реч или кратку реченицу који формира

¹⁷¹ <http://www.levity.com/alchemy/atl31-4.html>, превод: Н.Симеоновић, преузето: 15.12.2014.

облик круга, а последњу слику у потпуности и у првом плану чини текст. Значења речи и тестова су објашњени у појединачној анализи слика у наредним поглављима.

3.3. Прва фаза – Nigredo



Сл.28 М.Мајер, *Atalanta Fugiens*, Амблем #33

Први рад у кружној поставци изложбе је био дигитални принт нововековног амблема #33 (*Atalanta Fugiens*), чији епиграм гласи: “*Хермафродиту који лежи у тами као леи, потребна је ватра.*” Хермафродит на ломачи је симбол самог почетка *Нигредо* фазе (од лат. *Nigresco*, потамнети, поцрнети), и одговара стању првобитне ствари, односно безобличности, хаосу и тами карактеристичној за праматерију која се тада по први пут раздваја и настаје мушко-женска поларност. Ова слика означава почетак процеса који кроз четири фазе води до стања коначног уједињења супротности, а симболизован је Божанским андрогином.

Алхемичари су наследили идеју о *prima materia* (првобитне материје) од античке филозофије и применили је на своје идеје трансформације материје. Сматрали су да у циљу преображаја дате супстанце прво мора доћи до њеног упрошћавања или повратка на изворно недиференцирано стање. Термин *prima materia* јавља се још код предсократовских филозофа који су били окупирани идејом, односно архетипском представом која им је говорила да свет води порекло од јединствене, изворне твари, такозване првобитне

материје. Разликовали су се у мишљењу о њеном карактеру, па је Галес првобитну материју назвао „водом“, Анаксимандер „безграничним“ (арегіон), Анаксимен „ваздухом“, док ју је Хераклит назвао „ватром“.¹⁷² Касније је Аристотел разрадио идеју о *prima materia* у вези са својим разликовањем материје и форме. Према његовом мишљењу „првобитна материја није могла да буде актуелизована пре него што се везала за форму.“¹⁷³

Единџер сматра да је за покретање процеса психичког преображаја или оздрављења потребно прво лоцирати *prima materia*, што значи да је потребно укорене стране личности прво свести на њихово изворно, недиференцирано стање: „*Prima materia* се проналази у сенци, оном делу личности за који сматрамо да је најдостојнији презира. Стране личности које су нам најболније и које нас највише понижавају су управо оне које треба изнети на видело и на њима радити.“¹⁷⁴ Он тврди да се фиксне стране личности опиру, па је потребно стање неодређености, свежине, али и рањивости, чији је један од симбола управо првобитна материја. Јунг овај почетни стадијум из којег све настаје тумачи „као псеудохемијску метафору психичког и духовног процеса самоанализе и освешћења, који започиње стањем дубоке меланхолије“¹⁷⁵ Првобитна материја се дакле може довести и у везу са појмом абјекта који је анализиран у поглављу *Солуција*.

Процес раздвајања материје покреће ватра која је елемент прве алхемијске операције која се зове *калцинација*. Симбол ватре на алхемијским амблемима указује на то да је реч о фази *калцинације* и представља првобитну иницијацију, покретача процеса одвајања у материји, али и средства којим се она прочишћава и уводи у следеће фазе. Единџер доводи овај процес у везу са чишћењем ега: „Енергије архетипске психе се прво појављују у идентификацији са егом и изражавају се као жеља за его-задовољством и его-моћи. Ватра калцинације чисти ове идентификације и протерује корен или примордијалну влагу, остављајући садржај у њиховом вечном или трансперсоналном стању, обновљеном у својој природној топлини – односно, у својој правој природи и функционисању.“¹⁷⁶ Примењено на психотерапију, како објашњава Единџер, то је процес када пацијент

¹⁷² А. Švarc, *op.cit.*, стр.35

¹⁷³ Е. F. Edinžer, *op.cit.*, стр.35

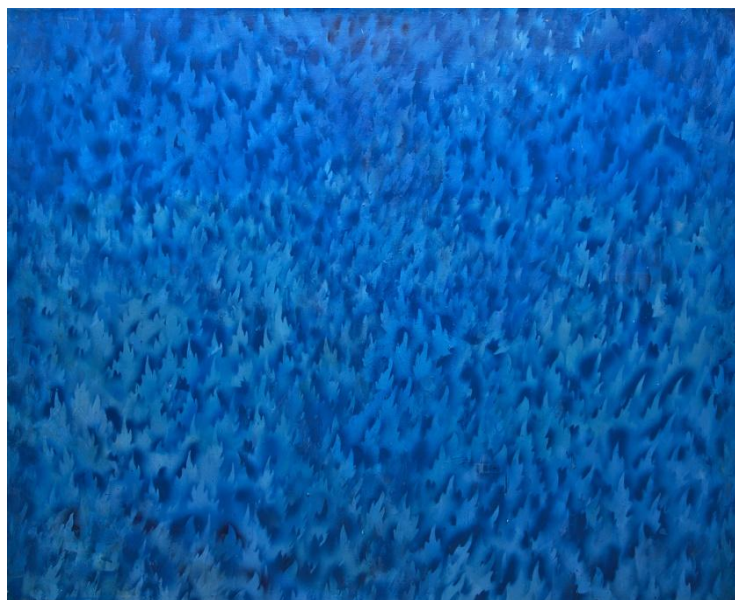
¹⁷⁴ Е. F. Edinžer, *op.cit.*, стр.37

¹⁷⁵ Ž. Trebješanin, *op.cit.*, стр.288

¹⁷⁶ Е. F. Edinžer, *op.cit.*, стр.79

освешћује комплекс или разлоге анксиозности, даје им пуни изражај, и тај ослобођени афекат постаје ватра која „исушује“ и прочишћује комплекс.

Идеја о манифестацији првобитне материје на мојим сликама, и ватри, као кључном елементу који је покреће, водила ме је при стварању прве слике у *нигрето* фази под називом *Cold Fire/ Хладна ватра* (Сл.29). Мистичне традиције разликују две врсте ватре: земаљску (ону која уништава, али и обнавља) и етеричну (ватра која се пре свега односи на просветљење и чишћење духа). Управо размишљање о двострукој природи ватре ме је инспирисало да целу површину слике испуним појединачним, плавим пламеновима ватре, који заједно стварају материју која истовремено зрачи динамиком и енергијом (топлотом) ватре, али и поседује карактер флуидности (хладноће) воде.



Сл.29 *Хладна ватра/ Cold Fire*

Спој супротности имплициран је и насловом слике, а плаву боју сам одабрала као блиску елементу воде коју првенствено доживљавам као праматерију, уместо црне боје која се примарно везује за фазу *нигрето*. Слика тако представља моју визију *првобитне материје* коју доживљавам као иницицијални необликовани потенцијал личности дат рођењем, а који се током индивидуације мења, обликује, и у зависности од личне остварености и свесности - развија у пуној мери.

Мноштво фрагмената који истовремено чине целину недиференциране материје, сигнализирају почетак, али и крај процеса, који се завршава као помирење мноштва у једном. Као и код циклуса *О-двојености*, и овде је прва слика (Сл.29) посвећена иницијацији и почетку интроспекције коју доживљавам као први фазу у стварању. Сам сликарски процес је, услед небројеног понављања једног истог шаблона ватре добијао карактер ритуалног чина. И у самом начину сликања требало је избалансирати супротности, што се огледало у контролисању јаког млаза боје аеросол спреја и деликатног маленог шаблона који сам могла да придражавам само са два прста или пинцетом.



Сл. 30 Тамна врелина, *Dark Heat*



Сл.31 Још унутра/*Still In*

У многим митовима, први родитељи, Небески Отац и Мајка Земља првобитно постоје у сталном загрљају и чине хермафродитско биће. Први чин стварања настаје услед деобе божанског пара, да би се могао покренути процес креације. У *Смарагној табли* налазимо: “Раздвоји земљу од ватре, танано од збијеног, нежно, са великом проницљивошћу.”¹⁷⁷ Важност сепарације из психолошког угла је свест о супротностима и по Единцеру до оне мере у којој супротности остану несвесне и нераздвојене, човек је у стању *мистичке партиципације*, што значи да се идентификује са једном страном пара супротности, и пројектује њену супротну страну као непријатеља.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Преузето из : Е. Ф. Edindžer, *op.cit.*, стр.262

¹⁷⁸ Е. Ф. Edindžer, *op.cit.*, стр.262

Наредна слика *Тамна Врелина/ Dark Heat* (Сл.30) илуструје процес раздвајања, који је „ватра калцинације“ покренула. Слика је метафора стварања исконских поларитета, мушког и женског принципа, али изражава и личну кризу као резултат супростављених дуалности које могу градити „јединство“ тек променом свести и дуготрајним процесом самоспознаје. Облик који формирају руке наликује елипси која је, како каже Р. Арнхајм у „композиционом смислу, облик избора дуета или дијалога, два супарника или партнера – или, апстракције, два центра енергије који се боре један са другим.“¹⁷⁹ Елипсоидно кретање два скупа руку ка средини слике делује као бесконачна потрага за драгоценешћу изгубљеној у дубинама несвесног. Посматрано кроз психолошку призму овај мотив указује на етапу индивидуације када се врши потрага или лоцирање истинског проблема унутрине сопственог бића.

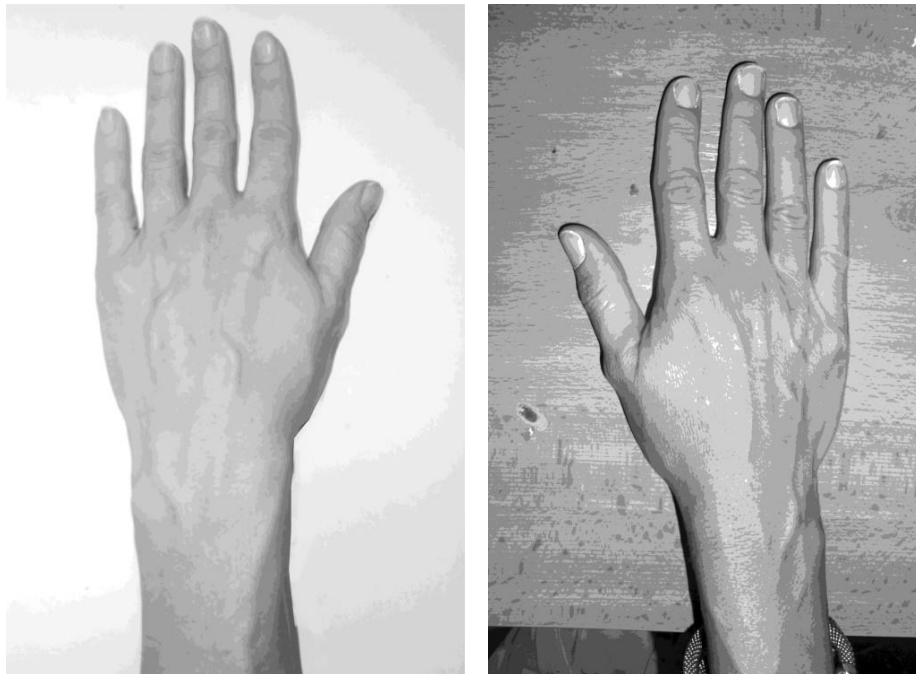
3.3.1 Рука као симбол идентитета

Рука је вероватно један од најупечатљивих исконских симбола људског присуства, због чега представља непресушан мотив и инспирацију у мом раду. По мом мишљењу руке су те које представљају одраз душе, оне траже, додирују, моле се, дају и отварају. Често ми је битнији изглед нечије руке него лица, јер врло често исказује оно што лице успева и да сакрије.

У циклусу *Друго два* мотив руке чини основни градивни елемент композиције слике из кога се генеришу остали слојеви и теме изложбе, а који се односе на индивидуацију и балансирање мушко-женских елемената унутар једног ентитета. Различит распоред и композиција шаке симболише стања и фазе психичких процеса, као и спектар идентитета кроз које пролазимо у једном животном циклусу. За разлику од претходне изложбе, где сам руке копирала са амблема, овде сам користила фотографије властитих руку за израду шаблона. Неколико снимака, које сам у почетку насумично направила да би имала било какав предложак шака, су ме накнадно врло инспирисали, када сам запазила видну разлику између моје десне и леве шаке. (Сл.32) Лева рука је имала нешто дуже нокте и нежније одлике наспрам десне шаке са робуснијим маскулиним одликама. Током рада незнатно сам повећала величину шаблона своје *мушке* шаке да бих направила приметнију

¹⁷⁹ Р. Арнхајм, *Моћ центра, Студија композиције у визуелним уметностима*, (Београд, СКЦ,1998), стр.115

разлику. Израда шаблона од сопствених руку који су изражавали различити статус полова је имала карактер игре и интимног ритуала, можда не толико приметног посматрачу изложбе. Шаблони шака су отворили непрегледан број могућности и ликовних решења, стварајући потпуно различит утисак у зависности од позиције, боје, чак и расположења у коме сам радила. Шаблон руке је на тај начин постао метафора идентитета који доживљавамо као својеврстан оквир са наслеђеним кодовима. На тај начин на сликама рука симболише идентитет који се – различитим позиционирањем, компоновањем и рекомпоновањем унутар простора (друштва), и у зависности од времена и животних околности – истовремено мења, али и утиче на различита уобличења свог окружења. Употребом стенсила својих шака желела сам да симболично прикажем трансформацију појединца – исте шаке, а сваки пут са могућношћу различитог значења.



