

O RAZMERI:
MONUMENTALIZOVANJE
MINIJATURNOG

Mariela Cvetić
Jasmina Čubrilo

O RAZMERI:
MONUMENTALIZOVANJE
MINIJATURNOG

Mariela Cvetić

Jasmina Čubrilo

Mariela Cvetić
Jasmina Čubrilo

O razmeri: Monumentalizovanje minijaturnog

Izdavač:
Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet

Za izdavača:
Vladan Dokić, dekan

Recenzenti:
dr Vladimir Mako, red.prof., Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet
dr Miodrag Šuvaković, red.prof., Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum
dr Nikola Dedić, van.prof., Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

Izdavanje ove monografije pomoglo je Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Tiraž
300
Štampa
Donat Graf, Beograd

ISBN 978-86-7924-194-8

Sadržaj

- 4 Jasmina Čubrilo
Monumentalizovanje minijaturizovanog
- 40 Mariela Cvetić
Svet po meni: povratak malog u veliko
(uvećenje, umanjenje)
- 152 Fotografije
- 153 Index pojmova
- 156 Recenzije

Jasmina Čubrilo

MONUMENTALIZOVANJE MINIJATURIZOVANOG

* Ovaj rad je realizovan u okviru projekta Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije br. 177013 ("Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa").

uvod

Projekat *Svet po meni* predstavlja *on-going* projekat koji Mariela Cvetić razvija od 2011. godine u različitim medijskim formatima (instalacija, fotografija, crtež, video, tekst) objedinjujući svoj umetnički i teorijski rad. Tri su centralna problema oko kojih se projekat fokusira, čiji se aspekti u okviru projekta umetnički i teorijski istražuju: koncept makete shvaćene kao arhitektonska maketa i njoj pripradajuće teme (proizvodnja makete, odnos makete i originalnog modela izražen kroz standardizaciju razmera prema kojoj se obavlja uvećanje ili umanjeње elemenata makete, aktuelizovanje odabranih primera iz kulturne istorije, te značenja koja proizvodnja i vrste maketa uspostavljaju u savremenoj kulturi); koncept *Das Unheimliche* kao estetska kategorija i kao zagonetno (i uznemirujuće) subjektivno iskustvo, i, konačno, koncept mimikrije, odnosno koncept dubleta/kopije. Upotreba teorije u ovom projektu ukazuje na prisustvo skupa metajezickih, relativno otvorenih, deskriptivnih, međužanrovskih i interpretativnih postupaka koji se artikulišu kao teorijsko-umetnički objekat, paralelan esejističko-prozno-teorijskoj praksi Mariele Cvetić. Stoga, ovde nije reč o teoriji kao nužnoj posledici kreativne aktivnosti kako je to bio slučaj u avangardnim i neoavangardnim pokretima, već o kreativnoj aktivnosti koja postaje interpretacija, formulacija ili izvođenje odabranih teorijskih propozicija. Pored navedenih teorijskih koncepata koji pripadaju prostornim, rodnim, psihoanalitičkim i teorijama reprezentacije, ovaj projekat problematizuje slikarstvo u 'proširenom polju' odnosno radikalno grananje i širenje slikarstva, njegovo prepuštanje beskrajnim dislokacijama i fragmentacijama u drugim medijima poput fotografije, videa, instalacije.

Ovaj projekat je je u stalnom procesu postajanja. Prvi put predstavljen je u maju 2013. godine u Galeriji Kulturnog centra Beograda, a zatim su, tokom sledećih godina, koncipirane i/ili izlagane njegove (pod)varijante: u okviru projekta-izložbe "Kritičari su izabrali: Izložba" istoričarke umetnosti Jelene Stojanović 2015. godine; potom kao predlog (neizvedenog) projekta pod radnim nazivima *Paviljon po meni / Kapelica / Reteritorijalizacija modela* za Paviljon Republike Srbije na Venecijanskom bijenalu 2015. godine; na izložbi u okviru IV međunarodne konferencije STRAND/ On Architecture "Skala dizajna – od mikro do makro", Galerija nauke i tehnologije SANU, Beograd, 2016. godine i na Međunarodnom trijenalu proširenih medija, Niš, 2016. godine; onda samostalno predstavljanje pod nazivom *Das Unheimliche: o (ne)prevodivom (Das Unheimliche: Über das (Un) Übersetzbare)* 2017. godine u Gete institutu (Goethe-Institut) u Beogradu i, za sada poslednje u nizu, na *Trećem niškom salonu 12/2*, 2018. godine. Fluidni, stalnomenjajući karakter projekta koji sam iz sebe permanentno proizvodi sebe, implicira Delezov (Gilles Deleuze) koncept postajanja (*devenir*): svako pojavljivanje/izlaganje nije ništa drugo do kontinualna proizvodnja jedinstvenih događaja, večno, produktivno vraćanje razlike.

opis/činjenice

Prva izvedena artikulacija projekta *Svet po meni* u formalnom smislu predstavljala je instalaciju. Njen centralni deo činila je maketa, rađena prema modelu kuće za lutke u realnoj veličini, ručno, precizno, pedantno i od (privremenih) materijala od kojih se makete uglavnom prave – kartona, uz dodatak mase za modelovanje. Površine elemenata instalacije su slikane, neke lakirane, neke šmirglane, u zavisnosti od izgleda ili svojstva površine uzorka, tek one nastaju kao rezultat slikarskog postupka i to onog koji, iako svoje korene ima u iluzionističkom slikarstvu, po svojim učincima, naročito kada su u pitanju veće površine ('nameštaja'), često referiše na modernističku tradiciju i njenu „orijentaciju prema ravnini“ (Greenberg (1960) 1993: 87). Svi delovi koji su poslužili za svoje *blow-up* verzije u velikoj kući nabavljani su pojedinačno uglavnom iz sveta dečjih igračkaka, ponešto iz sveta kolekcionarstva, a sasvim izvesno iz realnog sveta u kojem ovi predmeti funkcionišu u smanjenoj razmeri, sa istim značenjima koja imaju njihovi prototipovi. Tako elementi makete *Sveta po meni* postaju kopija malih predmeta koji su zapravo minuciozne kopije (velikih) predmeta iz svakodnevnog okruženja. Krajnji cilj *trompe-l'oeil* igre pomeranja između dva sveta u razmeri 1:12 bio je da se malo vrati u veliko, ali zbog upisane greške prilikom prvobitnog pretvaranja velikog u malo, dimenzije elemenata makete otkrivaju treći sistem mera, vrlo blizak onom 'prirodnom' ali istovremeno, u toj pretpostavljenoj razlici koju status 'skoro isti' obuhvata, i očekivanu sklonost ka neočekivano ekscentričnim iskliznućima iz istog.

Za razliku od horizontalne distribucije makete u prostoru Galerije Kulturnog centra Beograda u kojoj su dužinom prostora bile izložene samo 'sobe', predlog projekta za Paviljon Republike Srbije na Venecijanskom bijenalu 2015. godine je predviđao vertikalnu distribuciju, u konstrukciji nalik na uveličanu kolekcionarsku kuću za lutke, u razmeri 1:12, koja bi imala prizemlje, sprat i potkrovlje sa pripadajućim prostorijama. Projekat je takođe predviđao da 'vrh kuće' prolazi kroz raster ka krovu Paviljona, kao i da materijal, skele i alat korišćen za njenu izgradnju ostane u prostoru, odnosno postane sastavni deo postavke/instalacije, čime bi prostor celog Paviljona postao *tableau vivant* kuće u kojoj se nalazi druga kuća po svojoj širini i dužini uža i kraća, a po visini viša od velike, čime se granica između fikcionalnog i realnog pomera na sam ulaz u Paviljon.

Koncept kućice u kući prisutan je i u radu *Šejkina soba* kada je u izlogu Galerije Grafičkog kolektiva u Beogradu, a u okviru projekta-izložbe "Kritičari su izabrali: Izložba" (2015), Cvetić postavila trodimenzionalnu strukturu, objekat-kuću, realizovanu po ugledu na kolekcionarsku kućicu, dimenzija dvanaest puta umanjenih u odnosu na dimenzije realne kuće. Prednja fasada kućice jednostavno je rešena u vidu dvokrilnih vrata koja, kada se otvore, razotkrivaju svet sićušnih

soba ispunjenih minijaturnim nameštajem i detaljima, industrijski proizvedenih i odabranih iz sveta dečjih igračaka ili kolekcionarskih primeraka, a izabranih po principu sličnosti/istovetnosti sa onima sa slika *Soba Lašovski* (1961) i *Soba na dohvat Vulkana* (1962), i sa crteža *Kaput* (1956) Leonida Šejke. Sobe kućice nisu kopije Šejkinih enterijera, već se u njima proizvoljno mešaju dubleti predmeta prikazanih na Šejkinim slikama i crtežu. Rad *Šejkina soba* predstavlja odstupanje od instalacije *Svet po meni* ne samo po dimenzijama, već i zbog činjenice da svi elementi ove mini-instalacije osim kućice pripadaju registru *readymade* objekata.

Fotografije instalacije *Svet po meni* predstavljaju pre svega dokumente o 'prvobitnoj' situaciji: one su dvojnici originala koji razotkrivaju maketu kao dvojnika onoga što same kopiraju/udvajaju. Njima se na različite načine manipuliše i u medijskom (digitalni print, digitalna slika, digitalni video) i u smislu značenja i vrednosti. One postaju mobilni arhiv kopija sa velikim potencijalom originala, dvojnik koji će imati kapacitet da reprezentuje projekat, odnosno da preuzme identitet projekta čime će deterritorijalizovati original ali i otvoriti mogućnost reteritorijalizacije kopije u onom smislu u kome Boris Grojs (Boris Groys) zaključuje u razmatranju sagledavanja dokumentacije kao čina izmeštanja (Groys 2002: 112-113). Na taj način, projekat *Svet po meni*, nadilazi okvire postmodernističke perspektive proizvodnje kopije jer pretpostavlja ne samo situaciju da se od originala napravi kopija, već i mogućnost da se od kopije dobije original. U tom smislu one zajedno sa crtežima (takođe na različit način reprezentovanim) funkcionišu kao kreacija i kao rezultat istraživanja novih stilova percepcije i postajanja.

kuće za lutke/arheologija *Sveta po meni*

“To je tvoja kuća, rekao je njen suprug – ali ko može živeti u sićušnim sobama, u ovih devet ćorsokaka?”

(fiktivna) Petronela Ortman¹

Istorijski primeri kuća za lutke, relevantni za razumevanje izbora i značenja ovog motiva u projektu *Svet po meni* pripadaju vremenu početaka građanskih društava u kojima ove kuće dobijaju mesto i funkciju da s jedne strane reprezentuju kulturni sistem u kojem su proizvedeni (kolekcionarske kućice ili kućice kabineti namenjene odraslim ženama) i da s druge, kao poučni predmeti, pre svega devojčice ali i žene upoznaju sa valjanim društvenim ulogama. Ovi primeri, bilo da je reč o ritualnim lutkama, uglavnom muških, odevenih u odeću od luksuznih materijala, bogato dekorisanu perlama i (polu)dragim kamenjem, koje su u srednjovekovnim i renesansnim gradovima na Apeninskom poluostrvu bile sastavni deo miraza devojčica/devojaka stasalih za udaju i koje su, vizuelizacijom dece, bile namenjene ritualu podsticanja plodnosti novoosnovanog braka, podsećajući mladu na njene dužnosti u ispunjenju osnovne funkcije braka (Moseley-Christian, 2010: 346), ili o holandskim *pronk poppenhuisen*, pre svega su pojačavali i podsticali identitet supruge i majke. Između 1674. i 1743. godine mala grupa bogatih Holandanki poručivala je i sakupljala minuciozno izvedene kuće za lutke (Broomhall and Spinks 2011: 99), o kojima danas znamo na osnovu pet vrlo dobro dokumentovanih primera koje su posedovale četiri žene: Petronela de la Kurt (Petronella de la Court) čija se kuća iz 1674. godine danas čuva u utrehtskom Centralnom muzeju (Centraal Museum), Petronela Dinua (Petronella Dunois) čija se kuća za lutke iz 1676. godine danas čuva u amsterdamskom Rejksmuzeju, Petronela Ortman (Petronella Ortman) čija se kuća za lutke iz 1686-1705. godine javlja kao glavni motiv romana Džesi Berton (Jessie Burton) *Tajna devet soba* (*The Miniaturist*) i koja se čuva takođe u Rejksmuzeju, i Sara Rote (Sara Rothe) koja je od tri kolekcionarske kuće za lutke kupljene na aukciji 1743. godine² i od materijala koji je nabavila ili specijalno poručila, napravila dve od kojih se jedna danas čuva u Muzeju Fransa Halsu u Harlemu, a druga u haškom Hementemuzeju (Gemeentemuseum Den Haag) (Broomhall 2007: 53-54; van Royen-Engelberts 2011: 5-26).

¹ Berton 2014: 49.