Сл. 32 Фотографије руку

3.3.2 Аутопортрет и симболика косе

Аутопортрет је уведен као манифестација сопствене индивидуације, место суочавања и сусрета Аниме са Анимусом, и као слика трагања за новом равнотежом. Желела сам да истакнем идеју да трансформација друштва полази од трансформације њених појединаца, па је употреба сопственог лика у оба рода била првенствено у циљу те идеје и потребе, а не као илустрација сопствених „достигнућа“. Аутопортрет заузима важно место у сликарству и уметности жена, као средство конструкције њиховог идентитета и стварање нових симбола женске идентификације. Променљивост и испитивање мушко/женског идентитета унутар једне личности је у сликарству многих уметница управо симболизовано и променом дужине косе на аутопортретима, што представља важан мотив и мојих радова.

Прва слика пара аутопортрета има функцију идентификације са личним стањем унутрашњих подела и сукоба, али истовремено чини референцу која указује на стварање поларитета мушко-женског у *нигрето* фази. Текст који се понавља и формира круг око два аутопортрета *She Still In, He Still In* (*Она још унутра, Он још унутра*, Сл. 31) указује на унутрашње врење и процесе који тек чекају на решење. Енглеску реч *still* (мирно, непокретно, још увек) сам издвојила из алхемијских текстова и најчешће употребљавала на радовима, како због слојевитости њеног значења, тако и због звучне асоцијације на процес *дестилације*.¹⁸⁰ Језичка конструкција *Он/Она још унутра* означава поларитете који су још увек статични, у стању одвојености без интеракције, али и као неопходно стање различитости које води ка динамици, животу, стварању и спознаји. Дуалност је додатно истакнута различитим тоновима плаве боје која деле платно на горњу и доњу половину, као и супротстављеним кретањем елипсоидних облика од којих једна има смер кретања на доле, а друга група на горе. Елипсе које се појављују као мотив на неколицини слика представљају моју личну визуелну интерпретацију симбола божанске росе (видети стр. 89). Мотив капи или росе који је присутан као симбол супстанце која покреће чишћење душе сам у својим радовима преформулисала у динамички композициони елемент слике, који првенствено естетским ликовним језиком потврђује или подупире одговарајући

¹⁸⁰ У алхемији то је фаза када се течност издиже и претвара у пару, а односи се на трансформацију и чишћење душе

наратив на слици. У другој, *алbedo* фази изложбе, поновљена је композиција аутопортрета, али за разлику од прве (Сл. 31) која симболише стање интроверзије и фазу суочења са унутрашњим опречностима - друга композиција (Сл. 37) својим екстравертним кретањем у детаљима позадине и прозачним колоритом сугерише емитовање прочишћене енергије након успостављеног баланса.

Портрети су идентични, огледају се један у другом, а једини елемент дистинкције између њих је различита дужина косе. Портрети погледом не успостављају контакт са посматрачем, већ га остављају у позицији сведока једног интимног дијалога. Употребу косе као симбола разграничења мушког и женског пола, условиле су дуго потискиване слике из детињства и ране адолесценције, којих сам се, стварајући изложбу, поново сетила. Прве су везане за догађај из периода када сам имала око 6 година, кратку косу и углавном носила наслеђену братовљеву одећу. Била сам несвесна да изгледом, али и понашањем представљам извесну провокацију, све до тренутка када ме је на школском дворишту девојчица јавно оптужила да се само претварам и да „оне“ (остале девојчице из одељења) знају да сам заправо дечко. После једног периода збуњености, одлучила сам да пустим косу и почнем да носим кариране сукњице које ми је мајка са великом упорношћу шила. Једно време је деловало да је тиме и процес прилагођавања друштвеним нормама и очекивањима како девојчица треба да се понаша и изгледа завршен.

Неколико година касније када сам већ имала врло дугу косу, повео ме је модни тренд и одлучила сам да потпуно скратим косу. Међутим тај чин је направио изненадан рез са мојим девојачким изгледом и непознати људи су почели често да ме ословљавају у мушком роду. Тиме је иницирана додуше краткотрајна, а онда дуго потискивана интимна драма суочавања са дилемом свог родног идентитета. Оно што ме је заправо узнемиравало је да реакција људи који су ме видели као „дечка“ није у потпуности била погрешна. Због тога је промена дужине косе у мом искуству повезана и са променама идентитета, па су обе композиције аутопортрета замишљење као слика једне личности која се налази између „фиксних“ и дефинисаних поларитета, то јест, између крајности *два погледа*.

Коса је један од централних симбола феминитета или синоним за традиционалне женске атрибуте: лепоту, плодност, заводништво и магију. Шишање косе је везано за ритуалне обреде или је „представљало прелаз из једног друштвеног стања и једног

идентитета у други“.¹⁸¹ Насупрот краткој, дуга и бујна коса је била означитељ женске моћи, младости, али и симбол друштвеног статуса. „У свим културама коса је истовремено приватно власништво, али и јавни симбол.“¹⁸² Зато није ни чудо што се у новијој историји чин ослобађања жена од традиционалних улога или демонстрирања једнакости са мушкарцима био управо шишање косе или бријање главе. Кратка коса код жена био је и знак срамоте, одбачености, као и казна због прељубе или сарадње са непријатељем. Кроз векове шишање или бријање косе је представљало губитак, подређеност, снижени статус, али и знак аскетизма, послушности и чедности.

Користећи симбол дуге и кратке косе, као израз различитих идентитета, истовремено сам хтела и да коментаришем косу као форму којом се детектују одређена стања и појаве у друштву. Као и у многим другим, и у балканској традицији дуга коса је синоним женске лепоте и еротике, и приметно је да се већина жена и у савремено доба поистовећује са тим моделом. Дуга коса је готово услов привлачности код младих жена у нашој средини, док је краћа коса присутна, али у мањој мери, махом као је одраз младалачког експеримента, знак бунта или другачије сексуалне оријентације. Све већа униформност и укалупљеност у свега неколико модела, како визуелног тако и идентитета уопште, нарочито је приметна управо код млађих генерација. Чини се да никад није било оштрије поделе или императива да младић мора да има врло кратку, а девојка дугу и равну косу. То се може схватити и као визуелизација стереотипних схватања женствености или мушкости, а одступање од те „норме“ доживљава као претња и нешто „страно“. Закључујући на основу ових уопштених запажања, изглед косе је у нашој средини углавном израз и знак старосне доби или жеље за изражавањем сексуалне потенције и моћи, а мање визуелизација неког личног исказа, става или креативности. Овакво стање указује на кризу у све нетолерантнијем и регресивном друштву неспремном да диверзитет било које врсте прихвати као обогаћење, а не претњу.

Андрогини и аутопортрети у оба рода су специфични за уметнице које су преиспитивале и померале границе родних улога у модерном свету. Тема мултиродног идентитета и косе као мотива или симбола којим се он истражује је већ најављена у поглављу о Леонори Карингтон и анализи њеног аутопортрета. Аутопортрет представља

¹⁸¹ E. Stivens, *op.cit.*, стр. 364

¹⁸² *Ibid.*

централни мотив слика њене много познатије савременице Фриде Кало (Frida Kahlo 1907-1954), на којима је јединственим симболичким језиком изразила своју животну причу, испуњену јаким личним емотивним ланцима, политичким ангажманом у левичарском покрету, али и борбом за развој женске самосвести, креативности, и промену статуса уметница тог времена у Мексику, али и у свету. На аутопортрету насталом 1940. године (Сл. 33) она је овековечила тренутак и одлуку да одсече косу, месец дана по разводу од свога мужа – чувеног сликара Диега Ривере. Уместо хаљина народне мексичке ношње у којима се најчешће портретисала, обучена је у неколико бројева веће мушко одело (вероватно баш Риверино). У једној руци држи маказе, а у другој прамен косе, док је под потпуно прекривен разбацаним праменовима њене косе. У горњем делу слике су написане и ноте мексичке народне песме као и текст: „*Види, ако сам те волео то је било због твоје косе. Сада када је немаш, ја те више не волим.*“



Сл.33 Ф.Кало, Аутопортрет са одсеченом косом, 1940

На првом нивоу, овај портрет приказује патњу и бол због растанка са мужем. С друге стране, он означава важну фазу Фридиног личног осамостаљивања, а временом овај аутопортрет постаје и симбол женске побуне и преиспитивања. Ироничан текст на слици представља изазов и намеће питање да ли жена постаје предмет одбачености, односно шта дефинише жену или шта јој преостаје када одбаци примарна обележја свог фемининог идентитета. Губитак косе на овој слици је знак губитка или одстрањивања традиционално женских атрибута као што су лепота, еротичност, нежност и фертилност.

Овим аутопортретом Фрида обележава интимни тренутак одбачености, али и својевољно изгнанство и спремност да се обнови и суочи са другачијим поимањем себе саме. Иако је у младости експериментисала са својим физичким изгледом и полним идентитетом, о чему сведоче и породичне фотографије где је обучена као младић, Фрида

је себе све до тада портретисала као изразито женствену и то окруженом традиционалним симболима феминитета. На анализираном аутопортрету као да постаје андрогина фигура услед надомешћивања мушке комплементарне фигуре у њој самој – што може бити још један могући аспект овог рада.

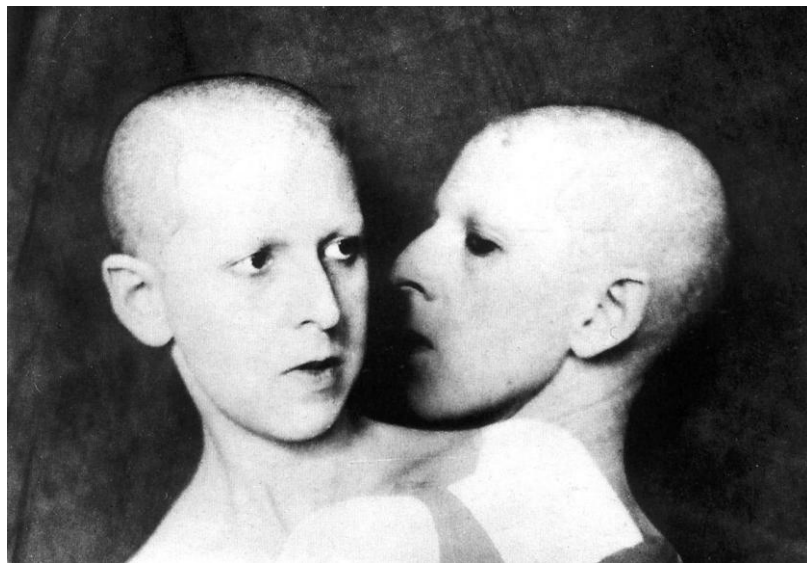
Напуштање традиционалних норми и схватања женског изгледа повезано је и са променама и еманципацијом жена, што је је мотивисало многе уметнице током 20. века да мотивима аутопортета и симболиком косе коментаришу различите појмове као што су сексуалност, родност, лепота, као и женски статус у друштву. Једна од њих била је француска уметница Клод Кахун (1894–1954). Серијом фотографија аутопортрета описала је сопствени живот који је био обележен заменама родних улога као и идеје о вишеструким могућностима и трансформацијама рода и тела. Већ са 18 година је изабрала сексуално двозначно име, а њени андрогини аутопортрети експонирају револуционаран начин размишљања и стварања, којим је „експериментисала са схватањима публике о фотографији као документу реалности и тиме увела другачије облике презентације овог уметничког медијума“.¹⁸³ Мотиви алхемијске иконографије присутни су и у њеном раду, иако се није њом непосредно бавила. Са алхемијском доктрином је била вероватно упозната преко надреалистичког покрета у коме је активно учествовала. Двоглаво биће налик алхемијском хермафродиту појављује се на њеном познатом аутопортрету, који користи као универзалну метафору подељеног идентитета. По својој мучној атмосфери, ову фотографију повезујем са симболиком хермафродита на ломачи (амблем #33, М. Мајера), који се налази на самом почетку процеса трансформације, то јест, у *нигрето* фази, када се јавља и прво одвајање и мултипликација. Кахун подвојеност сагледава као болну, али нужну етапу на путу ка ослобођењу, што се види из њених текстова у којима износи своје врло развијене уметничке и филозофске циљеве: „Поделити себе да би освојила, мултиплицирати себе да би се самопотврдила.“¹⁸⁴

На фотографији једна глава помало демонског израза нешто саопштава на уво другој, која има сасвим другачији, детињаст и донекле уплашен израз лица. Наслов рада: *Que Me Veux Tu?- Шта хоћеш од мене?* указује на унутрашње преиспитивање, али и на питање

¹⁸³ P. Stevens, <http://realitybitesartblog.blogspot.com/2011/01/bite-47-claude-cahun-que-me-veux-tu.html>, преузето: /10.08.2014/

¹⁸⁴ *Ibid.*

које вероватно упућено и средини која ју је одбацивала или изоловала због њене отворене хомосексуалне оријентације.



Сл.34 Клод Кахун, *Que Me Veux Tu?*, 1929.год.



Без наслова, 1939.год.

У свом раду често је користила и мотив руке. Посебну пажњу ми је изазвала фотографија која се наставља на тему вишеструкости, на којој шаке произилазе једна из друге, попут различитих фаза личности које се преклапају и изнедрују једна другу. Једноставна композиција као да је производ игре са светлошћу у личном простору стана, попут бројних фотографија које пратимо данас преко друштвених мрежа. Тиме ова ненаметљива фотографија запањује својом савременошћу, како по начину настанка, тако и по теми која преиспитује многоструке и фрагментисане идентитете које је у стању да генерише једна особа. Клод Кахун овде разматра покретање сложених процеса мултипликације личности, „обрнуте сублимације“ и ретроградног враћања у стања из детињства или прошлости (симболизованом руком лутке, која попут дечије верзије исте шаке израста из једног прста), која се дешавају паралелно са развојем и освешћивањем.

Представљањем горе наведених аутопортрета настојала сам да укажем начин на који уметнице у својим радовима најавиле процесе трансформације родних идентитета. Манифестације ових трансформација су данас свуда присутне, због чега је ова тема толико горућа и актуелна како у уметничким, тако и друштвено/политичким дискусијама и теоријама.

3.4. Друга фаза Albedo

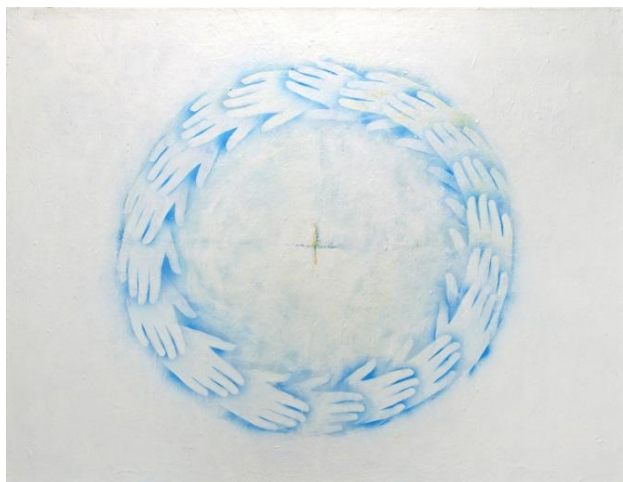
Ватра калцинације сагорева тамну материју и претвара је у бели пепео који је у алхемији симбол пречишћене супстанце која означава следећу *Алbedo* фазу (од лат. *Albesco*-побелети). Други ступањ у алхемијском процесу преображаја, односи се на „прочишћење“, „прање“ праматерије, односно производа насталих у првом ступњу. По Единџеровом тумачењу, алbedo у психолошком смислу „указује на могућност новог и прочишћеног става према материјалности.“¹⁸⁵ Ова фаза повезана је са алхемијском операцијом *коагулације*, која се односи на елемент земље и претварање течности у чврсту форму. У хришћанском и алхемијском симболизму присутна је симболичка слика беле земље. Овај симбол је применио је и М. Мајер у амблему #6 (*Atalanta Fugiens*) чији епиграм гласи: „*Сејте своје злато у белу разлистану земљу.*“¹⁸⁶ Земља која је првобитно црна постаје бела, односно, материја која је прошла кроз трансформацију и спремна је да буде поново „оплођена“ новим садржајем. Единџер доводи *алbedo* фазу у везу са откривањем трансперсоналне вредности ега, неопходну за прочишћење свести: „Жудња Ега црне земље постаје разлистана земља која овлапоћује Сопство“¹⁸⁷

Слика под називом *Clarity/Јасност* (Сл.35) представља централну слику *алbedo* фазе у циклусу *Друго два*. Простор слике је испуњен слојевима беле боје, у којој низ плавих шака формира круг, налик бесконачној кретњи уробороса који гризе свој реп. Сликарски процес и задатак који сам себи поставила заснивао се првенствено на проналажењу белине, и за разлику од других радова у овом циклусу, није постојала никаква претходна идеја, скица или смерница како слика треба да изгледа. Слика је претрпела бројне варијације, првобитно је садржавала и текст, пролазила је процесе додавања и одузимања и како је материја слике постала све богатија, тако је визуелни садржај постао сведенији, али све ближи жељеној једноставности, белини и јасноћи поруке. Као сведочанство овог дуготрајног процеса и многобројних слојева боје остала је само њена физичка тежина која је бар неколико килограма тежа од осталих слика.

¹⁸⁵ Е. Ф. Edindžer, *op.cit*, стр.158

¹⁸⁶ Преузето из: Е. Ф. Edindžer, *op.cit.*, стр.158

¹⁸⁷ *Ibid.*



Сл.35 *Јасност/Clarity*



Сл.36 *Стало двоје/ Still Two*

После *нигрето* фазе, у којој је доминирала сепарација првобитне материје и стварање дуалитета, употреба форме круга указује на почетак уједињења супротности. Круг означава и процес центроверзије који представља људску тенденцију ка изградњи сопственог становишта кроз опирање спољном свету, али и унутрашњим несвесним силама. „У првој половини живота центроверзија се огледа у издвајању Ја од нагона, а у другој то је кретање од Ја ка Јаству.“(Ж.Требјешанин)¹⁸⁸ Единџер наводи пример кружног кретања као покретача *коагулације* и тумачи га као симбол активности или психичког покрета који подстиче развој ега.¹⁸⁹ У центру круга на слици налази се мали крст, налик пукотини, који је насликан у сунчевом спектру боја ради илустрације још једне визуелне и симболичке карактеристике ове фазе, коју видимо из следећег описа: „Душа која је умрла у *нигрето* фази је ослобођена, прочишћена и потом поново сједињена са ревитализованом материјом како би произвела величанствену фазу много боја тзв. „паунов реп“, које се даље трансформишу у бело које садржи све боје, слично белој светлости.“¹⁹⁰ Пукотина у центру круга симболизовала је и тренутак просветљења, пробијања имагинације и духовног очишћења, што су појаве које се везују за *алbedo* фазу.

Још једна битна карактеристика друге алхемијске фазе је прелазак са старог система вредности на нови, „који се лагано помаља, тек рађа и излази на светлост дана – и

¹⁸⁸ Ž. Trebješanin, *op.cit.*, стр.78

¹⁸⁹ E.F.Edindžer, *op.cit.*, стр.132

¹⁹⁰ E. Stivens, *op.cit.*, стр.218

представља рађање свести“.¹⁹¹ Андрогин као циљ учења је такође симбол рођења новог доба и свести. Због тога се на трећој слици *албедо* фазе појављује и персонификација појма андрогин у виду портрета манекена/ке Андреја/е Пејић/а, под називом *Стало двоје/Still Two*. Портрет Андреја/е, насликан је у маниру стенсил графита. Фигура је окружена прозачном плаво-белом светлошћу и жутиим кругом који подсећа на ореол. У пределу торзоа шире се елипсоидне форме које алудирају на феминитет, као и симбол росе или јајета које се често појављује у амблемима. Наслов *Стало двоје* заправо говори о дуалности која егзистира независно од полности тела које га садржи. Две супстанце налазе се у једној реторти, једном телу. Овакав наслов указује и на фазу у којој се сједињавање још није догодило, већ је реч о удруживању различитости и њиховој узајамној спознаји. Суштинско ослобођење од полности и дуалитета долази тек у четвртој *рубедо* фази. Наредна поглавља разматраће слојевите нивое појма и симбола андрогина, а затим и мотиве при избору андрогиног манекена/ке Андреја/е као протагонисте ове теме, као и савремени друштвени контекст овог архетипа.

Трећу слику *албедо* фазе чини споменути други пар аутопортрета под називом *У равнотежи* (Сл. 37). Портрети су компоновани на идентичан начин као претходни пар, тј. из профила окренути један ка другом гледајући се право у очи. Сада је колорит прозачно бео са жутиим детаљима који најављују следећу фазу, као и плавим елементима који праве колористичку, али и симболичку равнотежу. Круг око портрета је сачињен од текста *Хладноћа захтева топлоту и топлота захтева хладноћу* – чиме сам желела да изједначим значај архетипских симбола мушко/женског, тј. топло/хладног у остваривању равнотеже. То је употпуњено колористичком игром па је реч *хладно* обојена наранџастом, а реч *топлота* плавом бојом.

¹⁹¹ Ž. Trebješanin, *op.cit.*, стр.19

3.4.1 Андрогин

Термин *андрогин* (из грчког андрос – мушкарац, гупе – жена) означава комбинацију женских и мушких физичких особина и карактеристика у једној особи, а у алхемији означава циљ процеса и уједињења свих супротности. Алхемија, као и друге духовне традиције, путем фигуре андрогиније илуструју појам, односно идеју о духовној равнотежи и коначном стању бесмртности. Бином андрогин – бесмртност потиче од Хераклита Ефеског (око 500 година пре наше ере) који је разматрао јединствено порекло свих ствари: „Из свега излази једно, а из једног све“.¹⁹² У античким и езотеријским текстовима термин хермафродит је чешће коришћен и односи се на концепт првобитне материје, као и на циљ алхемијског учења. Међутим, у овој студији сам се определила за термин андрогин, који је ближи идеји о сублимацији антиномијских својстава полова, уместо телесне дуалности на коју се првенствено односи појам хермафродит.

Мит о андрогину спада у најстарије и најдубље митове човечанства. Платон је овај мит предочио европској култури у свом дијалогу *Гозба*, у коме је описао постојање расе са двоструким одликама. У оквиру примордијалне расе он наводи три пола: двоструки мушки, двоструки женски и мушко-женски. Надмоћ и снага ових бића их је навела да се успротиве и самим боговима, због чега су били кажњени расецањем на два дела. Платон тиме објашњава настанак различитих полова, односно бића без своје друге половине, као и порекло свести и вечите чежње ка некадашњем примордијалном јединству и целовитости. Алхемичари су овај мит преузели од кабалистичких учења и повезали са хришћанском духовном традицијом у којој је првобитни Адам често описиван као андрогин. Такве интерпретације дају на пример Парацелзус и Јакоб Беме (Jacob Boehme).¹⁹³ Јакоб Беме у трагању за андрогиним ликом види мистички смисао љубави који тежи целовитости и интегритету, који претпоставља излазак из граница човековог психофизичког система. Он андрогина сагледава као девичанску фигуру у складу са хришћанском доктрином, сматрајући да је сексуалан човек раздвојен, а да су у невином бићу мушка и женска природа сједињене¹⁹⁴. У савременом добу чежња за целовитошћу

¹⁹² А. Švarc, *op.cit.* стр.35

¹⁹³ Јакоб Беме (1575 - 1624), немачки хришћански мистик и теолог

¹⁹⁴ Јакоб Беме (1575-1624), немачки хришћански мистик и теолог; N. Berđajev, *Jakob Beme*, (Čačak:Gradac,2003), prevod: Dušan Đorđević Mileusić, стр. 41

андрогина се тумачи не као жеља за враћањем у стање праисторијске расе, већ у духовни положај почетака, у оквир онтологије или учења о вишеструким слојевима бића.¹⁹⁵

У посткултурном друштву андрогинија постаје изражена појава која се првенствено односи на све еластичније линије раздвајања између полова. Због тога се фигура андрогиније разматра „остварењима и дискурсима модерне који тематизују подривање полне подвојености“.¹⁹⁶ Већ је раније наведено да је у оквиру феминистичке уметности и неких феминистичких теорија симбол андрогина био фаворизован, јер је коришћен у контексту равноправности жена. Међутим, андрогин није увек посматран са позитивне стране код феминисткиња. Одређене струје андрогинију оцењују као губитак суштински значајних одлика феминитета које треба да се изборе за привилегованију позицију, а не да се неутралишу фузијом са мушким одликама. Поједини дискурси феминизма, квир (queer) теорије и студије рода заступају мишљење да андрогин представља асексуалну, нарцистичку и самодовољну фигуру којом се избегава отворено испољавање сексуалности. За њих истицање андрогиности у уметности не представља инструмент борбе и развитка, већ маску иза које се скривају и прећуткују проблеми геј, лезбијске и трансродне супкултуре. Међутим, друге теорије у оквиру студија рода подржавају аргументацију о сакралном односу према андрогинима као култури која полази од полног тројства људи, која указује да у будућности може постојати већи број полова¹⁹⁷

Андрогиност је резултат напуштања хегемоног модела мушкости и женкости у трансформативним друштвима. Тај став заступа историчар В. Шмале који објашњава да се иза идеје о хегемонном моделу „налази представа да једно јединствено језгро мушкости, односно женкости, ослобађа друштво и породицу, као и партнерске односе од сукоба,“ а затим додаје: „Али видели смо да приликом спровођења хегемоног модела да је ово само „метак-ћорак“ а присила да се одговара неком моделу није била неумешана у катастрофе 20. века.“¹⁹⁸

Развој андрогина као мотива у сликарству је био битно условљен и водећом религијско/друштвеном парадигмом. До 20. века андрогини ликови су доминирали у црквеном сликарству у представама анђела, светаца па и самог Христа, јер се андрогиност

¹⁹⁵ J. Евола, *Метафизика секса* (Алеф Градац, 1990), стр. 59- 60

¹⁹⁶ R. Šnel, *Leksikon savremene kulture*, (Београд: Плато, 2000), стр. 26

¹⁹⁷ *Ibid.*, стр. 26

¹⁹⁸ В. Шмале, *Историја мушкости у Европи (1450 – 2000)*, (Слио, 2011), превод: Владимир Бабић, стр. 256

повезивала са чистотом и невиношћу. У нашој традицији андрогина лепота је присутна на фрескама у приказивању појединих светаца, један од најупечатљивијих је портрет Св.апостола Филипа у манастиру Сопоћани, из 13. века. Под утицајем античке уметности у ренесансном сликарству андрогина естетика је често идеал лепоте. Спој визије божанског идеала са личним сексуалним склоностима је вероватно најупечатљивији у портрету *Јована Крститеља* (1514.) Леонарда да Винчија. Таква тенденција је настављена је и у периоду маниризма (Јакопо Понтормо/Јасоро Pontormo, фреске светаца и анђела у цркви Santa Felicita, Фиренца, 1528.год), као и и у бароку (Каравађов портрет *Бахуса* око 1593. год). Крајем 19. века револуцију родних односа кроз мотив андрогине фигуре као створења будућности најавили су симболисти. Дело немачког сликара, Фернана Кнофа (Fernan Knoff) *Уметност или Миловање* (1896) приказује два бићаод којих једно поседује мушко-женске, али и животињске одлике (сфинга). У сликарству 20. века мотив андрогина доминатно је везан за тему родних промена и идентитета, док духовна димензија, иако није у потпуности занемарена, свакако прелази у други план. Примена мотива андрогина у сликарству 20. века, и водеће дискурсе које је овај мотив заступао, представљен је у овом тексту, кроз анализу дела Л. Карингтон , Ф. Клементеа и Клод Кахун.