² Originalno su pripadale Rakeli van Densih (Rachel van Dantsich), udovici trgovca kožom Jana Vejmersofa (Jan Wijmershoff) i bile su sa pet, šest i osam 'apartmana'. Kućice sa pet i šest soba potiču iz vremena između 1680. i 1700. a njih su napravili Kornelija van Gon (Cornelia van Gon) i njen suprug, slikar David van der Plas (David van der Plas). Kornelija je pre braka sa slikarom, bila u braku sa arhitektom Adrijanom Dortsmanom (Adriaan Dortsman) pa se stoga veruje da je i ona učestvovala u osmišljavanju/projektovanju i izvođenju ovih kolekcionarskih kućica kao što i implicira oglas objavljen u dnevnim novinama *Amsterdamse Courant*. 1704. godine prodate su na aukciji poriodici Vejmersof, a 1743. godine, zajedno sa trećom kućicom sa osam soba, s početka 18. veka, o čijem poreklu se još uvek ništa ne zna, za oko 1000 guldena, postaju vlasništvo Sare Rote (van Royen-Engelberts 2011: 15).

Ove kolekcionarske kuće za lutke su raskošni primeri potpunih replika holandskih kuća iz 17. veka, u celosti opremljen holandski dom u minijaturi, zajedno sa lutkama čija je funkcija bila da reprezentuju članove porodice, poslugu i kućne ljubimce. Žene koje su posedovale ove kuće za lutke poticale su iz bogatih porodica, bile ćerke i/ili supruge službenika kancelarije generalnog guvernera Holandske republike, bankara, bogatih trgovaca, vlasnika pivara, a neke od njih bile su familijarno povezane: recimo Dinua je bila nećaka Petronele de la Kurt, a Petronela de la Kurt majka Petronele Ortman koja je, kao njena treća ćerka, nasledila njenu kolekcionarsku kuću 1707. godine uz testamentarnu obavezu da je bar tri godine ne otuđi. Posedovanje ovih kućica za lutke, koje su u holandskoj kulturi 17. veka predstavljale ženske verzije (muških) kabineta kurioziteta, imalo je karakter materijalne izjave o statusu i bogatstvu svoje vlasnice. Znatne sume novca bile su trošene na stvaranje ovih trodimenzionalnih struktura i dekoraciju njihove unutrašnjosti o čemu svedoče iznosi zapisani u sačuvanim, veoma pedantno vođenim, knjigama o transakcijama, porudžbinama, održavanjima i renoviranjima kolekcionarskih kućica, ili u sačuvanim ugovorima vlasnica sa specijalizovanim manufakturama i zanatlijama. Tako se zna da je Ortman potrošila između 20000 i 30000 guldena na svoju kolekcionarsku kuću, iznos za koji se mogla u to vreme kupiti prava kuća u Amsterdamu (Broomhall 2007: 55), ili da su kućice bile predmeti dodatno ekonomsko obezbeđenje i transfer devojkama/ženama kojima se stoga posebna pažnja posvećivala u bračnim ugovorima (poput one koja je pripadala Dinua i bila posebno istaknuta u popisu njenog miraza), ili u testamentima budući da su bile predmetom isključivo matrilinearnog nasleđivanja (ukoliko preminula nije imala ženskog potomka, kućicu su nasleđivale rođake, bez obzira da li su iz šire familije preminule ili njenog supruga). Spomenuta kućica Petronele Dinua prenosila se matrilinearnom linijom u porodici sve do 1934. godine (Broomhall and Spinks 2011: 112). Iako nije uvek jasno ko je inicijalno plaćao kolekcionarsku kućicu za lutke, vitrinu podeljenu u segmente po vertikalni i horizontalni, žene su se u svim dokumentima dalje navode kao vlasnice.

Kolekcionarske kućice za lutke su bili objekti luksuznog uživanja, amblemi ukusa i rafinmana holandske elite 17. i početka 18. veka, reprezentacija simboličkog i stvarnog kapitala, ali i sredstvo za edukovanje i podsećanje žena na njihove društvene i kulturne obaveze. Nizozemska kultura je negovala ambivalentan odnos prema igračkama generalno: s jedne strane one imaju didaktičku ulogu, dok su s druge strane igračke često bile identifikovane kao opasni predmeti koji podstiču sujetu, veličaju raskoš i materijalno bogatstvo naspram ličnih vrlina. Ako su dečje igračke, uključujući i kućice za lutke bile oruđe kojim su se učile društvene uloge, kolekcionarske su predstavljale mesto izvođenja naučenih uloga, a njihova ekskluzivnost je potvrđivala prosperitet kao najveću nagradu i najveću odgovornost savesnih holandskih supruga i majki. Holandsko društvo je u domu

videlo odraz države, tako da su produktivnost i svetost doma o čemu su brinule žene bili u direktnoj vezi sa snagom Holandske republike. Zato su kolekcionarske kućice za lutke definisanjem ritualnih granica idealnog holandskog doma predstavljale fizički, interaktivni, vizuelni model savršenstva same Republike.

Tokom XVI i XVII veka, zanimanje za minijaturizaciju bilo je izraženo u Evropi, no vlasnici su bili muškarci. Jedna od najbolje dokumentovanih kućica je ona koja je pripadala vojvodi Albrehtu V Bavarskom, koji je 1558. godine poručio jednu takvu s namerom da je doda svojoj kolekciji od pet minijaturnih gradova. Ta kuća je uništena 1674. ali na osnovu detaljnih opisa zaključuje se da je ona predstavljala njegov idealizovani dvor. Takođe se na osnovu arhiva zaključuje da su južnonemačke minijaturne kuće bile popularne u Evropi te je tako ostalo zabeleženo 1652. godine u jednom dnevniku da je gradonačelnik Londona posedovao dve nirnberške kućice koje je ponosno pokazivao posetiocima. Iz nešto kasnijeg vremena, prve polovine osamnaestog veka, potiče *die Puppenstadt*, odnosno grad lutaka, koji je, pod nazivom *Mon plaisir*, s velikom pažnjom, nakon smrti svoga muža, tokom tri i po decenije, 'gradila' kao barokni dvor i simulirala idealizovani dvorski život vojvotkinja Avgusta Dorotea fon Švarzburg (Augusta Dorothea von Schwarzburg) (Stewart 1993: 62). Na još jedan primer ekstravagantne projekcije, odnosno reprezentacije uzvišenog, uređenog, superiornog, idealizovanog aristokratskog načina života naspram nestabilnosti, slučajnosti i vulgarnosti sveta 'drugih' (klasa, rasa, kultura...) nailazimo kod kolekcionarske kuće za lutke britanske kraljice Marije koju je po porudžbini kraljičine rođake projektovao Edvin Latjens (Sir Edwin Landseer Lutyens) 1921. godine kao edvardijansku višespratnu rezidenciju sa tekućom vodom u minijaturnim slavinama, električnim instalacijama, liftovima u funkciji, minijaturnim rols-rojs (Rolls-Royce), limuzinama u garaži čiji motori mogu da se upale, sa minijaturnim flašama ispunjenim pravim vinima i zapečaćenim u vinskom podrumu, i konačno sa bibliotekom sa originalnim, rukom pisanim, delima autora poput Artura Konana Dojla (Arthur Conan Doyl), Tomasa Hardija (Thomas Hardy), Radjarda Kiplinga (Rudyard Kipling), Somerseta Moma (William Somerset Maugham), Alena Aleksandera Milna (Alan Alexander Milne), i koju će dosta informativno opisati i Robert Muzil (Robert Musil) u svom *Čoveku bez svojstava* (Lambton 2010; Stewart 1993: 62; Muzil 2017: 578).

Ovaj kratki, fragmentarni pregled istorije kolekcionarskih kućica bi svoje finale mogao da dobije u primeru stambene zgrade iz ulice Vesels (Wessels) broj 15. Reč je o trospratnici koja je bila podignuta 1865. u centru starog Osla, jedna od prvih namenjena izdavanju, i koja je 1999. srušena i ciglu po ciglu, sa svoje originalne adrese preneti i iznova podignuta u okviru 'Starog grada' Norveškog etnografskog muzeja. U osam stanova, koliko ih je ova kuća posedovala/poseduje rekonstruisani su ambijenti privatnih domova u kakvim su Norvežani živeli u periodu od sredine

19. veka pa do savremenog doba. Hronološki najraniji apartman, koji dočarava privatni prostor druge polovine 19. veka u Oslu, nazvan je *Et Dukkehjem* [Kuća lutaka] – 1879, sastoji se od radne sobe, trpezarije, salona, dečje sobe, hodnika i kuhinje i nameštena je prema uputstvima Henrika Ibsena (Henrik Ibsen) za scenografiju njegove drame *Nora ili Kuća lutaka*, posebno salon. U jednom uglu apartmana nalazi se kolekcionarska kućica za lutke koju je po narudžbini napravio časovničar za porodicu Kristijansan (Kristiansand) tokom 60-ih godina 19. veka, koja je ušla u kolekciju Norveškog etnografskog muzeja 1937, i o kojoj nema traga u Ibzenovom opisu privatnog ambijenta Helmerovih (Sandberg 2015: 73-74). Međutim, ova kućica za lutke, i u skandinavskim kulturama 19. veka luksuzni i statusni predmet namenjen da reprezentuje idealni građanski porodični život, referiše na put ka katarzi u Ibzenovoj drami: od igračaka kao božićnih poklona spomenutih u prvom činu drame ka Norinom otrežnjenju da dom u kojem je živela nikada nije bio nešto drugo osim kućica za lutke, a da je ona tu bila ništa drugo do muževljeva velika lutka, baš kao što je u očevom domu bila mala lutka (Ibzen 2011: 99). S druge strane, ona je i u relaciji prema višespratnici iz ulice Vesels koja je premeštanjem u Norveški etnografski muzej i dekoracijom njenih apartmana u funkciji predstavljanja kulture stanovanja sama postala “gigantska *walk-in* kuća za lutke” (Sandberg 2015: 74)

o veličini i o razmeri/unutar i izvan Sveta po meni

“Moj svet se smanjuje, ali uprkos tome, nezgrapniji je no ikada pre”
(fiktivna) Petronela Ortman³

Isticanje dimenzija, bilo njihovim uvećavanjem, umanjivanjem ili zadržavanjem tzv. prirodne veličine, fascinacija sličnošću i razlikom između predmeta stvarnog sveta i onih koji ih (re)interpretiraju, postaje izražena karakteristika u savremenoj umetnosti poslednje dve i po decenije (Wells 2016). Uobičajeno je konceptualizovanje ‘prirodne veličine’ kao nulte i stoga neutralne vrednosti, dok se umanjene i uvećane verzije konceptualizuju kao suprotnosti, antiteze, čiji je efekat uvek (pre)naglašen budući da su same rezultati preterivanja u opozitnim pravcima. Suzan Stjuart (Susan Stewart) u svojoj studiji o efektima veličine, istina usredsređenoj na analizu i interpretaciju njihovih narativizacija u literarnim predlošcima, ni na jedan način ne dovodi u pitanje binarizam umanjenog i uvećanog, minijature i džinovskog, već ga, naprotiv, ponuđenom detaljnom analizom potvrđuje, ali i produbljuje. Za Stjuart kućica za lutke predstavlja “materijalizovanu tajnu” jer ona (kućica za lutke), kao kuća unutar kuće, ne predstavlja samo tenziju između unutrašnjeg i spoljašnjeg, već, budući da zauzima prostor unutar zatvorenog prostora, predstavlja i tenziju između dva režima unutrašnjeg, te je kao takvu, Stjuart poredi sa medaljonom ili skrivenim tajnama srca, odnosno opisuje je kao: “centar unutar centra, unutar unutar unutar” (Stewart 1993: 61). Minijature nesagledivi, nesavladivi, neosvojivi makrokosmos prevode u dostupan, shvatljiv, manipulabilan mikrokosmos, u refleksiju želje, konačno, u iluziju ovladavanja pozicijom gospodara. One su fizičko otelovljenje fikcije, ishod prevođenja velikog živog u malo neživo, svakodnevnih realnosti i rutina u fantaziju i svet sanjarenja, rezultat pretvaranja prirodnog sveta po unapred utvrđenoj mernoj skali u kulturni proizvod. Minijatura ne samo da komprimuje prostor, već komprimuje i vreme i to, kako je eksperiment izveden u Školi arhitekture na Univerzitetu Tenesi, u istoj srazmeri u kojoj je izvedena maketa: dakle, ispitanici su nakon uživanja u moguće aktivnosti u tri prostorne srazmere makete foajea 1:6, 1:12 i 1:24, imali percepciju da je pola sata koliko je u realnom vremenu trajao eksperiment trajalo pet minuta u srazmeri 1:12, a dva i po minuta u srazmeri 1:24 (Stewart 1993: 66). Drugim rečima, minijatura ima kapacitet da, baš kao što proizvodi potpuno drugi prostor i drugi svet, proizvede i drugo vreme, vreme koje se ne nadovezuje na vreme svakodnevnog života, kompletno novi temporalni svet paralelan svetu svakodnevnih realnosti. Džinovsko Stjuart objašnjava kao beskonačno, javno, naglašeno prirodno, kao svet izvan sveta, nereda i nesklada, medij pogodan za izmišljanje kolektivnog, za razliku od minijaturnog koje u svojim interpretacijama vezuje za zatvoreno, unutrašnje, domaće, naglašeno kulturno,

3 Berton 2014: 142.

za svet unutar sveta, svet sklada i ravnoteže i prostora u kojem se proizvodi lično (Stewart 1993: 70-86; 171-172). Međutim, Rejčel Vels (Rachel Wells) nudi drugačiju perspektivu: u uslovima permanentne nesigurnosti koji, kao posledica globalizacije, dominiraju od poznih osamdesetih godina 20. veka isticanje razmera, odnosno dimenzija bilo uvećavanjem, umanjivanjem ili zadržavanjem prirodne veličine, postaje jedna od naglašanih karakteristika savremene skulpture i to ne kao još jedan aspekt opšte neodlučnosti, već kao izraz duboko ukorenjene želje za povezivanjem premeravanja i značenja, odnosno kao izraz naglašavanja da postojanost omogućava značenje. Ona ukazuje da je fundamentalna razlika između veličine i razmere ključna za razumevanje različitih efekata koje one svaka za sebe proizvode (Wells 2016). Polazeći od Begsonovog (Henri Bergson) razlikovanja razlika 'kvantiteta' i razlika 'kvaliteta', te Delezovog preimenovanja ovog razlikovanja na razlike 'vrste' i 'stepena' u njegovoj studiji o Bergsonu, Vels smatra da se na ovom tragu može razmatrati odnos razmere i veličine. Veličina je, kao atribut predmeta, po njenom mišljenju, nerazdvojiva od svoje razlike u odnosu na druge predmete, dok se vrednosti razmere fokusiraju na različitosti u stepenu između najmanje dva slična predmeta (Wells 2016: 6). Dakle, veličina predstavlja kvalitativno poređenje, a razmera kvantitativno, a ovakav pristup otvara mogućnost da se uvećavanje može razmatrati odvojeno od uvećanog/velikog i umanjivanje kao različito od minijaturnog/sićušnog.