3.4.2. Психолошка андрогиност

Термин „психолошка андрогиност“ је прво увела 1971. године феминистичка психолошкиња Сандра Бем (Стандард Универзитет, САД), да би описала жене и мушкарце који се не уклапају у традиционалне родне улоге. Традиционалан приступ родним улогама базиран је на претпоставци да су сви (или бар већина) мушкараца – маскулини и све жене (или најмање већина) феминине. Претпостављало се и то да што је једна особа маскулинија то има мање женских карактеристика и обрнуто. Својим истраживањем Сандра Бем је допринела развоју концепта адрогиности и прикупљању информација о андрогиним људима. Бем је своје схватање полних улога засновала на тзв. *теорији полне шеме*. Полна шема је когнитивна структура која организује и води перцепцију особе, а која се формира у раном детињству и условљена је културним

разликама. Функционише као антиципаторска структура, односно спремност да се информације које пристижу обрађују са становишта полне шеме.

Први корак у њеном раду било је конструисање теста којим се мери степен андрогиније код једне особе, под називом Bem Sex Role Inventory (BSRI). BSRI садржи 60 питања базираних на стереотипним родним карактеристикама: 20 „маскулиних“ ставки (на пример „агресиван“, „амбициозан“, „спреман да преузме ризик“, стереотипних 20 „фемининих“ ставки (на пример „ганутљивост“, „љубав према деци“, „покорност“), као и 20 неутралних („срећан/а“, „стидљив/а“, „дружељубив/а“). Ставке су укључене у маскулину листу на основу критеријума која је дала прелиминарна студија, а које су испитаници оквалификовали као много пожељније за мушкарце него за жене у америчком друштву. Паралелан критеријум је коришћен за женске ставке. Тест се спроводи тако што свака особа одговара на сва питања теста и тако добије и резултат маскулинитета, феминитета и андрогинитета (просечан резултат ставки). Бем је пронашла да је чак трећина испитаника – андрогине менталне схеме.¹⁹⁹ Поставља се питање у којој је мери овај тест и данас применљив, због промена оног што се може квалификовати као мушки и женски стереотип, иако они и даље наравно постоје. Тако нпр. ставка „љубав према деци“ из угла савременог мушкарца је одлика коју не треба сврстати у женски стереотип, као што ставка нпр. „амбициозан/на“ је све мање само мушки стереотип.

Многи психолози сматрају да је један од честих узрока неурозе управо потискивање одлика и понашања која се сматрају неадекватним за пол појединца и да психичка *индивидуација* и здравље често укључују препознавање и задовољење андрогиније код појединца. Психолог Михали Сиксентмијали (Mihaly Csikszentmihalyi) је после 30 година истраживања дошао до закључка да уметници и научници имају више карактеристика андрогине психологије. У књизи *Creativity: The Psychology of Discovery (2013)* Михали износи тезу да креативне особе излазе из стега оштрих родних подела те да избалансиран однос мушко/женских повећава креативност. Психолошка андрогиност не значи аутоматски и бисексуалну или хомосексуалну оријентацију, већ укључује много шири концепт који подразумева да једна особа има широк распон способности које се

¹⁹⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Bem_Sex-Role_Inventory, преузето: 14.09.2014.

уобичајено сматрају супротним, нпр. једна особа може истовремено да буде агресивна и суптилна, предводник и повучена, доминантна и послушна и то неовисно од пола.²⁰⁰

За БЕМ тест сам сазнала захваљујући изложби *Нови радови* Мелисе Потер (Mellissa Potter²⁰¹) одржаној у Галерији *Звоно* Београду 2010. год. на којој су посетиоци били замољени да га попуне. Мелиса је наставила испитивање на свом блогу и на основу резултата 100 испитаника различитих националности и годишта дошла је до неколико закључака. Први је да су жене уметнице показале већином мушки родни идентитет, док је код мушкараца било мање родног варирања и то нарочито, како она тврди, са простора Балкана. Овакве резултате Мелиса тумачи феминистичким ставом да још увек постоји предрасуда да се испољавају женски атрибути и понашање и да је бити жена за мушкарца један вид назадовања. Размишљајући о теми психолошке андрогинности, замолила сам посетиоце моје изложбе али и оне који су је видели само преко интернета, да се тестирају путем online БЕМ теста, који се може пронаћи на веб адреси - <http://garote.bdmonkeys.net/bsri.html>. Није успостављен јасан критеријум тумачења овог теста, због чега је моја анализа је била концентрисана на степен идентификације са родним стереотипима, а не на то да ли је неко мушког, женског или андрогиног родног идентитета. Одазвало се скоро 70 испитаника - од тога 37 жена и 33 мушкарца. Тест су радиле особе између 20-50 година старости, већином факултетски образованих, из градске средине, па се закључци испитивања односе само на популацију са овим карактеристикама. Највеће разликање са анализом Мелисе Потер десило се управо по питању резултата испитаника мушког пола јер је чак 36% испитаника имао највећи резултат у категорији женских стереотипа. Петнаест или 39% испитаних мушкараца је имало највећи резултат мушких, а 6 (15%) андрогиних ставки. Просечни резултат целог узорка показује изненађујућу изједначеност три категорије: од 100 максималних за сваку категорију: маск. – 65,734, фем. – 63,311, и за андрог. – 60,159 процената, а индивидуалном анализом односа све три категорије добија се увид да трећина испитаника вероватно има андрогину психолошку структуру личности. Испитана група је била

²⁰⁰ Видети: М. Csikszentmihalyi, *Creativity: The Psychology of Discovery*, (Harper Perennial; Reprint edition, 2013)

²⁰¹ М. Potter- уметница и професор на Columbia College, Чикаго (САД); одсек за интердисциплинарне студије, <http://www.melpotter.com/>

већином уметничког или научног занимања, што може бити разлог оваквих резултата ако се поводимо наведеним закључцима истраживања М. Сиксентмијалија. С друге стране резултати су потврдили тезу да психолошки родни идентитет није аутоматски и у вези са полом или нпр.хомосексуалном оријентацијом.

Од 37 испитаних жена : 12 (33%) има највећу идентификацију са мушким, 19 (53%) са женским и 5 (13,8%) са андрогиним родним стереотипима. Просечни проценти свих резултата: маск. – 62, фем. – 68 и за андрог. – 56.5 процената. Дакле, иако иста образовна, старосна структура као и мушких испитаника, и дивергентним сексуалним опредељењима, показало се да су жене те које мало више инклинирају ка традиционалним родним стереотипима. Показатељ да се испитане жене већином поистовећују са женским стереотипима, може указати на то да се традиционално есенцијалистичко устројство јаче одражава у психологији жена, а да промене и захтеви посткултурног окружења као и усложњавања женских позиција у друштву не утичу на стварање веће разлике између полног и родног идентитета. Ипак не треба занемарити скоро трећину добијених резултата који указују на популацију која је вероватно већим делом несвесна свог психолошког идентитета. Сједињујући их са мушким резултатима добија се још већи проценат особа које се психолошки разликују од свог полног статуса и које могу бити осетљивије у проналажењу правог начина комуникације са својим окружењем, партнерима као и са самом собом. Због тога сматрам да је тест додатно осветлио аспект изложбе који се тиче родних идентитета, и подстакао појединце да на личном примеру размотре и дискутују о овој све актуелнијој теми.

3.4.3 Андреј/а Пејић

Кумулирање различитих улога у једној индивиду доводи до процеса који се може посматрати као андрогинизација друштва. Андрогинија се може посматрати као једна од кључних појава у масовној култури, која инсистира на прекорачењу и брисању свих граница, па и граница међу половима. Када сам почела пре неколико година да размишљам о концепту изложбе, појму и симболу андрогина, у недељнику НИН (бр. 3179) се појавио чланак са насловом “Крај мушкости пред крај света”, са фотографијом андрогиног манекена Андреја Пејића. После прочитаног чланка почела сам да разматрам могућност да Андреј постане субјект, то јест, персонофикација андрогина на мојој наредној изложби. Андрејева појава на медијској сцени је била провокативна, јер је превазилазила тренутни хир модне индустрије, побуђујући питања о томе да ли је промовисање таквог идеала лепоте заправо најаву урушавања природних равнотежа, наговештај свеобухватних промена друштвене свесности или можда само индикатор веће радозналости окружења за трансродне особе, као и припаднике тзв. трећег рода. Свесно сам желела да употребом његовог портрета посматрача изазовем на размишљање и дијалог на ове теме и многострука питања која је својом андрогиним појавом изазивао. Портрет је рађен у маниру модних плаката и преузима сличан начин обраћања публици путем слогана – кратким и упечатљивим реченицама, које се углавном перцепирају на несвесном, па тек онда на свесном нивоу. Израз лица не одаје неку конкретну емоцију, постоји једна доза самодовољности у погледу, али је ипак посматрачу слике дато да успостави сопствени однос према дејству Андрејевог лика. (Сл.38) Насловима слика који се налазе као текст на самој слици *Стало двоје* и *Стално двоје* заправо скрећем пажњу на тему о могућностима одрживости двојности у једном ентитету, као и на питања родних (не)сталности. Ове идеје су детаљније објашњене и у оквиру анализе самих слика.

Још један разлог мог одабира је био и Андрејево српско порекло (са мајчине стране) и питање које се тиме наметало о различитим могућностима или немогућностима избора и проналажења свог идентитета, у зависности од средине у којој је живео. Неминовно се наметало и питање – ко би био данас Андреј/а да није емигрирао/ла и остао/ла да живи у земљама још неспремним да се суоче са питањима различитости, нарочито оних који се тичу атипичног полног и родног идентитета или сексуалног опредељења. Рођен је 1991.

године у босанском граду Тузла, а са мајком, братом и баком је живео у избегличком кампу близу Београда током рата у Босни и Херцеговини 90-тих година. После бомбардовања 1999. године Андреј са породицом емигрира у Аустралију, где почиње да се бави манекенством са 17 година. Током 2011. године постаје глобално познат и учествује у ревијама Жан Пол Готјеа (J. P. Gautier) и Марка Џакобса (Marc Jacobs). Кулминација његове андрогине фазе обележена је заједничким спотом 2013. године са Дејвидом Боувијем (David Bowie), који је као и Андреј, али током 70-тих био андрогина поп-икона. За разлику од Дејвида Боувија који је одлучио да свој „коначни“ идентитет оствари као мушкарац, Андреј је 2014. године променио пол и тиме затворио поглавље у коме је био андрогина икона 21. века. Поставши или коначно успостављајући свој истински идентитет, Андреја је прешла у домен бинарних родних кодова. Међутим она тиме и даље остаје у домену парадигме посткултурног друштва, која се испољава у сталној трансформацији идентитета, затим у могућностима избора рода и пола, као и питањима остваривања права избора и људских права уопште.

Портрет Андреје/а Пејић/а у контексту изложбе *Друго два* је био првенствено у функцији оличења јединства мушко /женског у једном бићу или личности. На другом нивоу, он/она је провоцирао/ла питање колико људи са полиморфним физичким идентитетом представљају одраз *друштвено/политичког утицаја* на растварање родних разлика, а не само индивидуе која испољавају свој избор или право на различитост. Или како је на то указао Волфганг Шмале, за појединца се, историјски посматрано, дешава једна нова ситуација у којој се избор пола у постмодерном друштву теоријски свим људима нуди као могућност, чак се од њих и захтева. „Решење се“ – како он наводи – „тренутно тек разрађује, састоји се у индивидуализовању ове проблематике²⁰²“. Транформисана Андреја свакако упућује на узбудљива и нова значења у великој цикличности кретања развоја једне личности ка свом истинском бићу, што и јесте суштински циљ индивидуације, представљене алхемијском алегоријом о трансформацији.

²⁰² В. Шмале, *op.cit.*, стр.287

3.5 Трећа фаза – Citrinatis

Citrinatis води порекло од речи на *xanthosis*, термин који су алхемичари користили за „жућење“, а који се односио на „трансмутацију сребра у злато“ или „жућење лунарне свесности“. Трећа фаза алхемијског опуса *citrinatis* означавала је свитање „соларног светла“, када се рефлективна лунарна или „светлост душе“ губи и нестаје, сребро се стапа у злато, хтонско и женско бивају избачени у хијерархији симбола врховних стања. Временом се ова фаза стопила са наредном и нестала, па се од 16. века ређе помиње у алхемијским текстовима. Стално истицање сагласја и равнотеже свесног и несвесног, аниме и анимуса унутар јединке у завршним фазама индивидуације – како у постулатима Јунгове психоанализе, тако и код његових наследника – навело ме је да ову фазу прикажем баш тако, као паралелно развијање *оба* принципа. Нестајање било које од супротности у овој фази и нескладном превагом једног би резултирало кочењем или неравномерним развојем *оба* принципа, како личне тако и друштвене свесности.

Задржавањем ове фазе у склопу изложбе хтела сам и да останем у оквиру симболике броја четири (четири фазе Великог дела). Јунг приписује жутој фази архетип мудрог човека или жене, што указује на то да се ова фаза односи на период живота када се стиче зрелост. По А. Шварцу у трећој фази Сопство постаје свесно свог психичког идентитета, односно стиче свест о равнотежи, али ову фазу описује и као период раздвајања од примордијалних родитеља, што на онтогенетском²⁰³ нивоу означава фазу адулта. *Цитринатис* је фаза која у себи садржи и доста враћања и „цикличних реверзибилности“, она није коначно успостављање мира, и како А. Шварц напомиње, у њој осим стицања свести о равнотежи, може да се доживи и криза свести²⁰⁴. Она заправо представља коначно суочавање са свим „непрочишћеним“ стањима или склопом наших личности, односно коначни чин инкорпорације свих сегмената у једну целину.

²⁰³ Онтогенетски развој човека се односи на развој понашања и психичког живота индивидуе од зачећа до смрти

²⁰⁴ A.Švarc, *op.cit.*, стр.52



Сл. 37 У равнотежи, *In Balance*



Сл.38 Стално двоје, *Still Two*

Као и претходне и ова фаза је приказана са три рада под називом: *Свитање#1*, *Свитање#2*, *Стално двоје/Still Two*, сликаних у спектру жуто наранџастих тонова. Сlike под називом *Свитање*, свака за себе, симболизују паралелни развитак и соларне и лунарне свесности, пред завршни ступањ коначне равнотеже. Као и прва слика циклуса *Хладна ватра* и овде је целина добијена из мноштва ситних фрагмената, односно стенсила ватре и елипса. Као и са стенселима шака настојала сам да постигнем утисак једне живе, органске готово покретне форме. На трећој слици *Стално двоје/ Still Two* је портрет Андреја/е Пејић/а, и као код претходне, текст на слици је и наслов саме слике. Наслов на српском језику *Стално двоје* усмерава пажњу на идеју о вечности (сталности) два усаглашена принципа, међутим, игра речи и смисао рада се још боље сагледавају из енглеске верзије наслова. Реч *still* – (још увек, и даље), на овом раду преузима своје друго значење, *still* – (мирноћа, стање стишавања или тишине). Тако наслов указује на то да две стране бића или супротности прелазе у сасвим нову фазу, стање мира, али у коме и даље постоји динамика која произилази из дуалности као такве.

Намеру и различите нивое тумачења наслова добијеног ротацијом/игром речи, можда највише могу да приближим стиховима Т. С. Елиота (1888–1965) – из збирке песама *Четири квартета*.

<i>„Here and there does not matter</i>	<i>Овде и тамо није важно,</i>
<i>We must be still and still moving</i>	<i>Морамо бити мирни а ипак у кретању,</i>
<i>Into another intensity</i>	<i>У другу јачину,</i>
<i>For a further union, a deeper communion</i>	<i>За даље везивање, дубље сједињавање“²⁰⁵</i>

Истовремено, наслов као и равнотежа симбола треба да укажу на потребу за прожимањем симболике и принципа, у којој је превага једног над другим само део једног већег циклуса на путу спиритуалног развитка, односно, развитка свесности. Атрибути су пролазни или непролазни чиниоци једног или другог принципа, који јењавају или се појачавају у зависности од развоја и потреба, спознаје и средине. Тело је матрица у којој дух и биће остају, или се развијају према и у сагласју са њим, али не у ропству нити у супротности са својим истинским бићем.

²⁰⁵ T. S. Eliot, *Četiri kvarteta*, (Prosveta , Beograd, 1966), prevod: Svetozar Brkić, стр. 46

3.6 Четврта фаза – Rubedo



Сл.39 Друго два/Another Two

Последња целина посвећена је Рубедо фази (од лат. *Rubesco* - *црвено*), која у алхемији означава завршни ступањ преображаја неплеменитих метала у племените (злато). У духовном смислу достизање овог стадијума значи јасност, ред и хармонију. Достићи *рубедо* у дубинској психологији означава потпуност, спокојство, упознавање своје истинске природе и способност самоконтроле, представља архетип Сопства.

То је ступањ успостављања равнотеже и јединства супротности (*coincidentia oppositorum*). Рубедо фаза је визуелизована различитим архетипским сликама целовитости, примарно сликом божанског андрогина, односно алхемијском фигуром Ребиса. Фокус је на превазилажењу поделе на мушко и женско, а целовитост се постиже њиховим интегрисањем у један ентитет. А. Шварц описује да се на овом ступњу достиже свест о недвојности двојности, конјукција свесног и несвесног, свадбе сребра и злата, а да на онтогенетском нивоу представља иницирану индивидуу.²⁰⁶

Црвена боја, по којој је ова фаза названа, у европској култури ретко функционише као индикатор мира и равнотеже, а таква традиција је ближа баштини далекоисточних култура и религија. Црвена је примарно симбол за осећања (љубав, страст, агресију), затим мушкост, ватру, енергију, снагу, крв и прочишћење. Порекло црвене као зенитне боје у алхемији се везује за првобитна открића и резултате добијене у металургијским експериментима, као и са древним ритуалима. У праисторијским обредима тело мртвих је премазивано црвеним окером да би се души загарантовала бесмртност. Веровало се да ће бојење кости или тела умрлог у црвено (боју крви) бити довољно за повратак живота.

²⁰⁶ А. Švarc, *op.cit.*, стр.52

Нестајање крви из тела узроковало је смрт, што је навело на размишљање, а затим и веровање, да је крв извор живота и спона између видљивог, земаљског и невидљивог-оностраног. Крв се такође везује за елемент ватре, симболизам крви, па самим тим црвене боје, спаја ватру и воду, односно представе калцинације и солуције. С обзиром на то да су у алхемији боја и облик били израз суштине, црвена боја је тако постала симбол обједињења свих супротности и боја савршенства и бесмртности.²⁰⁷

С друге стране, црвена боја се може довести и у везу са тим да су алхемичари користили хришћанску представу о преласку преко Црвеног мора, коју је свети Павле повезивао са крштењем, и која се својом симболиком ослобађања од ропства у алхемији изједначавала са циљем алхемијског процеса. Единџер наводи и алхемијску тврдњу о томе да се тинктура вади из Црвеног мора, као и израз „наше Црвено море“ које се односило на универзални растварач, односно течност из камена мудрости. Црвено море је имало значење првобитног извора стварања, *prima materia*, и коначног циља опуса и боје камена мудрости²⁰⁸.

Три слике *рубедо* фазе, на изложби, прелазе градацију од наранцасте, ка црвеној и коначно до прожимања плаве и интензивно црвене на завршној слици циклуса *Друго два*. Централна слика целог опуса под називом *Друго два* (Сл.39) представља фигуративни спој мушког и женског тела унутар композиције квадратуре круга. Торзои су прекривени зрацима Сунца, као и полукружним облицима који се понављају на целој изложби. Зраци, ватре и полуелипсе формирају кружне таласе, попут оних који се дешавају после бацања каменчића у воду. Попрсје је дословно спојен свет супротности, симболизованим једном женском и другом мушком страном торзоа. Основа слике је жуто-наранцаста, док су репетативни фрагменти као и четири торзоа бојени црвеним аеросол спрејом. Четири торзоа смештених унутар форме квадратуре круга представљају моју личну интерпретацију архетипске слике целовитости базиране на алхемијским симболима.

Постизање хармоничног споја у једној целини диверзитета симбола и форми, фигурације и апстракције, појединачног и мноштва представљао је посебан ликовни изазов и круну сликарског искуства који сам развијала овим опусом. Репетативност стилизованих елемената (ватре, воде) Фладових графика (Сл. 6) били су инспирација и

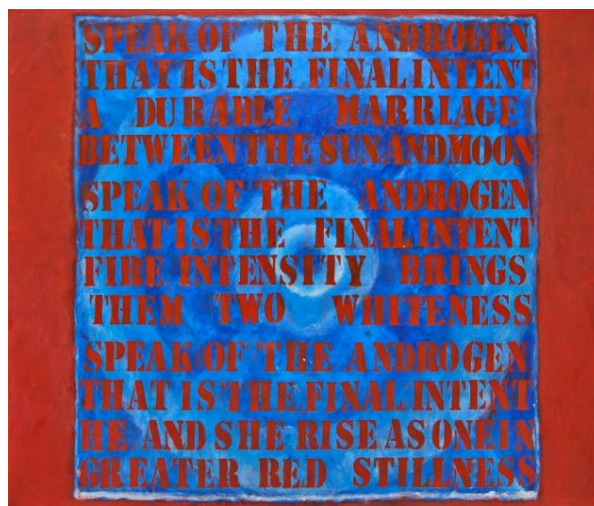
²⁰⁷ А. Švarc, *op.cit.*, стр. 14

²⁰⁸ Е. F. Edindžer, *op.cit.*, стр. 117

водиља при стварању кружних композиција на мојим сликама. Форма круга на Фладовим графикама, формирана мултиплицирањем стилизованих фрагмената ватре или облака, на мене је деловала истовременом чулном и етеричном енергијом. Тај утисак ме је подстакао да кругове на мојим сликама компонујем репетицијом природних или „телесних“ облика, чиме сам тежила да ликовним путем достигнем стање динамичне хармоније. Игра концентрично/ексцентричних динамичких сила ликовне композиције *Други круг* (Сл.40) имплицира психолошку равнотежу процеса екстраверзије (представљен отварањем ротирајућих мушко/женских шака) и интроверзије коју осликава мноштво прстију окренутих ка средини слике.



Сл.40 *Други круг/Another Two*



Сл.41 *Коначно стање/The Final Stage*

Последња слика има два бојена нивоа и структуру квадратуре круга која означава коначну фазу уравнотежења. Црвени текст се налази у првом плану испред етерично плавог круга и ниже се у маниру одјавне шпиге. Текст слике *Коначно стање* односи се на крајњи циљ опуса, а у преводу на српски језик гласи: “*Говорите о андрогину, то је завршна намера, трајно венчање између Сунца и Месеца; Говорите о андрогину, то је завршна намера, јачина ватре њих двоје доводи до белила; Говорите о андрогину, то је завршна намера, он и она уздижу се као Један у већем црвеном миру.*“ Текст садржи неколико оригиналних фраза Мајеровог текста (завршна намера, трајно венчање и сл), као и структуру која указује на алхемијске фазе (белило, ватра, интензитет, црвени мир). Намера текста је била да укаже на важност промишљања и стварања дијалога на теме и

питања које архетип андрогина у данашње време означава. То јест, треба *говорити* о појавама и променама у циљу подстицања личног, а преко личног и друштвеног развоја и сазревања, треба *говорити* ради бољег разумевања и конципирања будућности.

3.6.1 Мандала као закључак

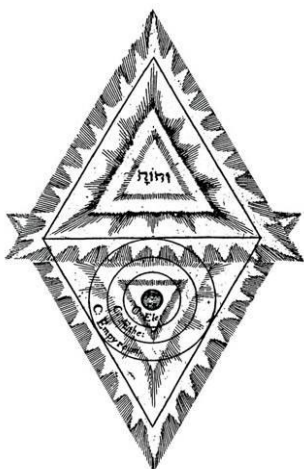
Већи део слика садржи композицију круга уписаног у квадрат због чега последње поглавље посвећујем симболици ове форме. У алхемијској иконографији форма/композиција квадратуре круга одговара визуелизацији стања целовитости као самог циља опуса (видети стр.25). Круг уписан у квадрат или унутар квадратног формата је и форма која у алхемији која изражава креацију света (Сл.6, Роберт Флад), као и *рубедо* фазу коначног јединства. У *Atalanta Fugiens* је примењено више варијација ове композиције, али најкомплекснији јесте амблем који представља дословну фузију геометрије и фигурације (Амблем # 21).

Структура квадратуре круга, варијација фигуративних са геометријским композиционим решењима карактеристика су алхемијских амблема, али и источњачких мандала. Дословно значење термина мандала јесте „круг“ што на тибетанском значи и центар – оно што окружује. Мандала као део обреда тантричке литургије и представља комплексан цртеж који се састоји од више концентричних кругова уписаних у квадрат који је подељен на четири троугла. У средини сваког троугла, као и у центру мандале налазе се други кругови у којима су уцртане фигуре божанстава или њихови амблеми. Јантра је једноставнија структура мандале (Сл.42) чији назив значи „објекат који садржава“, „инструмент“ или машина. Изражена графичким симболизмом, јантра представља космичке манифестације које произилазе из првобитног јединства. Једна јантра се углавном састоји од серије троуглова и више концентричних кругова, уписаних у квадрат са четворо врата.²⁰⁹ Троугао са врхом на доле симболише јони, женски принцип (Шакти), а онај окренут нагоре, означава мушки принцип Шиву, док је средишња тачка знак недиференцираног Брахмана (Сл.42). Спољни појас мандале састоји се од једне

²⁰⁹ М. Elijade, *Joga – besmrtnost i sloboda*, (Beogradski izdavačko – граfiчки завод), 1984, превод: Zoran Zec, стр. 224

ватрене баријере која с једне стране брани приступ неупућенима, а с друге стране, симболизује спознају која „сагорева незнање“.