Projekat *Svet po meni* kvalitativno i kvantitativno poređenje prati na primeru univerzuma kolekcionarske kuće za lutke i relacija prema svom analognom, uglavnom zamišljenom univerzumu kuće u prirodnoj veličini: u zadatoj skali realizuje se neizvesna veličina velikog iz poznate/zadate malog za koje se zna da je nastalo kao dvanaest puta manja replika moguće postojećeg ili verovatnije izmišljenog predmeta po uzoru na postojeće. Pored veličine i razmere u projektu *Svet po meni* postoji i treći, jednako važan aspekt – pojavnost izvedenog predmeta – a koji nastaje kao rezultat rada i transformacije prethodna dva: veličine i razmere. Efekti fascinacije sličnostima u obliku i različitostima u veličini analiziraju se, na prvom mestu, iz perspektive psihoanalitičkog koncepta *das unheimliche*, ali se otvaraju i teme fetišističke prirode procedura uvećavanja ili umanjivanja, kao i dometa i značenja standardizacije koja uspostavlja osnove za kvantitativno poređenje kvalitativno različitih objekata. U tom smislu, rad Mariele Cvetić razlikuje se od procedura umanjivanja ili uvećavanja karakterističnih recimo za popart, postmodernu umetnost, ili za 'young British artists' u kojima je fetišistički aspekt svakodnevnih predmeta koji se uzimaju kao prototipovi dominirajući. Međutim, sa primerima ove umetnosti u kojima je uočljiv *unheimlich* efekat izražen dimenzijama u tematizacijama doma u primeru radi skulpturama Rejčel Uajtređ (Rachel Whiteread), te u skulpturama-gigantskim predmetima za pripremu hrane koje je Mona Hatum (Mona Hatoum) izvela poput: *Rende za povrće (La Grande Broyeuse x 21 (The Large Grinder))* (2000) u razmeri 1:21, *Rende pregrada (Grater Divide)*

(2002), *Seckalica ili Seckalica za jaja (Slicer)* (2000), *Uspavan (Dormiente (Sleeping))* (2008) (uvećano rende za sir), ili proizveden kontradiktornom kombinacijom verzima i umanjivanja kao u skulpturama Rona Mjueka (Ron Mueck), mogle bi se povlačiti zanimljive paralele.

Razmera 1:12 (ili jedan inč prema jednoj stopi) predstavlja razmeru koja postaje standard za kolekcionarske kućice od projektovanja i izvođenja kolekcionarske kuće za britansku kraljicu Mariju (1921-1924). Do početka 20. veka, umanjena su bila proizvoljna, primera radi kolekcionarska kuća Sare Rote koja se danas čuva u Muzeju Fransa Halsa je realizovana u razmeri 1:10 (van Royen-Engelberts 2011: 25). Džonatan Svift (Jonathan Swift) u *Guliverovim putovanjima* (1726) odnos veličina između Gulivera i Liliputanca uspostavlja u skali 1:12, dok odnos veličina u Brobdingangu bio izražen skalom 1:10 u korist stanovnika zemlje džinova (Swift 2005: 39; 79). U projektu Mariele Cvetić *Svet po meni* ova standardizovana skala postaje i tema i metod: s jedne strane tematizuje samu proceduru prevođenja fizičkog sveta u isti takav, ali proporcionalno umanjen u zadatom tj. standardizovanom odnosu veličina, dok s druge strane, elementi instalacije i instalacija u celini proizvodi su primenjene procedure samo u obrnutom smeru, u smeru pretvaranja malog u veliko. Dakle, u osnovi Mariela ne polazi od sveta u prirodnoj veličini, već od njegove industrijski ili zanatski proizvedene umanjene interpretacije od koje onda, osim u slučaju rada *Šejkina soba*, pravi uvećanu, a koja bi trebalo da opet postane (a u tome, zbog 'učitane' nepreciznosti prva transformacije iz prirodne u umanjenu verziju, ne uspeva) svet u svojoj prirodnoj veličini.

Prva postavka *Sveta po meni* u Galeriji Kulturnog centra Beograda, instalacija-slika kojom se oživljava predstava imaginarnog privatnog prostora onako kako je kolekcionarska kućica za lutke projektuje sa sitnim, duhovitim dodacima, recimo u vidu reference na Magritovu (René Magritte) sliku *Paralizovano vreme (Time Transfixed)* iz 1938: vagon (umesto Magritove lokomotive) koji 'izlazi' iz poluotvorene niske komode (umesto kamina), i koji zapravo imaju retorsku funkciju, odnosno pojačavaju osećaj nelagode, neizvesnosti ili nespokoja već proizveden pomeranjima u dimenzijama i mimikrijom umetničke discipline, na decentan način problematizuje odnos subjekta i prostora, odnosno postavlja pitanje subjekta u svetu umetnosti kao i pitanje rodne politike unutar proizvodnje subjekta u svetu umetnosti. Istorijski gledano, zamisao doma kao sfere privatnosti, nedvosmisleno diferencirane od javne arene, proizlazi iz klasnih i rodničkih razlika i nejednakosti koje su društveni i ekonomski uslovi mlade građanske i liberalne Evrope 19. veka generisale. Iz feminističke perspektive, zamisao kuće jednako kao i zamisao doma, neraskidivo je vezana za opresivnost i ograničavanje žena da razviju sebe kao subjekte, svoje životne projekte upravo zbog društveno dodeljene im uloge da brigom o kući (domu) obezbede uslove da muškarci realizuju sebe kao

subjekte i da kao takvi obeleže svet. *Svet po meni* ne ignoriše feminističku kritiku, međutim, ne stavlja je ni u prvi plan. Takođe, potencijalno pozitivan pristup domu poput onog kakav predlaže Iris Jang (Iris Marion Young) koja u u činjenju doma domom, odnosno, u odabiru i raspoređivanju stvari u prostoru doma koje postaju “ekstenzije telesnih navika i podrška rutini” vidi potencijal za “afirmaciju ličnog i kulturnog identiteta”, naravno, nefiksiranog, već uvek u procesu (Young 2005: 131; 137), dovodi u pitanje rezultate transformacija veličine u standardizovanoj skali 1:12 i konceptom *Das Unheimliche* kojim ove rezultate problematizuje i objašnjava. Postavka u Galeriji KCB-a naglasila je granicu između reprezentacije fiktivnog privatnog prostora u javnom, realnom, galerijskom prostoru nizom stubića sa konopcima postavljenim između njih, koji su poput staklenog zida dozvoljavali pogled a zabranjivali ulazak, čime su, uprkos svemu, i status instalacije *Sveta po meni* doveli u pitanje, učinili je instalacijom s greškom i u tom smislu zazornom. Ova linija odvajanja, linija istovremenog antagonizovanja i rodnog disciplinovanja predstavlja traumatično iskustvo i za one koje je poštuju i za one koje teže da je transgrediraju. Dalje elaboracije teme o rodnim i drugim politikama unutar sveta umetnosti u projektu *Svet po meni* upotrebom simboličkog kapaciteta koji transformacija veličine u standardizovanoj skali 1:12 može da poseduje, kreću se u pravcu probematizovanja odnosa umetnice/subjekta i prostora umetnosti, s jedne i odnosa umetnika/subjekta u istom prostoru, prostoru umetnosti i njene istorije, s druge strane.

U instalaciji *Paviljon po meni / Kapelica / Reteritorijalizacija modela*, koja, iako je bila zamišljena da bude izvedena od istih elemenata korišćenih u postavcu u Galeriji KCB-a, njihovom drugačijom distribucijom koja upućuje na kontekst za koji je instalacija mišljena odnosno predlagana, direktno problematizuje rodnu politiku koja je strukturirala odnose moći u lokalnom svetu umetnosti na osnovu kojih su se donosile odluke o tome ko će, odnosno čijim umetničkim radom će se država predstavljati na prestižnoj međunarodnoj izložbi poput Bijenala u Veneciji. Na osnovu predloženog nacrtu instalacije i pratećeg pisanog obrazloženja uočljivo je da projekat putem reteritorijalizacije modela problematizovao singularnost buržoaske koncepcije javne sfere u okrilju koje nastaje Bijenale u Veneciji kao manifestacija koja će da proslavlja internacionalnu komparativnost i, što da ne, kompetitivnost u polju umetnosti, baš kao što su joj u tu svrhu služile velike svetske izložbe od prve postavljene u Londonu 1851. godine. Bez obzira koliko se Bijenale u Veneciji menjalo tokom vremena od prve Internacionalne izložbe umetnosti/*Esposizione Internazionale d'Arte* posle dvogodišnjih priprema održane 1895. godine⁴ i koliko su društveno-politička previranja u 20. veku (pre)oblikovala ovu manifestaciju, jedno je uvek bilo i ostalo izvesno: selekcije

4 Termin Bijenale (La Biennale) uvodi se tokom fašističke ere 1930. godine kada Internacionalna izložba umetnosti postaje Bijenalna internacionalna izložba umetnosti (Martini 2009: 11).

u nacionalnim paviljonima, čija je vitalnost ne samo obezbeđivala konceptualni kontinuitet, već je zajedno sa njim reprodukovala ideološki okvir liberalnog građanskog modernog društva u kojem je koncipirana. Funkcija nacionalnih paviljona kao prostora državnog predstavljanja, a možda još više kao (još jedne) javne arene zamišljene da reprezentuje javnu sferu i promoviše vrednosti koje, kako proizlazi iz Habermasovog (Jürgen Habermas) objašnjenja pojma javna sfera (Habermas 1989), liberalna, emancipovana, kritički orijentisana evropska, građanska 'univerzalna klasa' zastupa, prema predlogu projekta dovodi se u pitanje unošenjem konstrukcije kuće koja ne samo da je bila predviđena da 'probije' tavanicu Paviljona, već je reč o konstrukciji koja tematizuje oštru podeljenost javne i privatne sfere kao ključnih označitelja *bourgeois* razlike i od viših i od nižih društvenih slojeva i posledično, tematizuje strah žene od zarobljenosti unutar kuće, odnosno od ovog zakonom i kulturom naturalizovanog stanja u građanskom društvu a koje se u književnosti obično izražavalo metaforom lutke i/ili kućice za lutke. Odnos 'kuće u kući', uvećane kućice za lutke u razmeri 1:12 vertikalne strukture koja se sastoji od prizemlja, sprata i potkrovlja, s jedne i monumentalnog izlagačkog ambijenta čiji specifičan pravni status, budući da se poput ostalih paviljona u parku Đardini i na Santa Heleni, nalazi u vlasništvu države, definiše njegovu posebnost i različitost u odnosu na privatnu, ali i na javnu sferu, s druge, problematizuje manifestaciju i paviljone kao institucionalizovanu arenu diskurzivne interakcije okrenutoj proizvodnji i zastupanjima 'muškosti'. Primera radi, u Paviljonu različitih Jugoslavija/Republike Srbije, od prvog zvaničnog učesća Kraljevine Jugoslavije na ovoj manifestaciji u svom paviljonu 1938. godine pa do danas, bez obzira na društveno-političke i geopolitičke transformacije zemlje kojoj je Paviljon pripadao, izlagalo je ukupno 16 umetnica i to uvek u grupnim selekcijama ili, u najboljem slučaju, sa po jednim kolegom: Vesna Borčić, Mirjana Mihać i Ankica Oprešnik 1954. godine; Olga Jevrić 1958. godine; Olga Jančić 1962. godine; Jagoda Buić 1970. godine; Edita Šubert (Schubert) 1982. godine; Nina Ivančić i Zvezdana Fio 1986. godine; Borislava Nedeljković-Prodanović i Marijana Gvozdenović 1999. godine; Milica Tomić 2003. godine; Jelena Tomašević i Natalija Vujošević 2005. godine; Katarina Zdjelar 2009. godine i Milena Šešić 2017. godine.⁵

5 Pregled spiska sa imenima onih koji su tokom istorije Paviljona Kraljevine Jugoslavije, socijalističke i postsocijalističke Jugoslavije, te Republike Srbije bili imenovani na mesta komesara Paviljona i kustosa izložbe takođe potvrđuje činjenicu o rodnoj asimetriji i ekskluzivnu zastupljenost istoričara umetnosti i likovnih kritičara ne samo kao funkcionalnim odlikama ove manifestacije i internacionalnog/globalnog sveta umetnosti (prve umetničke direktorke centralne izložbe venecijanskog Bijenala bile su Roza Martinez (Rosa Martinez) i Marija de Koral (Maria da Corral) 2005. godine), već i same lokalne scene. Dakle, Katarina Ambrozić, Irina Subotić, Sonja Abadžijeva, Svetlana Racanović i Ana Bogdanović su bile pomoćnice ili asistentkinje komesara 1962, 1972, 1978, 2001 i 2015. godine; Maja Ćirić 2007. godine i Sanja Kojić Mladenov 2011. godine su bile kustoskinje; i komesarke paviljona bile su Štefka Cobeļj 1968. godine, Vesna Milić kao dodatna komesarka (uz Radislava Trkulju) 1995 i 1999. godine, Branislava Anđelković 2003. godine, Svetlana Racanović 2005. godine (ujedno i kustoskinja), Maja Ćirić 2013. godine (ujedno i kustoskinja) i Lidija Merenik 2015. godine (ujedno i kustoskinja). Činjenica da su posle 2000. godine istoričarke umetnosti, teoretičarke i kustoskinje bile češće angažovane rezultat je uspostavljanja nove paradigme na globalnom nivou a koja je proizašla kao jedna od posledica aktivnih zastupanja identitetskih politika tokom poslednje dve decenije 20. veka od strane akademske zajednice s jedne i aktivističkih grupa s druge.

Das unheimliche konstrukcija, velika kuća kao maketa male, kolekcionarske, čija se unutrašnjost 'otvara' u ili prema unutrašnjosti prave, reprezentativne Kuće/Paviljona i (skoro) cela staje u nju, tek krov prolazi kroz tavanicu i svojim vrhom dotiče krov Paviljona, upravo tim simboličkim doticanjem/probijanjem tavanice od transparentnog leksana ('staklene tavanice') zahvaljujući odnosu 1:12, postaje mesto generisanja paralelne, alternativne javnosti ili diskurzivne arene, a koju bismo mogli da identifikujemo kao feminističku kontrajavnu sferu (Felski 1989: 164-168) ili kao *subaltern counterpublics* (Fraser 1990: 67).

Konačno, rad *Šejkina soba*, odnos umetnika i prostora sveta umetnosti, tematizuje takođe situacijom 'kuće u kući', koje takođe nisu u direktnoj relaciji uzora i makete i koje su takođe u standardizovanoj razmeri 1:12. Međutim, za razliku od postavke u Galeriji Kulturnog centra Beograda i predloga postavke za Paviljon Republike Srbije u Veneciji, koje predstavljaju/zastupaju uvećane replike minijaturizovanih svetova, asamblаж *Šejkina soba* ostaje u dimenzijama standardom predviđenim za tip objekta – kolekcionarsku kuću za lutke – po čijem uzoru nastaje odnosno koji oponaša. Jednostavna, svedena konstrukcija, tek ljuska koja razdvaja, čuva, ali i naglašava fragilnu, umanjenu, diskretnu i raskošnu u detaljima realnost koja onaj od pre nekoliko decenija naslikanoj ili nacrtanoj pronalazi analoge u readymade univerzumu kolekcionarskih kuća za lutke i konkretizuje je kao minijaturnu instalaciju. U kontekstu izložbe koja je primer obimne i raznolike umetničke produkcije i teorijskog rada Leonida Šejke (1932-1970) uzela kao paradigmatičan za provociranje i preispitivanje granica dominantnog umetničkog diskursa i preko njega aktuelizovala pitanja autorstva, o društvenoj, političkoj i saznajnoj ulozi umetnosti, o materijalnom i materijalnosti, aproprijaciji, odnosu javno/privatno, efektima istorizacije i muzealizacije (Stojanović 2015), asamblаж *Šejkina soba* mit i istoriju koji u slučaju ovog umetnika predstavljaju dva konkurentna narativa koji, svaki za sebe, proizvode Šejku kao Autora, dekonstruiše skalom 1:12, a metafiziku Soba, Terasa i Zamka čini upitnom materijalnošću prostora nečega što imitira kolekcionarsku kuću za lutke.

Foto-dokumentacija instalacije *Svet po meni* otvara nova pitanja u vezi veličina i razmere i to iz dva razloga. Prvi je posledica činjenice da veličina predmeta i konačno ambijentalnih situacija na fotografijama tj. na printovima zavise od standardnih i dostupnih dimenzija printa. Drugi razlog je u relaciji sa specifičnom prirodom digitalne slike/fotografije, jer digitalna fotografija funkcioniše potpuno drugačije od analogne, pre svega zato što se digitalne slike se sastoje od niza modularnih elemenata (piksela), utemeljenih u algoritmima, i zato što ne zahtevaju fizičke predmete da ih 'predstavljaju', odnosno zato što principijelno, na nivou produkcije, ne beleži ili ne reprodukuje fizičku realnost. Digitalne slike, kako Lev Manović objašnjava, postoje kao matematički podaci koji mogu biti pokazivani na različite načine, a tehnike njihove obrade pokazuju da one

mogu da sadrže više informacija nego što ih se može ili ih se želi videti ljudskim okom, i čiji broj, odnosno količina, određuje kvalitet slike ali i veličinu datoteke i stvarne dimenzije (širinu i visinu slike) i koji može biti predmet manipulacije, komprimovanja tokom kojeg se slika 'smanjuje' tj gubi neke od informacija (Manovich 1994: 240-243), postaje 'siromašnija' (Steyerl 2012: 32-35). Zahvaljujući softverima, moguć je i suprotan proces, odnosno da se manipuliše slikom do njene potencijalno neograničene veličine. Stoga, razmera i veličina dobijaju drugačije značenje jer, kako zaključuje Vels (Wells 2016: 156) kvantitativna razlika postaje stvar kvalitativne razlike.

o transformaciji doma u ne-dom / izmičuća realnost *Sveta po meni*

“Nikako gospodine. Suština je u tome što stvari nisu uvek ono što mislimo da jesu”

(fiktivna) Petronela Ortman⁶

Od trenutka dolaska/ulaska u zemlju čudesa, Alisa grčevito pokušava da nađe jedan jedini nepromenljivi elemenat izvan sebe da bi sebe izmerila; međutim, ono što ona sve to vreme radi jeste da meri sebe prema predmetima u čistom imaginarnom svetu. *Svet po meni* funkcioniše, naprotiv, 'racionalnije': Mariela u složenoj igri prevođenja dimenzija malog sveta u veliki rekonstruiše proces transformacije velikog sveta u mali, i rezultujućim odstupanjima referiše da ništa što je stvarno nije i fiksirano, kao i da ništa što je fiksirano nije i stvarno, odnosno da “sve ono što bi trebalo da ostane... skriveno i tajno pored svega izlazi na videlo” (Šeling (Friedrich Wilhelm Schelling)) (Freud (1919) 1997: 199). Marielin *Svet po meni* aktivira situaciju i efekte koji su nalik na Alisino *Das Unheimliche* iskustvo – Alisin svet je kako svet poznatih stvari užasavajuće ispreturanih, čak ponekad i izgubljenih značenja i funkcija, tako i svet zastrašujućih stvari koje su se (skoro) sasvim odomaćile. *Das Unheimliche* i kao termin i kao koncept lociran je etimološki, a onda i u svakom drugom smislu u kući. Frojd (Sigmund Freud) oko semantičkog jezgra nemačke reči *heimlich* – u osnovnom značenju referiše na dom, poznato, domaću atmosferu, udobnost, ušuškanost, ali može označavati i sakriveno, nepoznato, tajanstveno, razvija svoj koncept *Das Unheimliche* (Freud (1919) 1997: 195-201), kao opozit ili, možda, ipak kao njegov “pozitivni izdanak” (Cvetić 2011: 52) budući da svojim značenjima zastrašujućeg, okultnog, “neprijatnog, nelagodnog, sumornog, tumornog, zazornog (*uncanny*), groznog; uklete kuće; odvratnog muškarca” (Freud (1919) 1997: 196) funkcioniše i kao antonim ali i kao dalja elaboracija nekih značenja *heimlich* (Masschelein 2011: 7-8). Ovo zamaglivanje razlika između poznatog i nepoznatog, nagovešteno već u *heimlich*, a eksplicirano u *das unheimliche*, Frojdu je pružilo moćan način razmišljanja o procesima potiskivanja (Royle 2003: 19). Drugim rečima, *das unheimliche* je granični fenomen, ponovno pojavljivanje nečega što nije nepoznato ali koje je proces potiskivanja učinio stranim. Engleski prevod ovog nemačkog termina, *uncanny*, umanjuje važan aspekt Frojdovog argumenta a to je centralnost ‘doma’ u nemačkom originalu. Primarno, doživeti nešto *unheimlich* znači izgubiti ekvivalent udobnosti, sigurnosti, miru, zaštićenosti, izgubiti centar u širem smislu, ostati bez utočišta i nezaštićen. Ne treba zaboraviti da horizont u kojem Frojd operacionalizuje leksičku ambivalenciju termina u psihoanalitički koncept je onaj koji je oblikovala građanska kultura formirana u okvirima mita o bidermajer

6 Berton 2014: 179.

idili kojim se s jedne strane poricala realnost siromaštva, kriminala, prostitucije, visoke stope mortaliteta, vanbračne dece, i ostalih nesigurnosti liberalizma i modernizacije, a s druge zastupali mehanizmi skrivanja i poricanja kao suštinskih za uzorno (ali i *zazorno*) funkcionisanje doma, porodice i privatnosti (Morton 2009: 290). Ibsen je uveo sumnju u poimanje doma kao utočišta, u svojim dramama tematizovao je tajne (krivokletstvo, nepoznate porodične veze, političko zataškavanje, ljubavne afere, likovi koji se neočekivano vraćaju iz prošlosti) koje destabilizuju domaći komfor i stabilnost, odnosno izrazio podozrenje u retoriku izvesnosti, udobnosti i sigurnosti doma (Sandberg 2015: 83; Royle 2003: 23, 25). U središtu teskobe, neprijatnosti, straha provociranim prisustvom nepoznatog, stranog leži fundamentalna nesigurnost – nesigurnost novoformirane klase te, u tom smislu, Vidler (Anthony Vidler) zaključuje da je *unheimlich* (uncanny) suštinski buržoaski strah sabijen unutar granica stvarne materijalne sigurnosti i principa zadovoljstva pod kontrolom (Vidler 1994: 3-4). Međutim, kontradikcije koje proizlaze iz negacije nisu isključujuće, odnosno u binarizovanom odnosu: poricanjem se istovremeno proizvodi ono što se poriče, savršeno je moguće da nešto može da bude i poznato i tajanstveno, udobno i neudobno. Stoga, a na tragu pitanja Hilari Šor (Hilary M. Schor) ako *Das Unheimliche* počinje u kući, koliko je onda kuća za lutke *Das Unheimliche* (Schor 2013: 78), možemo da postavimo pitanje a koliko je onda *Das Unheimliche* maketa kuće za lutke u razmeri 12:1? Koja je realnost neobičnija subjektu: realnost kolekcionarske kuće za lutke ili realnost makete 12:1 te kuće? Dosledno argumentaciji koju je ponudila Rejčel Vels, mogli bismo da zaključimo da nije reč o određivanju kvantitativne već kvalitativne razlike. *Das Unheimliche* je svakako lociran u tom trećem sistemu mera koji u slučaju makete 12:1, nakon lančanih operacija prvo smanjivanja 'normalnog' velikog, a potom uvećavanja smanjenog primenjujući iste vrednosti razmere postaje neočekivano očigledna. Neznatna odstupanja do kojih je iz raznih razloga moglo da dođe prilikom smanjivanja (greška, prilagođavanje elemenata drugim elementima i celini...) sada, dvanaest puta uvećana, postaju mesto razlike, viška smisla koji je proizveden 'radom' predmeta, preciznije tokom ustanovljenog postupka transformacije predmeta, viška koji izaziva osećaj nelagode, odnosno u kojem je moguće prepoznati prefiks *un* kao, kako Frojd navodi, izraz potisnutog (Freud (1919) 1997: 222).