Иконографија у алхемији је представљала централно средство усмеравања пажње и енергије личности која је требало преко кодираних порука да усмери на пут трансформације. Мандала је, с друге стране, трансцедентни план – када је насликана на платну она служи као потпора за медитацију. Њена “апстрактност“ не лежи у показивању апстрактног концепта који треба да се промишља, већ у конкретној концентрованој, формулисаној енергији. „Њене геометризоване шаре (патерни) су есенцијални елемент њене снаге и нису производ генерализације, него кондензоване енергије и садржаја.“²¹⁰



Сл. 42 Јантра (деталј)



Шри јантра, Непал, око 1700, гваш на платну

Функција мандале је да смањи дезоријентацију и менталну пометњу, она представља заштићени простор. Попут мандала и алхемијски амблеми воде иницирану индивидуу ка средишту бића, сопственом центру, „најдубљем језгру у коме се уједињују све супротности“²¹¹ Мандала има извесне сличности са лавиринтом, што представља улазак из овог у онај свет, једну врсту проласка кроз смрт до поновног буђења и уласка у духовни свет. Облик мандале се појављује у свим културама и представља архетипску слику која изазива иницијацију, као и форму у којој се препознаје пут ка исцељењу и превазилажењу подвојености. С обзиром на то да је циљ алхемијског учења био исцељење, као и

²¹⁰ P. Rawson, *The Art of Tantra*, (London, Thames & Hudson, 2010), стр.64

²¹¹ Ž.Trebješanin, *op.cit.*, стр. 259

сједињење двојности – не чуди сличност алхемијских композиција са мандалом. Форма мандале има исцелитељску улогу на ум модерног човека и има своје место у важном процесу који се одвија у подсвести, у процесу индивидуације. До те хипотезе је Јунг дошао када је приметио да све више његових пацијената сања или црта мандале када се процес ближи крају и повезује је са духовном победом. У студији „О симболици мандале“ он износи запажања: „Уобличени архетип представља схему реда, који се као психолошки претраживач, односно као четвороделни круг, поставља у извесној мери преко психичког хаоса, и на тај начин сваки садржај добија своје место и целовитост, а целовитост која се растаче и раздваја у неодређено, преко чврстог и заштитног круга остаје компактна“.²¹²

У закључку овог поглавља бих истакла мисао Мирче Елијаде да симболизам мандале упућује на питање спасења и да постоји оправдана опасност од занемаривања симболизма средишта. Појављивање или недостатак одређене архетипске форме у сновима, уметности, литератури и сл. може да буде индикатор једног свеопштег проблема или кретања у друштву. Тако је, на пример, Јунг тврдио да је проучавањем снова и архетипских идеја предвидео успон нациста у Немачкој.²¹³ Недостатак архетипа аниме у немачкој литератури у том периоду је тумачио као кретање колективног несвесног немачког народа ка искључивости и агресиви. У том смислу потреба и испољавање сопствених интерпретација мандале, то јест, слика целовитости се може тумачити и као политички акт, којим се упозорава и скреће пажња на опасност све већег конзервативизма, екстремизма и других појава које затварају простор слободи, равноправности и људским правима. То је и покушај уношења реда како у сопственом бићу, тако и у друштву коме недостаје континуитет, повезаност и осећај сигурности. Сликарство је један начин борбе против света који игнорише вредности које воде ка освешћивању и суштинском напретку човека. То је стална борба да се *свеједност* (све присутније у савременом добу), претвори у свест о томе да је *Све Једно*. Целокупна алхемијска потрага за Филозофским каменом или Божанским андрогином је била алегорија потраге за спасењем човека, што је чини актуелном и данас.

²¹² Преузето из: Ž. Trebješanin, *op.cit.*, стр. 261

²¹³ K.G. Jung, *Duh bajke*, (Art Press, Beograd), превод: Давид Албахари, стр.63

ЗАКЉУЧАК

Кључни аспект изложби реализованих поводом уметничког доктората , *О-двојености* и *Друго два* је ликовна реинтерпретација алхемијских амблема, тачније архетипова целовитости, са циљем анализе различитих и променљивих концепата родног идентитета. Циљ уметничког пројекта је био и стварање серија ликовних дела која изражавају пут индивидуације, то јест, процеса личне трансформације и потраге за целовитошћу.

Настојала сам да пројектом ближе упознам посматрача/читаоца и са аналогijом између алхемијске и уметничке праксе, путем којих сам истраживала појмове индивидуације и родних идентитета. Алхемијско истраживање поистовећивано је са уметничком активношћу, због сличних тежњи ка проналажењу медија и начина за трансформацију самог алхемичара/уметника, а преко њега и других људи, као и друштва. Аргумент за везу савремених уметничких концепција и алхемије налазим у самој функцији уметничког објекта – као делу које представља сажетак или кумулацију *искуства* слојевитог и вишезначног *процеса* – што је и начин на који сам приступила функцији слике у свом уметничком пројекту. Уводни део студије чини кратак историјски преглед историје алхемије, ради увида у њену доктрину чији је главни субјект човек који тежи достизању стања целовитости, а чији се преображај у алхемији представља метафором процеса хемијске трансформације. Стање целовитости илустровано је кроз неколико архетипских слика: уроборос, јединство супротности (хемијска свадба Сунца и Месеца), фигуром андрогина и композицијом квадратуре круга, преко којих сам објаснила развој визуелизације и важност ликовног дела у алхемији као централног средства за приказивања и пренос алхемијских идеја.

Ликовност алхемијских амблема током историје тежила је архаичности услед поштовања мудрости и достигнућа претходника, па је из тог разлога естетика књиге, односно илустрација у њима, требало да изгледа древно. Са друге стране, ликовност алхемијских амблема носи једну свевремену димензију и архетипску симболику чиме успоставља комуникацију и са савременим добом. Тако могућу иновативност у раду са алхемијским амблемима показује пример књиге *Atalanta Fugiens* (1617) Михаела Мајера, која је била и инспирација за настанак мог уметничког пројекта. Наведена књига

представља пример једног од првих мултимедијалних уметничких дела, јер су у њој симултано примењени слика, реч и музика.

У даљем тексту сам представила примере примене алхемијске доктрине и иконографије у делима модерних сликара и сликарки са циљем да покажем: везу алхемије и испитивања родних идентитета; интервенције феминистичких уметница и адаптацију традиционалне симболике у савремена изражавања феминитета; везу архетипских слика целовитости (посебно архетипом андрогина) са актуелним темама и појавама у савременом друштву, као и утицај који слика може да има у домену индивидуалног сазревања и духовног развитака. Ове анализе су такође део презентације мојих ликовних пројеката, а представљале су и предмет мог ликовног истраживања.

Свој рад засновала сам на теорији Јунгове аналитичке психологије преко које је он тумачио алхемијске амблеме као визуализације или пројекције психичких стања и фаза индивидуације. У комплексној структури алхемијских амблема, разматрање трансформације материје и духа првенствено је представљено кроз борбу дуалних принципа који су приказани различитим улогама мушко/женског принципа. Алхемијску иконографију, сходно томе, разматрала сам не само као аналогију процеса индивидуације код појединца, већ и као антиципацију различитих статуса и односа према женском и мушком идентитету, као и других промена у друштву које се тичу нових дефинисања родних и полних идентитета.

Прва изложба *О-двојености*, је настала као одраз потребе да успоставим и анализирам сопствени однос према предмету истраживања - архетипу целовитости, базираном на идеји о равнотежи две супротности тј. комплементарности мушко/женског принципа. Основни задатак је био да деконструкцијом ликовне композиције амблема #30 (књига *Atalanta Fugiens*) креирам циклус нових радова и да кроз њих истражим мотиве, али и исходе разматрања симболике феминитета у оквирима алхемијске иконографије. Након деконструкције историјског артефакта уследио је поступак визуелизације несвесних садржаја, који сам упоредила са Јунговом методом активне имагинације. Овом методом се јаком концентрацијом на неку архетипску или другу упечатљиву слику покреће низ пројекција којима се заправо откривају и разјашњавају жеље, хтења и проблеми који су до тад били потиснути или скривени од свесног дела личности. Кроз ликовну апропријацију

садржаја амблема и њиховом даљом реинтеграцијом у нова ликовна решења (на униформном формату и лимитираним колористичким средствима) тежила сам постизању сведене пуноће боје и поједностављењу појединачне композиције у циљу добијања слојевитости целине поставке. Концепцијски оквир изложбе условио је и избор технике – употребу графичких шаблона, акрилик боје и акрилик аересол спреја на платну. Копирањем и директним преносом елемената оригиналне слике амблема, шаблон/стенсил постаје метафорична веза прошлости и садашњости, историјског и савременог, али и матрица за рекомпоновање амблема #30 кроз коју је филтрирано лично, али посредно и колективно искуство савременог доба.

Теоријском анализом радова предпочила сам тему изложбе која представља две кључне позиције родних идентитета. У првој се намеће традиционално бинарно кодирање, а метафору дубоке архетипске укоренености такве структуре представља иницијални амблем #30 са својом представом коњукије супротности. На другој позицији отвара се проблематика другачијих, неесенцијалистичких, концепција које се својим регруписањем традиционалних полних и родних атрибута удаљавају од структуре јасних одредница и дефиниција. Акт разградње првобитне композиције бакрописа, а потом и другачијих уодношавања истих елемената, указао је на промене унутар два ентитета и принципа. Разматрајући рекомпоноване елементе амблема установила сам да у оквиру циклуса *Одвојености* доминирају мотиви две кључне алхемијске операције: *сублимације* и *солуције*. Користећи се истраживањима јунговца Единџера предпочила сам везу алхемијске као и сопствене иконографије са етапама у индивидуацији и развоју свесности.

Тумачење радова који су визуализовали симболе солуције (воде, фрагменти тела, сцене плутања и сл.) базирала сам на теорији Јулије Кристеве, наводећи значења термина *абјект* као слике стања лиминалности и распарчаности савремених родних дефинисања. Анализа радова са мотивом сублимације је предпочила психолошке, а делом и друштвене разлоге маргинализовања симболичке феминитета. У оквиру ове теме разматрана су и значења које имају патријархално/матријархални архетипови у контексту развоја свесности. Предочени су и примери женске улоге у развоју алхемије, као и примери позитивних симболичких значења феминитета у оквиру алхемијског процеса. Тиме сам хтела да нагласим важност укључивања самих жена у процесе одлучивања, промена и дефинисања сопственог идентитета.

Наредни ликовни пројекат „Друго два“ конципиран је као лична ликовна интерпретација четири алхемијске фазе. Сходно томе састојао се од четири целине које су симболички и визуелно кореспондирале са описом из алхемијских текстова, али и тумачењу фаза као ступњева психичких процеса: *Nigredo* „црnilо“ (стање раздвајања и поларности), *Albedo* „белило“ (прочишћење), *Citrinatis* „жућење“ (стање транзиције) и *Rubedo* „црвенило“ (стање освешћености и реда).

Алхемијски симбол за изражавање целовитости и стања помирења супротности - фигуру андрогина, узела сам као централни мотив изложбе са жељом да успоставим дијалог и изазовем промишљање на више нивоа. Први ниво изражава типично феминистички став у којем андрогин представља метафору већег присуства феминитета у домену духовности, али и равноправнијег положаја у друштву. Овај мотив је често присутан у уметничким праксама у којима се инсистира на ослобађању женскости од историјски претежно негативних симболичких квалификација, као и на борби против објектификације жена. Други ниво је био размишљање о развоју свесности, тј. о индивидуацији као процесу којим се покушава достићи целовитост, како у личном тако и друштвеном искуству. Своју сликарску интерпретацију сагледала сам и као коментар на комплексан проблем психолошког развоја савремене жене у цивилизацији у којој су термини ега, сопства и свесности и даље доминантно дефинисани као мушке категорије. Тај став сам аргументовала теоријом аналитичког психолога Е. Наумана који је инсистирао на испољавању и асимилацији женског принципа у циљу избалансираног развоја индивидуе, као и друштва. Наводећи превасходно Науманове тезе, у тексту су предочени психолошки и друштвени разлози за маргинализовану позицију феминитета.

Трећа равна изложбе/текста разматра актуелну тему родности као психолошке категорије, независне од полног идентитета, и представља важан фактор у разумевању сопствене личности, других људи као и међуљудских односа. Тако андрогин као архетипска слика сопства, у којој се уједињују бинарности полности и сумблимирају различита стања бића, може бити схваћен и као парадигма баланса и равнотеже у једном новом друштвеном ентитету. У тексту је пажња усмерена и на разматрање појаве андрогинизације, односно напуштања хегемоних модела мушкости и женскости у оквиру постмодерног културног хабитуса. На изложби је ова тема посебно изражена портретима андрогиног манекена и звезде популарне културе, Андреја Пејића, као и аутопортретима

где сам свој лик представила у оба “утврђена” пола. Додатно разматрање о теми родног идентитета иницирано је накнадним истраживањем, то јест, попуњавањем BSRI теста²¹⁴, са циљем да се, поред изложбе, кроз писање рада и истраживање, додатно упути на размишљање о важности проблематике психолошког родног идентитета, теме која је све актуелнија у савременом друштву.