Efekat *unheimlich* često je proizveden brisanjem razlike između zamišljenog i stvarnog: kada se nešto što smo smatrali izmišljenim (iznenada) pojavi kao stvarno ili kada simbol preuzme u potpunosti funkcije i značenja stvari koju simbolizuje (Freud (1919) 1997: 221), a na tom tragu i dvojnik, zbog nestabilne, preciznije zbunjujuće granice između realnosti i njene kopije, ima uznemirujući kapacitet (Freud (1919) 1997: 210-212). Elementi instalacije *Sveta po meni* su dubleti dubleta, druga kopija od koje se očekivalo da će nakon skrupuloznog pridržavanja uspostavljenih pravila odnosa mera, biti verodostojnija kopija koja bi, ne samo

oblikom, obojenošću i detaljima upućivala na svoju prvobitnu, originalnu verziju (poput prve, umanjene, kopije) već bi svojim dimenzijama postigla u potpunosti izgled originala. Međutim, kako su takve namere osujećene zbog upisane greške u prvom koraku transformacije predmeta iz njegove 'normalne' veličine u njegovu umanjenu verziju, kao rezultat operacije 'vraćanja' u originalne dimenzije dobija se dupla nelagoda: načelno, nelagoda kopije i konkretno, nelagoda zamalo-pa-uspele kopije, odnosno nelagoda koja generalno vreba iza svake razlike do koje se dolazi u procesima ponavljanja. S druge strane, u radu *Šejkina soba*, proces je obrnut. Pretpostavljeno veliko dedukuje se u minijaturno, prirodna veličina zamišljene kuće, poštujući standardizovane razmere, konvertuje se u svoju umanjenu repliku. Svojim jednostavno podeljenim prostorom na dva nivoa i pet 'soba' u kojima su predmeti: kolekcionarski, umanjeni komadi nameštaja (stolice, stolovi, sanduci), gitara, mapa na zidu, ogledalo na zidu itd, birani po uzoru na (naslikane) predmete koji ispunjavaju prostore Šejkinih slika *Soba Laszowski* i *Soba na dohvatu vulkana* i crtež *Kaput*, ali razmešteni na drugačiji način odnosno tako izmešani po 'sobama' da se postavlja pitanje koja je od soba zapravo ona, Šejkina, amaterska konstrukcija od šper ploča, stvara *das unheimliche* efekat mnogobrojnim referencama na Šejkin umetnički i teorijski rad, istorijskoumetničke interpretacije, ali i na vidove popularne recepcije njegovog opusa, a pre svega, dupliranjem sa odstupanjima, ispreturanom sličnošću i kroz relacije prema razuđenom, kamernom izložbenom prostoru koje intenziviraju svu neobičnost i ekscentričnost rešenja enterijera Grafičkog kolektiva (parket, zidovi obloženi lamperijom i visoko postavljeni prozori).⁷

Frojdov koncept *Das Unheimliche* može biti uslov za iskustvo estetskog i tada se estetici ne pristupa sa stanovišta teorije o lepom već sa stanovišta teorije kvaliteta osećanja (Freud (1919) 1997: 193). Dualni karakter predmeta da istovremeno može da bude i neobično poznat i uznemirujuće nepoznat u polju estetskog, operiše

7 Neke od tih referenci bi bile: prva samostalna izložba Leonida Šejke bila je održana u galeriji Grafičkog kolektiva 1958. godine po osnivanju Mediale, šest godina pošto je prostor grafičke radionice počeo da se koristi i za izlaganje grafika (1952), i šest godina pre adaptacije i proširenja enterijera radionice u autentičan i ekonomičan galerijski prostor obložen drvenom lamperijom i ogledalima (1964) prema projektu arhitekta Predraga Peđe Ristića (Ristić 1965: 72-76), člana Mediale i redovnog učesnika u okupljanjima u ovom prostoru; u drugoj polovini pedesetih godina u Šejkinom umetničkom radu nailazi se na "dve krajnosti u isto vreme... konkretnost predmeta (asamblaži, objekti), s jedne i iluzionistička predstava (slika kao prizor i prozor, slika u slici), s druge strane" (Denegri 1993: 212); poslednja samostalna izložba Leonida Šejke priređena u Beogradu i Jugoslaviji bila je takođe u galeriji Grafičkog kolektiva 31. oktobra 1969. godine pod nazivom *Izložba slika, crteža, i "andromolja"*, i trajala je samo tri sata tokom kojih je prostor galerije postao ambijent-skladište zahvaljujući predmetima koje su na njegov poziv posetioci donosili; Šejkine konceptualno-tematske slikarske celine pored Dubrišta, Skladišta, Terasa, obuhvataju i Sobe i Zamak – a njihovim prostorima cirkulisali su predmeti: "Šejka je od elemenata svojih Dubrišta pravio Skladišta i prezrene, odbačene predmete ... iz Skladišta izvlačio i redao po Sobama i Terasama" (Protić 1972: 13); prepoznavanje elementa ritualnog, duhovnog i mističnog u njegovom stvaralaštvu što je jedan broj istoričara umetnosti i likovnih kritičara navelo da Šejkin rad dovode u vezu sa tradicijom nadrealizma, dok su drugi u tome videli izraz svekolikog saznanja i umetničke i teorijske sinteze, a u vezi s tim se spominje i "široki tamni plašte" koji je Šejka umeo da obuče i da bude "koncentrisan kao madioničar na svoje činove u slobodnom prostoru" (Subotić 1972: 41).

kao iskustvo istovremenog zadovoljstva i izuzetne anksioznosti, istovremene fascinacije i uznemirenosti. Kao primer Frojdovog *unheimlich* iskustva u literaturi se navodi prolazno osećanje nelagode, uznemirenosti koje je doživeo pri susretu sa antičkim grčkim spomenicima na Akropolju 1904. godine i koje će opisati u otvorenom pismu Romenu Rolanu (Romain Rolland) "Poremećaj u sećanju na Akropolju" ("Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis. Brief an Romain Rolland") 1936. godine rečima "ono što tu vidim nije stvarno" (Freud (1936) 2010: 167) odnosno da ono što vidi je "too good to be true" (Freud (1936) 2010: 164; de M'Uzan 2009: 203; Johnson 2010: 21-27; Kohon 2016: 11; 150). Frojd je ovo sopstveno iskustvo susreta sa svetom koji je dominirao nad njim tokom školovanja i kasnije, odnosno trenutka u kojem ta strasna želja da se putuje i da se vidi taj svet "počela da se ispunjava" (Freud (1936) 2010: 165) objasnio na prvom mestu kao rezultat osećanja derealizacije (izmenjenog doživljaja okoline i dešavanja u njoj), a potom sa njemu bliskim osećanjem depersonalizacije (izmenjenog doživljaja sopstvene ličnosti). Derealizaciju i depersonalizaciju kao mehanizme pomoću kojih pokušavamo da držimo nešto dalje od nas, dalje je u pismu objasnio uvođenjem primera njihovih "pozitivnih ekvivalenata" poput *fausse reconnaissance*, *déjà vu* i *déjà raconté* koje objašnjava kao iluzije pomoću kojih prihvatamo nešto kao da nam to nešto pripada (Freud (1936) 2010: 167; de M'Uzan 2009: 203; Kohon 2016: 11-12). Analizu ovog iskustva 'napada umetnosti' Frojd završava konstatacijom da tema Akropolja i Atine sadrži dokaz o sinovljevoj superiornosti, kao i da je doživljena uznemirenost i dezorijentacija bila posledica ukrštanja zadovoljstva i bola, osećanja uživanja zbog konačnog ostvarenja želje (Frojd u tom trenutku ima 48 godina, otud i trenutna neverica u realnost Akropolja) pomešanog uznemirujućim osećanjem krivice ne zato što je intelektualno, društveno i finansijski prevazišao svog oca, već zbog toga što njegovom ocu mesto poput Akropolja nikada nije ništa posebno značilo (Freud (1936) 2010: 169-170). Ostaci propileja, hramova i skulptura su Frojdu pomogli da bolje razume svoj odnos sa ocem; njegovo indirektno i estetizovano proživljavanje ranijih sukoba sa ocem iznosi te konflikte na svetlo dana i konačno podriva njihovu moć da nastave da ga drže u zamci frustracije i bespomoćnosti. Estetsko iskustvo se pokazalo da nije ograničeno samo na doživljaj lepog, niti koncipirano kao esencijalno ili univerzalno iskustvo, niti kao završeno, totalno i apsolutno, već mogućnost da se misli u kontradikcijama, te oblikovano i *unheimlich* iskustvom.

Svet po meni u svim svojim modalitetima razotkriva *unheimlich* kao jedan od uslova za iskustvo estetskog, kao 'selektovanoj činjenici' koja ima potencijal da ubrza povratak potisnutog afekta, onog koji više nije ni u kakvoj vezi sa emocijom koja ga je proizvela. Drugim rečima, *Svet po meni* tematizuje i razrađuje problem razumevanja fenomena koji nije sasvim iracionalan, a ni sasvim instrumentalan, prirodu fenomena koji nije sinonim za nesvesno ali mu jeste analogan, koji nastaje tamo gde se domeni realnosti i imaginacije presecaju i prožimaju.

Metaforički, koncept *Das Unheimliche* po prirodi stvari svoj dom ima u kući, međutim ne kao svojstvo prostora, već kao svojstvo psihičke ili mentalne projekcije uznemirujuće dvosmislenosti u procepima stvarnog i nestvarnog, svesnog i podsvesnog. Posle skoro jednog veka, od momenta kada je uveden u psihoanalitičku teoriju, prošavši različite nivoe daljih konceptualizacija i interpretacija, od izolovanih i fragmentarnih intervencija tokom šezdesetih, preko strukturalističkih i poststrukturalističkih teorija do stabilizacije, kanonizacije i izlaska iz prvobitnog psihoanalitičkog izvora i njegovih sekundarnih teorijskih razrada različitim poljima poput istorije umetnosti, teorije arhitekture, filmskih studija, sociologije, antropologije, studija religije i u umetnosti u poslednjoj deceniji 20. veka, sasvim je izvesno da je prerastao svoju početnu marginalnu poziciju u Frojdovom kanonu (Masschelein 2011: 4-6).

o teoriji

Teorija umetnika se kao zaokružen i definisan koncept javlja početkom 20. veka. Do početka 20. veka umetnici su pisali o svom radu ili o umetnosti uopšte u raznim formama od pisama, (dnevničkih) beleški, dnevnika do priručnika i traktata. U pitanju je tekstualna produkcija sa elementima (auto)poetičkog, pedagoškog, formalno-tehničkog i subjektivnog izjašnjavanja (Šuvaković 2005: 618). Tek u okviru avangardnih pokreta tekstovi koncipirani kao teorijski diskursi postaju sastavni deo aktivnosti umetnika putem koje su oni analizirali sopstvenu umetničku produkciju, često u intertekstualnom odnosu s različitim teorijskim školama. Teorijska produkcija umetnika avangarde (neoavangarde, postavangarde) ne predstavlja dodatak umetnosti ili nadogradnju i interpretaciju dosegnutih umetničkih rezultata, već se javlja kao aktivnost paralelna stvaralačkom činu. Sinhronizovano istraživanjima u umetnosti, ona može da: uspostavlja teorijske osnove i zaključke o novom statusu umetničkog predmeta kao onog koji nije više iluzija spoljašnje realnosti sveta već konkretan predmet koji je zaokupljen svojom prirodom i prikazuje sopstvenu realnost; potom, da artikuliše nove percepcije i projekcije sveta dosledno načinu na koji su "ozbiljnost filozofije i istine" (Herwitz 1993: 298) sadržani, odnosno izraženi u vizuelnoj dimenziji umetnosti; zatim, da istražuje i analizira ideologije i funkcionisanje sistema kulture i umetnosti, da raspravlja o fundamentalnim elementima za konstituisanje umetničkog dela, umetnika, umetnosti, odnosno uslovima pod kojim jedan predmet postaje umetnički, nečija aktivnost umetničkom, a on ili ona umetnikom/umetnicom; i konačno, da se realizuje kao teorijske hipotetične konstrukcije utemeljene na poststrukturalističkim teorijskim praksama (metateorije umetnosti) i analogne onim umetničkim praksama u kojima poststrukturalističke zamisli dobijaju poetički karakter a umetnička dela status teorijskih objekata. Drugim rečima, pored modaliteta paralelnog razvijanja teorijske i umetničke prakse kao međusobno dopunjujućih aktivnosti putem kojih se preispituju potencijalnosti same umetnosti, njene dvostruke prirode, kako se u umetnosti stvaraju estetski i umetnički efekti, proizvode značenja i vrednosti, postoje i raznoliki modaliteti odnosa različitih poststrukturalističkih teorijskih platformi i umetnosti: postoji umetnička praksa informisana teorijom, zatim umetnički projekti i radovi koji 'ilustruju' teorijske koncepte, ali i teorijska umetnička praksa, strukturirana teorijom i/ili usmerena da materijalom, formom, gestovima interpretira, komentariše, razrađuje teorijske koncepte.