Доминација научног и рационалног поимања ствари, нарочито у ери дигитализације, када се мења појам о томе шта је простор и време, додатно актуализује питање шта симбол данас представља и да ли је анахрон и превазиђен метод доживљаја и представљања света? Научници се одавно не оријентишу према симболичким категоријама као што су Сунце и Месец, али остаје дилема да ли се савремена свесност може и треба одрећи концепата као што су, на пример – дух или целовитост, а на чији искуствен доживљај нас управо наводи симболичко поимање. Реченица – „Лак је прелаз онима који имају симбол“²¹⁵ - изражава срж алхемијског става о односу према симболу као покретачу, кодификованом средству за пут трансформације или „прелаза“. Јунг је указао на проблем да су чувари симболичких истина, превасходно религије, изгубили своју ефикасност наспрам различитих наука, и то не због победе рационалног размишљања, већ управо због неспремности представника религија да успоставе једну савремену аполегетику, чиме је изгубљен дослух са савременим животом људи који са све више потешкоћа сагледавају сврху и примену симболичких истина.²¹⁶ У том контексту ликовна уметност има посебно важну улогу у повезивању и обнављању симболичке свести и размишљања као неодвојивог дела људске креативности, маште и духа. Односно како је Мирча Елијаде срочио: „Симбол открива видове стварности које је тешко открити било којим другим спознајним средством“²¹⁷, или на другом месту: „На модерном човеку је да оживи слике које носи у себи, да их посматра у њиховој чистоти и усвоји оно што оне желе да кажу. Машта имитира обрасце – слике и бесконачно их репродукује, реактуализује, понавља.“²¹⁸

²¹⁴ Bem Sex Role Inventory (BSRI), тест којим се мери степен андрогиније код једне особе, 1970. установила Sandra Bem

²¹⁵ K.G. Jung, *Simboli preobražaja*, (Atos, Beograd, 2003), превод Branimir Živojinović, стр. 386

²¹⁶ *Ibid.*, стр. 198

²¹⁷ М.Елијаде, *Слике и симболи*, (Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1999), превод: Душан Јанић, стр. 11

²¹⁸ *Ibid.*, стр. 20

Управо је симболички и естетски језик слика успоставио директну комуникацију и подстакао на промишљање бар једне од неколико тема и слојева изложбе, што сматрам и најважнијим резултатом обе, а нарочито изложбе *Друго два*. Показало се да слике нису биле херметичне за посматраче ван ликовне професије, који су, растерећени од претходних „знања“, изнели упечатљиве опсервације о појединачним сликама и изложби као целини. У оквиру разговора и писмених утисака посетилаца диференцирало се неколико типова реакција, вероватно условљених оним темама које саме особе највише и дотичу. Један тип је био позитивна реакција на начин на који је савремена тема и проблем родних дефинисања уобличен и представљен. Овакве реакције су највише подстакнуте аутопортретима, на којима је тема родних промена и важности схватања слобода највише изражена. Једна од посетитељки С.Ристић коментарише: “Хвала за дивне тренутке које сам доживела гледајући слике које говоре више од речи. Искушење је за све начин да размишљају о савременим трендовима који нас окружују све више. О питањима која проистичу из идеје која је представљена на ликовни начин било би интересантно да се чује што даље и што више“. Вероватно најважнији утисак је оставила сама ликовност слика, јер су најчешће реакције биле на њихову естетску вредност, коју су људи доживљавали као различита енергетска стања са којима су се идентификовали. Од таквих ми се посебно издваја утисак Мирослава Павловића, по занимању машинског инжењера, али и човека који се преко две деценије бави биоенергијом, а који је слике доживео као енергетска поља. Ово су неке од импресија које је послао заједно са фотографијама мојих слика које је прерадио у складу са својим доживљајем: „Пламена енергија избија из ове наизглед хладне боје“ (коментар се односи на рад на Сл.29) „Ја овде видим ротационо поље које мења боју и осцилацију“ (Сл.39). Овде не треба речима дочаравати снажну топлину животне енергије“ (Сл.40). Коначно, било је посетилаца који су изложбу сагледали као потрагу за самоспознајом, помирењем антонимија у нама самима и другима, као и о могућностима другачијих поимања (пример у фусноти).²¹⁹

²¹⁹ „Ти си овом „причом“ померила неке границе. Унела луч оптимизма у тој вечној муци трагања и тражења себе у другима и других у нама и нас у нама самима и као јединки и као људског рода. Тако рањивих, плашљивих и ограничених да спознамо и примимо/ предамо се том другом. А опет са великом мисијом сваког од нас и свих нас заједно да увек изнова затворимо круг, да руком топлине или макар само добре воље премостимо ту другост и начинимо амалгам - то *Друго два* на нашем кратком пропутовању кроз простор времена названом једноставно *живот нас сада и овде*. Твоја изложба нам снажно поручује да је то могуће, да је могуће начинити то *Друго два* сада и овде. Експресивност приче појачава примерен избор и след боја. А мој мали микро свет си такође улепшала. Хвала ти на томе.“ (Живка Станојевић).

Саставни део изложбе *Друго два* било је вођење и разговор са публиком, када се догодила значајна интеракција на релацији слика – уметник – публика. После краћег предавања о изложби, посетиоци су износили своје ставове и запажања о различитим темама које је изложба обухватала. Подстакнути вођењем кроз изложбу и међусобним разговором, свако је изразио свој однос према одређеној слици коју је идентификовао или поистоветио са сопственим стањем, интересовањима или потребама. Круна тог догађаја је било спонтано груписање посетилаца поред одабраних слика, укључујући и мене, и провођење неког времена у тишини и посматрању једни других у таквој „констелацији“. Појединци су тражили и накнадна објашњења и упуте у симболику одређених слика, јер су сматрали да би им пружили додатне увиде и сазнања о њима самима. У том смислу могу закључити да је првенствено ликовност слика успостављала емотивну везу са посматрачем, чиме је остварен фундамент за пријем и разматрање различитих слојева изложбе. Таква стратегија изазвала је реакцију људи ван професионалних кругова што сматрам посебно важним због тога што један од улога изложби и јесте дијалог са људима који можда нису истог сензибилитета, или нису од раније упућени у теме и питања које изложба поставља и представља.

Реактуелизација, деконструкција, цитат, реконструкција, интертекстуалност су биле доминантни поступци која указују на неке од начина деловања у постмодернистичкој уметности. Процес реактуелизације сликарства покренут још 80-их година XX века и који траје и данас, учинио је да је слика и даље буде важан арбитар и спона између прошлости и будућности, рационалног и ирационалног, традиције и авангарде. Или како описује историчар уметности Дени Лор (D. Laure): „Савремени период, је дакле, такође култура преузимања, које искључује начело напретка од кога су авангарде начиниле покретача свог подухвата. Све је више извора који говоре да се у свакој слици таложу тачно значење, иако оно остаје тајанствено. Библија, Кабала, мистика, наука, психоанализа, филозофија, етнички симболи, митолошке приче, извори су на које се позива сликарство кад испитује савремену свест. Ликовна пракса се одвија у облику дијалога: разговор са историјском прошлошћу, понављање старих модела, расправа о великим људским проблемима“²²⁰ На таквој позицији заснивам и сопствени рад и схватање сликарства. Визуелне уметности, а у оквиру њих посебно сликарство је стално пробијало друштвена и социолошка ограничења

²²⁰ D. Laure, *Istorija umetnosti XX veka*, (Beograd, Ars Clio, 2014), prevod: Nataša Ikinović, стр. 200

и препреке, истовремено успостављајући нове ликовне процесе, теорије и дискурсе. Процес деконструкције постојећих система знакова и симбола у модерном добу је коришћена, како наводи историчар В. Шмале, као инструмент критике, средство интерпретације и увида у људске одлике и понашања, социолошке механизме и структуре моћи.²²¹ У времену сталних разарања, где се тежи брисању, а не изградњи култура, сматрам да је потребан процес у којем је фокус сликарства на реорганизацији енергије и личног потенцијала индивидуе, као и синхронизовању различитих друштвених искустава паралелно са продубљивањем критичке свести, у циљу пре свега развоја свесности људи, али и неговања тла за непрекинути развој хуманистичких вредности.

²²¹ В. Шмале, *op.cit.*, стр.266

БИБЛИОГРАФИЈА

1. Арнхајм, Рудолф, *Моћ центра, Студија композиције у визуелним уметностима*, превод Војин Стојић, СКЦ, Београд, 1998
2. Башлар, Гастон, *Ваздух и снови*, превела Мира Вуковић, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Нови Сад, 2001
3. Vašlar, Gaston, *Poetika prostora*, prevela Frida Filipović, Alef Градац, Ђаћак, 2005
4. Bay, Hakim, *Palimpsest*, <http://hermetic.com/bey/palimpsest.html>, (очитано 10.10.2010)
5. Ђорђевић – Mileusnić, Dušan, *Zmija i zmaj - Uvod u istoriju alhemije*, Prosveta, Beograd, 1985
6. Ђорђевић, Jelena, *Postkultura - Uvod u studije kulture*, Clio, Beograd, 2009
7. Ђурић, Дубравка, *Теорија арт, Под и поезија*, поглавље о Јулији Кристеве, Орион, Београд, 2009
8. Eberly, John, *Al Kimia: The Mystical Islamic Essence of the Sacred Art of Alchemy*, Anamnesis, Hutchinson, 1995
9. Елијаде, Мирча, *Слике и симболи*, превод Душан Јанић, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Нови Сад, 1999
10. Edindžer, F. Edvard, *Anatomija Psihe - Alhemijски simbolizam u psihoterapiji*, prevela Milana Vujkov, Akademска knjiga, Novi Sad, 2010
11. Elijade, Mirča, *Joga – besmrtnost i sloboda*, prevod Zoran Zec, Beogradski izdavačko društvo – grafički zavod, 1984
12. Eliot, S. Tomas, *Љетри kvarteta*, prevod Svetozar Brkić, Prosveta, Beograd, 1966
13. Erić, Ljubomir, *Psihoanaliza i psihopatologija likovnog izraza*, Arhipelag, Beograd, 2010
14. Zakin, Emily, *Psychoanalytic Feminism*, <http://plato.stanford.edu/entries/feminism-psychoanalysis/>, (очитано 16.05.2011)
15. Јеротић, Владета, *Човек и његов идентитет*, ЈП Службени лист СЦГ, Београд, 2004
16. Јунг, Карл Густав, *Симболи преображаја*, превод Бранимир Живојиновић, КД Атос, Београд, 2005
17. Jung, Karl Gustav, *Paracelzus kao duhovna pojava*, prevod Dušan Mileusnić, Alef, Gradac, Ђаћак, 2014
18. Jung, Karl Gustav, *Psihologija i alkemija*, prevela Štefanija Halambak, Naprijed, Zagreb, 1984
19. Jung, Karl Gustav, *Alhemijske studije*, KD Atos, preveo Zlatko Krasni, Beograd, 1997
20. Jung, Karl Gustav, *Duh bajke*, preveo David Albahari, Art Press, Beograd
21. Laure, Deni, *Istorija umetnosti XX veka*, prevela Nataša Ikodinović, Ars Clio, Beograd, 2014
22. Liungman, G. Carl, *Symbols, Encyclopedia of Western Signs and Symbols*, HME Publishing, 2004
23. Maclean, Adam, <http://www.alchemywebsite.com/index.html>, (очитано 01.01.2010)

24. Maslov, H. Abraham, *Motivacija i ličnost*, prevela Ljiljana Miočinović, Nolit, Beograd, 1982
25. Meyers, Diana, *Feminist Perspectives on the Self*,
<http://plato.stanford.edu/archives/spr2010/entries/feminism-self/>, (очитано 27.01. 2010)
26. Милојевић,Ивана,
<http://www.metafuture.org/articlesbycolleagues/IvanaMilojevic/genderissues.htm>,
(очитано 12.11.2013.)
27. Michell, John, *Sacred Geometry*, Thames and Hudson, London, 2009
28. Neumann, Erich, *The Fear of the Feminine*, Princeton University Press, New Jersey,1994
29. Obrist, Barbara *Visualization in Medieval Alchemy*, HYLE--International Journal for Philosophy of Chemistry, Vol. 9, No. 2, 2003. (очитано 1.10.2012)
30. Pasturo, Mišel, *Plava- Istorija jedne boje*, prevod Milan Komnenić, Službeni glasnik, Beograd, 2011
31. Rampling, M. Jennifer, *Depicting the Medieval Alchemical Cosmos*, Brill, 2013
32. Rawson, Philip, *The Art of Tantra*, Thames & Hudson, London, 2010
33. Roob, Alexander, *Alchemy & Mysticism*, Taschen, Koln, 2006
34. Stein, Murray, *Transformative images*, A & M University Press, Texas 2005,
<http://www.scribd.com/doc/118735001/Murray-Stein-Transformation-Emergence-of-the-Self-pdf>, (очитано 10.07.2014)
35. Стивенс, Валас, *Песме нашег поднебља*, превела Маја Херман Секулић, Матица српска, Нови Сад 1995
36. Stivens, Entoni, *Arijadnino klupko*, prevod Branislav Kovačević, Stylos, Novi Sad, 2005
37. Stevens, Wallace. *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*, Random House USA,
Paperbacks(Feb,1965) <https://ia600903.us.archive.org/15/items/WallaceStevensTheNecessaryAngelEssaysOnRealityAndTheImagination/Wallace-Stevens-The-Necessary-Angel-Essays-on-Reality-and-the-Imagination.pdf> , /очитано:19.06 2014/
38. Stevens, Paul, <http://realitybitesartblog.blogspot.com/2011/01/bite-47-claude-cahun-que-me-veux-tu.html>, очитано: /10.08.2014/
39. Szulakowska, Ursula, *Robert Fludd and His Images of The Divine*,
<http://publicdomainreview.org/2011/09/13/robert-fludd-and-his-images-of-the-divine/>
40. Szulakowska,Ursula, *Alchemy in Contemporary Art*, Ashgate, Surray, 2011
41. Szulakowska,Ursula, *The Alchemy of Light: Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical*, Brill, Boston, 2000
42. Trebješanin, Žarko, *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*, Hesperia edu i Zavod za udžbenike, Beograd, 2011
43. Feluga, Dino, *Modules on Kristeva: On the Abject, Introductory Guide to Critical*,
<http://www.cla.purdue.edu/english/theory/psychoanalysis/kristevaabject>, (очитано 31.01. 2011)