Decidno i konzistentno teorijski orijentisanu i/ili u teoriji utemeljenu umetničku praksu Mariela Cvetić započinje upravo sa projektom *Svet po meni* kada, nakon svog prvog obimnijeg naučnog istaživanja u interdisciplinarnom polju teorije umetnosti i medija i kulturalne analize, sistematizovanog u doktorskoj disertaciji *Psihoanalitičke teorije prostora: Frojdiv pojam Das Unheimliche u vizuelnim umetnostima*

(2009) i objavljenog 2011. godine pod nazivom *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, centralni problem, “škakljivi problem” ili “koncept-nekoncept” (Cvetić 2011: 13) postaje teorijski resurs koji strukturira umetnički rad, teorijska zamisao integrisana a ne učitana, ona koja proizvodi a ne koja je proizvedena, koja konstruiše a nije konstruisana. S projektom *Svet po meni* od teorijski sugestivnog umetnički rad Mariele Cvetić postaje nedvosmisleno uslovljen/izvođen u teoriji ili iz teorije. Kao i u dotadašnjim umetničkim radovima, Mariela Cvetić u projektu *Svet po meni* problematizuje pre svega odnos subjekta i prostora (iz kojeg nastaju svi drugi odnosi), međutim ono što menja je metod – umesto ‘intuitivnog’, razmatranju ovog odnosa pristupa iz perspektive psihoanalitičke teorije i kulturalnih teorija prostora. Ovom promenom naglašava se diskurzivna priroda umetničkog rada, odnosno, preformuliše se iskustvo estetske kontemplacije ili zadovoljstva koje po pretpostavci nastaje u susretu sa vizuelnim aspektima umetničkog rada, u iskustvo, na tragu Ransijera (Jacques Rancière), preispitivanja kako je svet organizovan, u ovom slučaju, u iskustvo vizuelnog kritičkog istraživanja subjekta kao proizvoda psiholingvističkih i društvenih procesa, ali i kao figure koja proizvodi ove procese. U tom smislu, *Svet po meni* najavljuje zaokret ka umetničkoj praksi čije bi glavne karakteristike bile one koje predstavljaju opšta mesta u diskursu o savremenoj umetnosti: proizvodnja znanja, umetničko istraživanje i interdisciplinarna praksa (Hlavajova, Winder, Choi 2008: 7). Ova praksa svoje veze prema teoriji temelji u (među)prostoru nasleđa (neo-, post-)avangarde i njenog uverenja da je umetničko delo u supstancijalnom smislu teorijski definisan entitet s jedne strane i, s druge, Dantoove (Arthur Danto) tvrdnje da je svojstvo teorije ono koje suštinski čini da umetničko delo bude to što jeste. Ona se oslanja na interdisciplinarnu procedure, ne samo u smislu korišćenja različitih medija, odnosno njihovog ukrštanja, već pre svega u smislu otvaranja dijaloga između teksta i slike, teorije i umetnosti, a u pravcu, zapravo, transdisciplinarnosti shvaćene kao nadilaženje međusobnih razlika, odnosno objedinjavanje različitosti u jedinstveno gledište. Projekat *Svet po meni* nadovezuje se na već u tekstu obavljenu reaktuelizaciju psihoanalitičkog koncepta sa margina Frojdovih istraživanja i teorije, koji je Frojd dosta kasno verbalizovao, i koji je, verovatno zbog svoje aporične i izmičuće prirode, dugo bio zapostavljen. Sada se taj koncept razrađuje u ‘proširenom polju slikarstva’ povezivanjem iskustva “života sa/pored” (Cvetić 2011: 7) još uvek nepoznatog koncepta i iskustva upoznavanja s njim, njegovog verbalizovanja i teoretizovanja sa istraživanjem funkcije, smisla, granica i potencijalnosti slike kao predstave i slike kao umetničke discipline.

avetinjnska predmetnost *tableau vivant-a/Svet po meni* između instalacije i slikarstva

“Kao što slika uvek lepše predstavi neki predmet, iako sama slika nije taj predmet”

(fiktivna) Petronela Ortman⁸

Iv Alen Bua (Yves Alain Bois) je 1990. godine je u eseju “Slikarstvo: zadatak oplakivanja” (“Painting: The task of Mourning”) pitanje kraja slikarstva kao supstancijalno pitanje koje je zaokupljalo slikarstvo u 20. veku identifikovao sa činom oplakivanja i melaholije, konstatujući da bez obzira što je “oplakivanje” obeležilo slikarstvo tokom 20. veka, ipak smo ga previše željni da bismo ga sahranili. Želja da slikarstvo preživi – i to ne ona koja je “programirana tržištem ili njemu potpada” – predstavlja “onaj faktor koji osigurava buduću mogućnost slikarstva”, zahvaljujući kojem će slikarstvo biti obnovljeno iz nepredvidljivih izvora što Bua plastično ilustruje parafraziranjem Muzilovih reči da, ako neko slikarstvo tek treba da dođe ili ako slikari tek treba da dođu, oni neće doći iz pravca iz kojeg ih očekujemo (Bois 1990: 230; 243-244).

Po uzoru na pojam ‘proširenog polja’ kojim je Rozalind Kraus (Rosalind Krauss) obuhvatila skulptoralne instalacije iz šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka, monumentalnog, arhitektonskog i horizontalnog prostiranja u prirodnom ili urbanom prostoru, odnosno predložila kao način kako da se u primerima savremenih umetničkih praksi poput *land art-a*, *earth art-a*, minimal arta, misli kao o ‘derivatima’ skulpture (Krauss (1979) 1996: 277-290), u literaturi o poznom modernom, postmodernom i savremenom slikarstvu počinje da se koristi sintagma ‘slikarstvo u proširenom polju’. U gotovo svim slučajevima u kojima se koristi, ovaj izraz nije pokušaj da se slikarstvo zameni mesto sa skulpturom u čuvenom dijagramu putem kojeg je Kraus, a po uzoru na strukturu Klajnovе četvorne grupe, predstavila konture ‘proširenog polja’ i ‘locirala’ ‘skulpturu u proširenom polju’.⁹ Tako u ovim primenama sintagme ‘slikarstvo u proširenom polju’, za razliku od Krausinog preciznog opisa pojma proširenog polja u skulpturi, iako sa izvesnim stepenom konceptualne nedovršenosti jer je definisan onim što nije a ne onim što jeste, pojam ‘proširenog polja’ u slikarstvu lebdi, istina

⁸ Berton 2014: 229.

⁹ Dijagram Rozalind Kraus povezuje četiri termina: pejzaž, ne-pejzaž, arhitektura i ne-arhitektura pri čemu su ne-pejzaž i ne-arhitektura, ne samo inverzni termini pejzažu i arhitekturi, već imaju vrednost neutralnog termina/elementa koji označava ništa drugo do skulpturu. Posledičnom skulpturu u tom poretku više nije privilegovani termin između dve stvari koje nije (arhitektura i pejzaž) već se nalazi na periferiji polja u kojem postoje druge, različito strukturisane mogućnosti koje Kraus identifikuje terminima označena mesta (marked sites), aksiomatske strukture (axiomatic structures) i prostorne konstrukcije (site-construction) (Krauss (1979) 1993: 282-284).

manje u hronološkom, a više u konceptualnom smislu. Prve naznake okretanja slikarstva ka istraživanju i razvijanju njegovih potencijala izvan granica jasno definisane umetničke discipline datuju se, naravno, u šezdesete godine 20. veka, tako da se terminom 'slikarstvo u proširenom polju' opisuju i u njegovim okvirima razmatraju "elastičnost" slikarstva tokom šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka (Staff 2013: 49-68), zatim slikarstvo u neodređeno postavljanim vremenskim granicama modernizma, postmodernizma i savremenosti sa akcentom na poslednje tri decenije (Harris 2003), te slikarske prakse od poslednje decenije 20. veka (Titmarsh 2006; Petersen et al 2013), čak izričito da su se "najvažnije promene u polju slikarstva odigrale u poslednjih petnaest godina" (Petersen 2013: 126). U konceptualnom smislu, pojmom 'proširenog polja' se u osnovi obuhvataju brzomenjajuće, multivalentne, često osporavane slikarske prakse i debate, s jedne i ukazuje se, analogno Krausinom ukazivanju da ona u svom tekstu skulpturu ne shvata kao medijum, već kao izraz koji operiše semiotički naspram 'arhitekture' i 'pejzaža', da je i slikarstvo supstancijalno diskurzivna forma. Ukratko, kao karakteristike 'slikarstva proširenog polja' izdvajaju se njegova 'elastičnost', interdisciplinarna ukrštanja, hibridni karakter ili, recimo, isključivo kao "site-specific crossover slikarstva i instalacije" (Petersen et all 2013: 14), te diskurzivnost.¹⁰ Međutim, u literaturi nailazimo i na predlog analize 'slikarstva u proširenom polju' izvedene na osnovu uspostavljenog dijagrama po uzoru na Greimasov (Algirdas Julien Greimas) ili semiotički kvadrat koji je ništa drugo do model za sistematizaciju semantičkog prostora a po uzoru na Klajnovu grupu (koja se koristi u matematici i na koju se poziva Kraus) odnosno na Pjaževu grupu (koja se koristi u društvenim naukama). Ovaj predlog je formulisan iz potrebe da se u uslovima hegemonije pluralizma razmotre uslovi uspostavljanja sigurnijeg ili izvesnijeg pristupa u razumevanju savremene umetnosti a posebno slikarstva i on slikarstvo, kao neutralni elemenat, ili izraz, određuje kao nepokret i ne-3D, a onda razvija dijagram u kojem se uodnošavaju ne-pokret sa 3D i pokretom, a ne-3D sa 3D i pokretom čime se, na periferiji polja, javljaju nove mogućnosti: body-art, video-instalacija i performans, i print/fotografija/digitalna

¹⁰ U Muzeju savremene likovne umetnosti u Novom Sadu 2006. godine Ješa Denegri i Miško Šuvaković koncipirali su i postavili izložbu pod nazivom *Hibridno-imaginarno: Slikarstvo i/ili ekran. O slici i slikarstvu u epohi medija*. U tekstovima autora izložbe u katalogu koji je pratio izložbu iznose se dve ideje. Prva je formulisana kao 'slikarstvo u proširenom polju' po kojoj u civilizaciji čija se kultura naziva medijskom, sika postaje izjednačena sa predstavom, odnosno "postaje reprezentacija nekog smisaonog poretka stvarnosnih ili fikcionalnih značenja sa svim raspoloživim medijima predstavljanja, uključujući, osim još uvek postojećih i delotvornih u slikarskom postupku, takode i one obavljene posredovanjem statičnih i pokretnih tehničkih slika kao što su fotografija, film i video u svrhe umetničkog izražavanja, sve do najsavremenijih elektronskih i kompjuterskih tehnologija i njihovih primena u polju koje još uvek, uprkos svih promena pojavnih formi, i dalje nazivamo umetnošću." (Denegri 2006: 5) U tekstu se sintagma 'proširenog polja' ne dovodi u eksplicitnu vezu sa Krausinim pojmom 'proširenog polja' iako se ona smisaono, u jednom od svojih najuobičajenih značenja iščitanih iz Krausinog koncepta kao umetnička disciplina/medij izašla iz svojih granica, sasvim podudara. Druga ideja je ideja o "hibridnim poljima medijskih obrada, konstrukcija i simulacija vizuelnosti (čulnosti) u savremenoj umetnosti" (Šuvaković 2006: 13), zapravo odnosu slike slikarstva i slike novih medija a koja se obrazlaže u nizu odabranih studija slučaja.

umetnost (Fares 2004: 478-482). Takođe, nailazi se i na kritičko preispitivanje osnovnih argumenata Rozalind Kraus i osporavanje iznete pretpostavke da je u postmodernističkim transgresijama granica medija isključivo skulptura povezana sa arhitekturom i pejzažom i da je slikarstvo takođe “prostorna i oprostoraavajuća praksa” (Kwon 2004: 57).

Tekstovi objavljeni u knjizi *Savremeno slikarstvo u kontekstu (Contemporary Painting in Context)* ukazuju na tri glavna aspekta savremenog slikarstva: savremeno slikarstvo se razvija izvan granica medija i u tom smislu proširuje i transformiše samu slikarsku praksu a posledično dolazi i do materijalne i konceptualne transformacije samog predmeta ‘slikarstva’; zatim, slikarske prakse postaju zaokupljene istraživanjem realnog, stvarnog prostora i prostornosti na primer u formi instalacije ili putem slike kao objekta; i, kao treći aspekt, uočava se da savremeno slikarstvo često ulazi u dijalog sa drugim disciplinama i medijima, istražujući aspekte savremene kulture ili diskursa (Petersen et al. 2013). Drugim rečima, ono se uglavnom manifestuje u ‘proširenom polju’ čiji elementi mogu da budu discipline/mediji, forme, materijali, prostori (fizički, kulture ili teorije).

Projekat *Svet po meni* problematizuje slikarstvo kao hibridnu praksu upravo u onom smislu u kojem ta praksa realizuje i/ili se realizuje u ‘proširenom polju’ slikarstva i/ili kao ‘slikarstvo u proširenom polju’. Hibridizacija podrazumeva “načine na koje se forme odvajaju od postojećih praksi i rekombinuju sa novim formama u nove prakse” (Pieterse 1994: 165). U ovim novonastalim praksama mogle bi da se identifikuju krajnje tačke ili mogućnosti ili ishodišta ‘slikarstva proširenog polja’, a u novim formama procesi inverzije od jednog ka drugom elementu/terminu/praksi. Svi predmeti instalacije *Svet po meni* modelovani su na način i od materijala koji se uobičajeno koriste u maketarstvu, dakle, oni su, pre svega, stvarni trodimenzionalni predmeti nastali oblikovanjem, procedurom bližom skulpturi nego slikarstvu. Istovremeno, oni su uveličane i doslovne kopije umanjenih i doslovnih kopija predmeta koji pripadaju svetu uglavnom svakodnevnih a ponekad i luksuznih stvari, mimikrija već izvedene mimikrije, dupliranje koje se, sledeći standardizovane procedure, na kraju otrglo kontroli, postalo zazorno različito. Zatim su površine predmeta modelovanih za instalaciju *Svet po meni* bile pre slikane nego bojene i to na način koji na tragu neorijentabilnog, reverzibilnog, zatvorenog sistema Mebijusove trake, proizvodi efekat kontinuiranog transformisanja autoreferentne u deskriptivnu površinu i, obrnuto, deskriptivne u autoreferentnu, ukazujući na glavnu dilemu (i njene podvarijante) koja je dominirala istraživanjima i tokovima u slikarstvu poslednjih decenija 19. i tokom 20. veka: slika kao reprezentacija ili slika kao prezentacija, prizor realnosti ili svoja sopstvena realnost, mimetička ili antimimetička, ‘prozirna’ ili ‘neprozirna’ površina, ideja ili predmet.