44. Forbes, R.J , *On the Origins of Alchemy*, <http://www.jstor.org/>. (очитано 1.06. 2014)
45. Fraim, John, *Battle od Symbols*, Daimon, Einsiedeln, 2003
46. Hinz, Erih *The Work of Leonora Carrington: An Alchemical Transmutation of Gender through Magic, Animals, and Narrative* Department of Art, Art History, and Design, http://genderstudies.nd.edu/assets/64258/e_hinz_the_work_of_leonora_carrington.pdf, (очитано 01.02.2014)
47. Csikszentmihalyi, Mihaly, *Creativity: The Psychology od Discovery*, Harper Perennial, 2013
48. Marić, Ilija (urednik), *Leksikon savremene kulture, Плато*, Београд, 2000
49. Švarc, Arturo, *Umetnost i alhemija*, prevela Dubravka Rajh, Alef- Gradac, Čačak, 2000
50. Хамваш, Бела, *Scientia sacra I*, превод Сава Бабић, Дерета, Београд, 1999
51. Намваš, Bela, *Tabula Smaragdina*, http://www.ivantic.net/Ostale_knjiige/Hermes.pdf, (очитано 10. 06. 2014)
52. Шмале, Волфганг, *Историја мушкости у Европи (1450 – 2000)*, превод Владимир Бабић, Клио, Београд, 2011
53. Wanberg, Jacob, *Art & Alchemy*, Museum Tusculanum Press, 2006
54. Yau, John, *The Poet - Painters: Francesco Clemente and Nicola De Maria, Transavanguardia*, Museo d'Arte contemporanea, Skira, Rivoli, 2003

Прилог

Идеја о реду у Ки Весту – Валас Стивенс

Певала је с оне стране генија мора.
Вода се никада није уобличавала према неком уму или гласу,
Као тело, свето тело, које лепрша
Празним рукавима; а ипак је мимика његових покрета
Уобличавала стални крик, стално узрочавала крик,
Који није био наш мада смо га разумели,
Нељудски, прави крик океана.

Море није било маска. Као ни она.
Песма и вода нису биле мешавина звука,
Мада је певала оно што је чула,
Била је то реч по реч изговорена песма.
Можда су се у њеним стиховима узбуркавали
Задихани ветар и вода која сатира;
Али, оно што смо чули није било море већ она.

Јер, била је створитељка песме коју је певала.
Увек застрто, трагично-покретно море
Било је само место поред кога се шетала да би певала.
Чији је то дух? рекли смо, јер знали смо
Да је то дух који смо тражили, и знали смо
Да треба често да се то питамо док она пева.

Био је то само тамни глас мора
Које се дизало, или глас обојен мноштвом таласа;
Био је то само спољни глас неба
и облака, или водом ограђеног потонулог корала,
колико год јасан, ипак само глас дубоког ваздуха,
Брекћући говор ваздуха, летњи звук
Који се понавља у лето без краја
И гласа. Али био је више од тога,
Више и од њеног гласа, и нашег, међу

Бесмисленим поринућима воде и ветра,
Позоришних даљина, хрпа бронзаних сенки
На високим хоризонтима, планинских атмосфера
Неба и мора.

Захваљујући њеном гласу
Небо је било најжешће при свом нестајању.
На сат му је мерила самоћу.
Једини мајстор у свету,
У којем је певала. И када је певала, море,
Уколико је имало своје ја, постало је ја
Њене песме, јер она је била створитељ. Тада,
Мотрећи је како тамо сама корача,
Знали смо да за њу никада није било другог света
Од онога о коме је певала, и, певајући га, стварала.

Рамоне Фернандез, реци ми, ако знаш,
Зашто, када је песма престала и ми се вратили
У град, кажи зашто су сјајне светиљке,
Светиљке на рибарским чамцима тамо у пристаништу,
Док се ноћ спуштала, накривљене у ваздуху,
Савладале ноћ и поделиле море,
Учвршћујући окићене зоне и ужарене поларне звезде,
Уређујући, продубљујући, очаравајући ноћ.

О блажени бесу реда, бледи Рамоне,
Бесу ствараоца који наређује речи из мора,
Речи мирисних портала, под бледом светлошћу звезда,
И оне речи о нама и нашим коренима,
У сабласнијим демаркацијама, бриткијим звуцима.

ИЗВОРИ ИЛУСТРАЦИЈА

(илустрације су коришћене само за потребе ове докторске дисертације)

Dorđević – Mileusnić, Dušan, *Zmija i zmaj - Uvod u istoriju alhemije*, Prosveta, Beograd, 1985
Elijade, Mirča, *Joga – besmrtnost i sloboda*, prevod Zoran Zec, Beogradski izdavačko društvo – grafički zavod, 1984

Roob, Alexander, *Alchemy & Mysticism*, Taschen, Koln, 2006

Rawson, Philip, *The Art of Tantra*, Thames & Hudson, London, 2010

http://herve.delboy.perso.sfr.fr/atalanta_min.html

<http://commons.wikimedia.org/>

Фотографије слика: Огњен Топаловић

БИОГРАФИЈА

Наталија Симеоновић је рођена 19.06.1974. год. у Београду

<http://natalijasimeonovic.blogspot.com/>

Образовање:

2002. Магистрирала сликарство на Факултету ликовних уметности у Београду у класи Анђелке Бојовић

1997. Дипломирала сликарство на Факултету ликовних уметности у Београду у класи Зорана Павловића

Самосталне изложбе:

2013. Докторски уметнички пројекат *Друго два*, Галерија СУЛУЈ, Београд

2011. Изложба слика *О-двојености*, Продајна галерија Београд, Београд

2007. *Пут Сахаре*, Музеј Афричке уметности, Афро фестивал, изложба документарне фотографије

2007. *Акакус-десет година после*, Галерија Ел Саид, Триполи, Либија

2006. *Низ- дах*, Модерна галерија Народног музеја, Крагујевац

2004. Изложба слика, Ликовни салон Дома културе, Чачак

2003. *Низ матицу*, Галерија центра за културу, Ковин

2002. *Низ матицу* Галерија Факултета ликовних уметности, Београд

1999. Изложба цртежа, Галерија СКЦ-а, Крагујевац

1998. Изложба слика. Галерија “Стари град”, Котор

1997. *Путовања*, Галерија Art House, Триполи, Либија

Награде/стипендије/ похвале

2003. Специјална похвала 21. Октобарског салона, Галерија за културу, Ковин

2000. Добитница стипендије италијанске владе за специјализацију при Академији лепих уметности, Фиренца, Италија

1998. Награда на конкурс у оквиру Дана египатске културе, у организацији амбасаде Египта у Београду

Колекције

Колекција Министарства културе Републике Србије (1998.)

Колекција Египатске амбасаде у Београду.

Приватне колекције у земљи и иностранству (Шведска, Норвешка, Немачка, Јапан, САД, Италија, Египат, Хрватска, Либија)

Групне изложбе (избор)

2014. Јесења изложба Улус-а, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, Београд

2014. Земунски салон, Галерија „Стара Капетанија“, Земун

2014. Пролећна изложба Улус-а, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, Београд

2014. *Жене сликари*, Центар за културу Мајданпек, Мајданпек

2014. Новогодишња изложба, Продајна галерија Београд, Београд

2013. *Mixed borders & hybrid identities*, Palazzo delle Esposizioni, Riccione Италија

2013. Пролећна изложба Улус-а, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, Београд

2012. Земунски салон, Галерија „Стара Капетанија“, Земун

2012. Јесења изложба Улус-а, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, Београд

2011. XVII Изложба акварела, Културни центар Шабац, Шабац

2011. Арт-Маркет, 12 Соба- 30 Уметника, Кућа Краља Петра I, Београд

2011. Изложба радова 20. јубиларне колоније Цртеж, Ангелина Којић-Гина, Галерија Дома културе, Зрењанин

2009. *Carrefour 3 – Encrucijadas 3*, Културни центар Nicolás Salmerón, Мадрид

2009. „Књига кроз фотографију“, Галерија Озон, Београд

2009. *Carrefour 2*, Културни центар Србије, Париз, Француска

2007. Изложба слика учесника XX Ликовне хуманитарне колоније “Западна Бачка”, Галерија Дома војске, Београд

2006. Жирирана новогодишња изложба слика, Галерија народног музеја, Шабац

2005. Жирирана аукција радова чланова Улус-а, Уметнички павиљон “Цвијета Зузорић”, Београд

2004. Октобарски салон, Галерија народног музеја, Шабац

2004. “*Нико као ја*“, Изложба аутопортрета, Галерија Дома Студентски град, Београд

2003. 21. Октобарски салон, Галерија центра за културу, Ковин

2001. Изложба радова на папиру, Студентски културни центар, Крагујевац

2000. Нови чланови Улус-а Уметнички павиљон “Цвијета Зузорић”, Београд

Галерија “Сопоћанска виђења”, Нови Пазар

Галерија центра за културу “Градац”, Рашка

1998. Изложба радова учесника XII ликовне колоније “Селтерс”, Центар за културу, Младеновац

1998. Изложба слика, цртежа, фотографија и објеката пројекта “Обала”, Библиотека града Београда

1998.-XXVII Изложба цртежа студената Факултета ликовних уметности, Дом омладине, Београд

1997. Изложба слика и цртежа, Норвешка резиденција, Београд

1997.-XXVI Изложба цртежа студената Факултета ликовних уметности, Дом омладине, Београд
1996.-XXV Изложба цртежа студената Факултета ликовних уметности, Дом омладине, Београд
1996. „Поглед на реку“, организатор и учесник изложбе 6 уметника, брод Барич (ПиМ), Београд

Радно искуство

Од 1998. запослена у звању Стручног сарадника у Виша политехничка школа у Београду
Од 2011. у звању предавача у ВШСС Београдска Политехника

Библиографија

Жолт Ковач, *Супервизуелна*, магазин за савремену уметност, интервју, *Друго два*, <http://www.supervizuelna.com/razgovori-natalija-simeonovic-drugo-dva/>, октобар, 2013. године

Милош Шобајић, Текст у каталогу и поводом отварања докторског уметничког пројекта *Друго два*, Галерија СУЛУЈ, 2013.

Марко Костић, Текст у каталогу и поводом отварања докторског уметничког пројекта *Друго два*, Галерија СУЛУЈ, 2013.

Јелена Кривокапић, Текст у предговору каталога *О-двојености*, Продајна галерија Београд, Београд, 2011

Александра Хајдин, *Азбука ликовног језика, Наталија Симеонових - Земља, небо и човек између (стр 90-92)*, Арт-пројект и Дом ученика Ангелина Којић-Гина, Зрењанин, 2011

Ирис Миљковић, „Пут Сахаре“ - изложба фотографије ауторке Наталије Симеонових, (чланак), часопис АМБИЈЕНТИ, бр.22, јул/август 2007.године

Суад ел Фезани, интервју поводом изложбе, месечни часопис „Кућа“ стр.16, бр.4, април, 2007.год. Триполи, Либија

Маја Станковић, „Расположење чекања“, лик.критика, нед.лист „Светлост“ бр.3219, Крагујевац, 2006.год.

Марко Костић,(Тв- РТС), емисија „Метрополис“, интервју и прилог поводом магистарске изложбе „Низ Матицу“, октобар, 2002.године

Драгана Ћосић, Телевизија Студио Б, Јутарњи програм, интервју, октобар 2002. године

Јелена Милинчић, „Бекство од тескобе града“, интервју, лист ДЕМОКРАТИЈА, јун 1998. год.

Колоније

2010.год. XX Ликовна колонија „Цртеж“, Ангелина Којић- Гина, Зрењанин

2006.год. II Ликовна хуманитарна колонија у организацији удружења “Западна Бачка”, Сомбор

2006. год. II Ликовна колонија у организацији Хендикеп центра, Краљево

1998. год. XII Ликовна колонија “Селтерс”, Младеновац

Чланства

У току 2015. год. члан РТРИ (Интернационална невладина организација People for People)

Од 2013. сарадник и волонтер невладине организације ОКО у Београду

Од 2000. год. члан Удружења ликовних уметника Србије