Instalacija postavljena u maju 2013. godine u Galeriji Kulturnog centra Beograda, zatim ona predložena za Paviljon Republike Srbije u okviru Bijenala u Veneciji (krajem 2014), kao i asamblaž-ka-minijaturna-instalacija *Šejkina soba* (2015) poput univerzuma kućice za lutke razdvajaju telesnu od vizuelne percepcije (mada to ne mora da znači i da sasvim onemogućava vizuelnu percepciju kao telesni i egzistencijalni čin u Merlo-Pontijevom (Maurice Merleau-Ponty) smislu), odnosno, između telesni doživljaj i uživanje u realnom prostoru u voajersko i fetišističko iskustvo. Drugim rečima, poput kućica za lutke, kolekcionarskih ili dečijih, instalacije Mariele Cvetić pretpostavljaju uglavnom bestelesni par očiju koji posmatra priređeni prizor u fragmentima kroz prozore ili česće u celini/kontinuitetu kroz otvor mobilnog i/ili nedostajućeg frontalnog zida što onda proizvodi *tableau-vivant* efekat, isti onaj koji je implicirao imaginarnu granicu između fikcionalnog i realnog (Didroov (Denis Diderot) 'četvrti zid') te tako doprineo da se kolekcionarskim kućicama za lutke pripiše novi kvalitet, zahvaljujući kojem ih je bilo moguće dovesti u vezu sa slikarstvom. Stoga, sve tri navedene situacije, u eri intenzivnog razbijanja distance između dela i posmatrača, umetnosti i života, u eri koju obeležava tendencija aktivacije posmatrača, njegova involviranost, participacija i saradnja, kao i kreiranje ambijenta u koji posmatrač fizički može da uđe da bi ga doživeo, postavljanjem 'četvrtog zida' zapravo nude *unheimlich* iskustvo budući da oprostovena slika nije sasvim instalacija i/ili, ako jeste, reč je o ekscentričnom primeru instalacije koja insistira na distanci između posmatrača i prostora instalacije, između javnog prostora u kojem su umetnička dela izložena a koji, kako bi Groys rekao, simbolički pripada posmatraču i prostora umetničke instalacije koji simbolički postaje privatna svojina umetnika (Groys 2010: 58-59). Činjenica da je u predlogu projekta pod radnim nazivom *Paviljon po meni / Kapelica / Reteritorijalizacija modela* bila nagoveštena mogućnost transgresije ove imaginarne granice, to naravno onda implicira nešto drugačiji zaključak. Opet na tragu Grojsove interpretacije da instalacija zauzimanjem javnog prostora transformiše taj prostor u individualno umetničko delo i da ova relativna podeljenost prostora do koje dovodi postavljanje instalacije u izložbenom prostoru znači delokalizaciju i deteritorijalizaciju prolaznih zajednica (Groys 2010: 63), a pre svega u kontekstu mesta i prilike za koju promišljena instalacija *Paviljon po meni / Kapelica / Reteritorijalizacija modela*, moglo bi se rezimirati da je otvaranjem mogućnosti da posmatrač bude i 'učesnik', ovaj rad išao u pravcu da problematizuje sve konceptualizacije nacionalnih, anacionalnih, globalizovanih, muških, tržišnih, institucionalnih teritorija koje je venecijansko Bijenale tokom svoje 120 godina duge istorije zastupao.

Pored istraživanja i provociranja granica slikarstva njegovim oprostovljenjem, projekat *Svet po meni* obuhvata i radove izvedene (naizgled) reverzibilnom procedurom kojom je trodimenzionalnost *tableau vivant*/makete/instalacije

‘vraćena’ na dvodimenzionalnu površinu i to na dva načina: fotografijom/printom s jedne, i transformacijom postojećih elemenata iz njihove trodimenzionalne realnosti u ortogonalnu projekciju, odnosno u dvodimenzionalnu ravan, s druge strane. Dok fotografije otkrivaju nepouzdanu, arbitrarnu, *unheimlich* prirodu dvojnika, te pokreću pitanja odnosa analogne i digitalne slike, dupiranja realnosti mehaničkom procedurom s jedne i njenog prevodjenja u numerički niz s druge strane, maketa postaje sasvim nova dvodimenzionalna realnost, koja sa svojim trodimenzionalnim oblikom ne deli ništa osim koncepta razmera/dimenzija ekspliciranog pravougaonim dvodimenzionalnim koordinatnim sistemom i slikane površine koja, istina, sada postaje primarna, sadržaj i forma, a vezu sa slikarstvom uspostavlja neposrednije. S obzirom da predmeti/prostorne celine (primera radi ‘kuhinja’) iz instalacije *Svet po meni* svoju trodimenzionalnu pojavnost menjaju za novu, apstraktniju, dvodimenzionalnu, fotografije ne samo da dokumentuju instalaciju postavljenu 2013. godine u Galeriji Kulturnog centra Beograda, već, u okolnostima prolaznog i privremenog karaktera instalacije i efemernog materijala od kojeg je izvedena te transformabilnosti njenih elemenata, u potpunosti preuzimaju na sebe ‘auru’ originala. Dokument istovremeno stoji umesto stvarnosti i stvara je, i ova relacija između dokumenta i stvarnosti predstavlja okosnicu simboličke moći koja daje smisao realnosti. Dokumentarne prakse su ispunjene unutrašnjim kontradikcijama, a suštinsku napetost unutar dokumentarnih formi predstavlja konflikt između artificijelnosti i autentičnosti, odnosno, kako ukazuju Marija Lind (Maria Lindt) i Hito Šteyerl (Hito Steyerl) ambivalentna priroda dokumentarnog između umetnosti i ne-umetnosti stvara nove zone isprepletanosti estetike i etike, fikcije i činjenice, moći dokumentarnog i potencijala dokumentarnog, umetnosti i njenih društvenih, političkih i ekonomskih uslova (Lind, Steyerl 2009: 16). One su danas uglavnom aktuelne u savremenim participativnim i kolaborativnim praksama, primerima relacionih umetničkih praksi, preciznije rečeno, pokazuju se kao adekvatna forma za različite neumetničke prakse, koje su na granici političkog ili društvenog angažmana, i često u odsustvu standardnih umetničkih postupaka, medija, materijala, izraza, čak i bez ikakvog vizuelnog karaktera, odnosno kao adekvatan metodološki pristup za istraživanje specifičnih konteksta i raspravu o društvenom sadržaju. Istorijski gledano, dokumentarno je forma koja se javlja u kriznim situacijama jer se njihovo uključivanje u umetničko polje podudara sa trenucima društvenih i političkih kriza (Lind, Steyerl 2009: 12). Na istom tragu, Okwi Enwezor (Okwui Enwezor) kao uslove recentnih dokumentarnih formi unutar aporija globalizacije prepoznaje savremene političke i društvene konstelacije čije su glavne karakteristike mobilnost, migracije, egzil, dislociranje, izmeštanja, te stanje/osećaj ‘bezdomnosti’ (‘unhomeliness’) (Enwezor 2009: 66-67) kao preovlađujuća među mnogim posledicama ovih procesa. Projekat *Svet po meni* bavi se iskustvom ‘bezdomnosti’ ali ne iz društveno-političke, aktivističke ili angažovane

perspektive, odnosno iz perspektive biopolitičkih istraživanja značenja života i etičko-pravne neprikosновенosti pojedinca u kontekstu globalnih prestrojavanja političkih, ekonomskih i kulturnih formacija, već iz psihoanalitičke, iz koje se otvara mogućnost da se savremeno iskustvo 'bezdomnosti', u okolnostima radikalno izmenjenih paradigmi, razumeva kao jedno od neoliberalnih ishodišta ili transformacija osećanja teskobe i neizvesnosti sada izmeštenih iz privatne sfere ranog liberalizma u javnu arenu neoliberalističkih tranzicija.

Dokumentarni način ima jedinstvenu poziciju jer je, budući da je mimetičan i analitičan, uhvaćen u tautološku igru dokumentovanja i analiziranja, pokazivanja i definisanja, pri čemu se koristi estetskim sredstvima dok je istovremeno nesvestan estetike (Enwezor 2009: 87-88). Fotografije koje su prvobitno nastale kao situacioni dokumenti instalacije *Svet po meni* na prvi pogled predstavljaju seriju 'installation view' tipa fotografija koje posmatraču daju uvid uglavnom u detalje instalacije, fragmentišući 'istinu' o instalaciji na konstruisanje i dekonstruisanje vernosti 'istini'. Takođe, budući da je ideja projekta i bila da se vreme, prostor i materijal instalacije/oprostorene slike prevedu u digitalnu informaciju o njima, odnosno da se proizvede njihov dvojniki koji će u nastavku, u formatu slike i u žanru mrtve prirode, zastupati ali i rekombinovanjem konceptualno, u raznim smerovima, razvijati ceo projekat. Cvetić ovim digitalnim fotografskim zapisima manipuliše, odnosno izlaže ih na tri načina: kao digitalni print čije dimenzije variraju, uslovljene standardima mašine na kojoj se štampaju a ne standardom 1:12 (*STRAND / On Architecture* "Skala dizajna – od mikro do makro", Galerija nauke i tehnologije SANU, Beograd, 2016; *Das Unheimliche: o (ne)prevodivom (Das Unheimliche: Über das (Un)Übersetzbare)*, Gete institut, Beograd, 2017); kao fotografiju projektovanu na zidu, prethodno obrađenu u softveru za animaciju zbog čega projektovana slika diskretno titra odnosno 'oživljuje', i kao, prema rečima same autorke, "still life koji to nije", proizvodi enigmatsko subjektivno iskustvo, onu nelagodu i jezu tako karakterističnu za *das unheimliche (Still Life, Međunarodno bijenale proširenih medija Niš, 2016)* i, konačno, kao 'minijaturu', sliku na ekranu tableta, koja može da miruje ili da titra, retorsko sredstvo kojim se ističu dimenzije (na primer printa) ili statičnost slike. Izlaganje digitanih printova ima dva modaliteta: prvi, neutralni, print je podignut da 'glumi' sliku na zidu, on je dokument o detalju instalacije/oprostorene slike (Gete institut 2017), i drugi, print je spušten, postavljen u visini poda ili sokla, i u tradiciji iluzionističkog slikarstva stvara utisak prostora u koji bi se moglo ući, te postaje dokument verodostojniji prvobitnoj situaciji, upravo zbog direktnijeg mapiranja originalnog razdvajanja vizuelne od telesne percepcije, njen savršeniji dvojniki, te stoga i upitan, začudan, do mere da izaziva nelagodu zbog neizvesnosti koju stvara o međusobnim relacijama originala i dvojnika (*Treći niški salon 12/2 2018. godine*).

Pored fotografija, status dokumentarnog imaju i crteži, kolaži i pisane beleške u kojima se mapiraju konceptualne teze projekta, podaci o materijalnim i tehničkim aspektima radova, te sadrže finansijske kalkulacije njihovog izvođenja, a koje Mariela Cvetić, čineći ih dostupnim u digitalnom formatu i na ekranu tableta/kompjutera/Ipad-a, zajedno sa njima izlaže (*Das Unheimliche: o (ne) prevodivom (Das Unheimliche: Über das (Un)Übersetzbare*), Gete institut, Beograd, 2017). Dakle, 'radne' beleške predočavaju ne samo tok konceptualno-formalnog artikulisanja, nastajanja i razvijanja projekta, već uključivanjem informacija o konkretnim cenama materijala i usluga, odnosno produkcije i postprodukcije izložbe/projekta u tekst o umetničkom delu u nastajanju (ali i samom činjenicom, impliciranom ekskluzivnim statusom kolekcionarskih kućica za lutke za čiju izradu su, ili konkretnije za rad zanatlija-minijaturista angažovanih na izradi strukture i mobilijara ove kućice, poručio ili budući vlasnici morali da izdvoje ozbiljne sume novca) diskretno skreću pažnju na materijalne uslove izvođenja jednog umetničkog dela i u okruženju digitalne ekonomije i finansijskog kapitalizma posredno problematizuju pitanje vrednosti rada umetnika/umetnice. Rad umetnika/umetnice može da se i dalje, kako Grau (Isabelle Graw) jezgrovitno ali argumentovano ukazuje, prema Marksovoj (Karl Marx) analizi (Marx, Engels 1969: 306), odredi kao produktivan i neproduktivan u isto vreme. Umetnici nisu najamni radnici/radnice u strogom smislu te reči jer zadržavaju kontrolu nad radnim procesom, sami ulažu svoja sredstva i materijal, ili angažuju drugog (zbog čega bi se moglo reći da umetnici zapravo zauzimaju društvenu poziciju kapitaliste), poseduju proizvod svog rada, drugim rečima, ne prodaju svoju radnu snagu već proizvod svog rada koji pripada njima, barem do prve prodaje. Međutim, u daljoj tržišnoj cirkulaciji, iako proizvod, umetničko delo, ostaje vezan za ime autora/autorke, njegov/njen rad (p)ostaje nevidljiv i neplaćen, profit realizuje neko drugi). S druge strane, pozivanje na Marksovu teoriju o vrednosti rada da bi se definisala vrednost umetničkog dela je problematična jer je umetničko delo posebna vrsta robe: reč o jedinstvenim predmetima, oni poseduju veliki intelektualni prestiž i konačno njihova razmenska vrednost je sasvim nezavisna od rada utrošenog na njihovo stvaranje. Onog trenutka kada se umetničko delo nađe na umetničkom tržištu kao roba, ono postaje predmet apstrakcije iz kog konkretan rad nestaje (Graw 2018: 326-327; 337-338). Nenametljivo, decentno izlaganje informacija o materijalnim uslovima nastanka 'estetskog iskustva' u projektu *Svet po meni* predstavlja primer ekscentričnog zastupanja života u ovom projektu i ukazuje na razliku između života i umetnosti, na umetnost kao oblik života, i na umetničko delo kao dokumentaciju te životne forme. S druge strane, njihovo uobličavanje u prizor i integrisanje sa nacrtima, teorijsko-konceptualnim tezama i fotografijama detalja instalacije u kontinuiranu vizuelnu celinu, prevodi ih u jedan od elemenata 'slikarstva u proširenom polju' shvaćenog u smislu u kojem ga Fares u svom modelu predlaže i razrađuje. Ili, shvaćenog u bilo kom drugom,

manje ili više radikalnom smislu, koje slikarstvo ne definiše kao konvencionalnu štafelajnu sliku, odnosno kao objekat, već neodređeno, kao ono što “ne postoji izvan iskustva slikarstva” (Melville 2013: 86).

zaključak

“Osim toga, svaki put se izrode novi režimi, tamo gde ono što je bilo izraz u prethodnima postaje sadržaj u odnosu na nove oblike izraza”
(Delez i Parne)¹¹

Projekat *Svet po meni* je od 2011, odnosno 2013. godine, suštinski je nepostojan, promenljiv, nestalan, prolazna iluzija; čini ga niz heterogenih izraza i bez ambicije je da dosegne svoje konačno stanje. Drugim rečima, on je konstantno menjajući ‘asamblaž’ umetničkih disciplina (slikarstva, instalacije, fotografije, crteža, videa, teksta), interdisciplinarnog umetničkog i teorijskog rada, ekscentričnog zastupaja života (dokumentacija ne samo o radu već i o materijalnim uslovima njegovog nastanka koji obuhvataju i pitanje vrednosti rada umetnice) rezultat postajanja slikarstvom u diskurzivnom proširenom polju konceptualne i materijalne transformacije, prostora i teorije. Tokom 20. veka umetnici su se više puta i na različite načine okretali psihoanalitičkoj teoriji i praksi: od primera umetnika koji su u svom radu vizuelno istraživali ideje psihoanalize i/ili sa njom delili zanimanja za poreklo snova i fantazija, istraživanja subjekta, identiteta, seksualnosti, pa do onih čijem krugu pripada i Mariela Cvetić, a kojima je psihoanalitička teorija postala sredstvo kritike u razumevanju mehanizama delovanja vizuelnim prikazima, odnosno onih koji su svoj umetnički rad strukturirali idejama psihoanalitičke teorije. Frojodov koncept *Das Unheimliche* u projektu Mariele Cvetić je teorijsko polazište projekta *Svet po meni*, sadržaj koji svoj izraz nalazi u maketi prema razmeri 1:12, tom sablaznom dubletu istorijske ideje i predstave idealnog doma kao temelja građanskog društva, a koja poentira negativno, umesto pozitivnog raspoloženja, iskustvo nelagode, tajanstvenosti, neobičnosti umesto iskustva sigurnosti i izvesnosti. Presecanja ‘monumentalnog’ sveta i ‘minijaturnog’ sveta pretpostavljaju otelotvorenog ‘posmatrača’/učesnika: s jedne strane to je Guliver i njegova avantura sa Liliputancima u kojoj su razmere jasno definisane, dok se s druge nalazi Alisa ‘zarobljena’ u hirovitom toku operacija uvećavanja i smanjivanja. Sve postavke ili predstavljanja ovog projekta, instalacije, asamblaži, printovi, obraćali su se ili su se mogli obraćati posmatraču direktno. Isto tako, budući da su svoj ‘identitet’ temeljili na neočekivanom odnosno na činjenici da predmeti kao prisutni ili dokumentovani elementi izgledaju kao pravi ali da to nisu što, doveli su do toga da projekat u celini zapravo stalno izmiče simbolizaciji, da postaje oličenje subjektive (posmatračeve) nemogućnosti da artikuliše želju unutar simboličkog poretka (*objekt a*), da izaziva uznemirenost, jezu, koja ga, zapravo ‘primorava’ na distancu. Ako je Alisa duboko verovala ili se barem nadala da će na kraju puta naći jedinstveni subjekat znanja u kojem će prepoznati sebe,¹²

¹¹ Delez, Parne 2009: 152.

¹² "Ko sam ja? Recite mi najpre ko sam!. Pa ako budem ona koja sam, ja ću izaći; ako ne, ja ću ovde ostati sve dok ne postanem druga." (Kerol 2001:21)("Who am I then? Tell me that first, and then, if I like being that person, I'll come up; if not, I'll stay down here till I'm somebody else". (Carroll 1994: 25).

Marielina instalacija upravo razotkriva da je projekat 'naći sebe' zapravo projekat koji je nemoguće realizovati jer je subjekat podeljen, nekonzistentan, nedovršen, isprekidan, ne-ceo, fragmentisan različitim narativima, *copy&paste* tekst koji se stalno menja uhvaćen u dinamiku fantazma i želje Drugog, oka i pogleda.

literatura

- Berton, Džesi. 2014. *Tajna devet soba*. Prevod: Vladan Stojanović. Beograd: Vulkan.
- Bois, Yves Alain. 1990. "Painting: The Task of Mourning." u *Painting as Model*, 229-244. Cambridge: The MIT Press.
- Broomhall, Susan. 2007. "Imagined Domesticities in Early Modern Dutch Dollhouses." *Parergon* 24, no. 2: 47-67.
- Broomhall, Susan and Jennifer Spinks. 2011. *Early Modern Women in the Low Countries: Feminizing Sources and Interpretations of the Past*. London and New York: Routledge, Taylor&Francis Group.
- Cvetić, Mariela. 2011. *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*. Beograd: Orion Art i Univerzitet u Beogradu-ArHITEKTONSKI fakultet.
- Carrol, Lewis. 1994. *Alice's Adventure in Wonderland*. London: Macmillan and Co Ltd. (Kerol, Luis. *Alisa u čarobnoj zemlji*. Prevod Stanislav Vinaver, Beograd)
- Čubrilo, Jasmina. 2013. "Monumentalizovanje minijaturnog." pref.cat. *Svet po meni*. Beograd: Galerija Kulturnog centra Beograda.
- Delez, Žil. 2009. *Razlika i ponavljanje*. Prevod: Ivan Milenković. Beograd: Fedon.
- Delez, Žil i Kler Parne. 2009. *Dijalozi*. Prevod: Olja Petronić. Beograd: Fedon.
- Denegri, Ješa. 1993. "Leonid Šejka pre i u periodu Mediale" u *Pedesete: teme srpske umetnosti*, 208-218. Novi Sad: Svetovi.
- Denegri, Ješa. 2006. "Slikarstvo u proširenom polju." pref.cat. *Hibridno-imaginarno: Slikarstvo i/ili ekran. O slici i slikarstvu u epohi medija*. 5-11. Novi Sad: Muzej savremene likovne umetnosti.
- Enwesor, Okwui. 2009. "Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of 'Truth' in Contemporary Art." u *The Green Room: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, edited by: Maria Lind and Hito Steyerl, 62-102. Berlin: Sternberg Press.
- Farres, Gustavo. 2004. "Painting in the Expanded Field." *Janus Head* 7, no. 2: 477-487.
- Fraser, Nancy. 1990. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy." *Social Text*, no 25/26: 56-80.
- Freud, Sigmund. 1997. *Writings on Art and Literature*. Stanford: Stanford University Press.
- Frojđ, Sigmund. (1936) 2010. "Poremećaj sećanja na Akropolju." u *Porodični roman neurotičara i drugi spisi*, priredio Jovica Aćin, 161-170. Beograd: Službeni glasnik.
- Graw, Elisabeth. 2018. *The Love of painting. Genealogy of a Success Medium*. Berlin: Sternberg Press.
- Greenberg, Clement. 1993. "Modernist Painting" u *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Volume 4, edited by John O'Brian, 85-93. Chicago: University of Chicago Press.
- Grosz, Elisabeth. 1998. *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*. London and New York: Routledge, Taylor&Francis Group.
- Groys, Boris. 2002. "Art in the Age of Biopolitics: From Artwork To Art Documentation." u *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*, edited by: Heike Ander and Nadja Rottner, 110-114. Kassel, Stuttgart and Berlin: Documenta and Hatje Cantz.
- Groys, Boris. 2010. "The Politics of Instalation." u *Going Public*, 50-69. Berlin: Sternberg Press.
- Habermas, Jürgen. 1989. *The Structural Transformation of The Public Sphere*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Harris, Jonathan. 2003. *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism*. Liverpool: Tate Liverpool Critical Forum and Liverpool University Press.
- Herwitz, Daniel. 1993. *Making Theory, Constructing Art, on the Authority of the Avant-Garde*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Hlavajova, Maria, Jill Winder and Binna Choi. 2008. "Introduction." u *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*, edited by: Maria Hlavajova, Jill Winder and Binna Choi, 6-14. Utrecht and Frankfurt an Main: BAK and Revolver.
- Ibzen, Henrik. 2011. *Nora*. Prevod: Milan Šević. Beograd: Srpska književna zadruga.

- Johnson, Laurie Ruth. 2010. *Aesthetic Anxiety, Uncanny Symptoms in German Literature and Culture*. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Kohon, Gregorio. 2016. *Reflections on the Aesthetic Experience; Psychoanalysis and Uncanny*. London and New York: Routledge, Taylor&Francis Group.
- Krauss, Rosalind E. (1979) 1996. "Sculpture in the Expanded Field." u *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 276-290. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Kwon, Miwon. 2004. "Promiscuity of Space: Some Thoughts on Jessica Stockholder's Scenographic Compositions." *Grey Room*, no. 18: 52-63.
- Lambton, Lucinda. 2010. *The Queen's Dolls' House*. London: Royal Collection Enterprises Limited.
- Lind, Maria and Hito Steyerl. 2009. "Introduction: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art" u *The Green Room: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, edited by: Maria Lind and Hito Steyerl, 10-26. Berlin: Sternberg Press.
- Manovich, Lev. 1994. "The Paradoxes of Digital Photography." u *The Photography Reader*, edited by: Liz Wells, 240-249. London and New York: Routledge, Taylor&Francis Group.
- Martini, Victoria. 2009. "The era of the Histories of Biennials Begun." u *The Biennial Reader*, edited by: Elena Filipovic, Marieke Van Hal and Solveig Ovstebo, 9-13. Bergen, Stuttgart and Berlin: Kunsthall and Hatje Cantz.
- Marx, Karl i Friedrich Engels. 1969. *Dela* (tom 24). Prevod: Mara Fran. Beograd: Prosveta.
- Masschelein, Anneleen. 2011. *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late Twentieth Century Theory*. Albany: State University of New York Press.
- Melville, Stephen. 2013. "Painting: Ontology and Experience." u *Contemporary Painting in Context*, edited by: Anne Ring Petersen and Mikkel Bogh, 81-92. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Morton, Marsha. 2009. "Max Klinger and the Unheimlich Return of the Biedermeier Past." u *Edvard Munch und das Unheimliche*, edited by: Michael Fuhr and Rudolf Leopold, 289-292. Vienna: Leopold Museum.
- Moseley-Christian, Michelle. 2010. "Seventeenth-Century Pronk Poppenhuisen: Domestic Space and the Ritual Function of Dutch Dollhouses for Women." *Home Cultures* 7, no. 3: 341-364.
- M'Uzan, Michele de. 2009. "The uncanny, or 'I am not who you think I am.'" u *Reading French Psychoanalysis*, edited by: Dana Birksted-Breen, Sara Flanders and Alain Gibault, 201-209. London and New York: Routledge.
- Muzil, Robert. 2017. *Čovek bez osobina, I*. Prevod: Branimir Živojinović. Beograd: Laguna.
- Myers, Terry R, ed. 2011. *Painting*. London and Cambridge, MA: Whitechapel Gallery and The MIT Press.
- Petersen, Anne Ring, and Mikkel Bogh, eds. 2013. *Contemporary Painting in Context*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Petersen, Anne Ring. 2013. "Painting Spaces." in *Contemporary Painting in Context*, edited by: Anne Ring Petersen and Mikkel Bogh, 123-137. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Pieterse, Jan Nederveen. 1994. "Globalisation as Hybridisation." *International Sociology* 9, no. 2: 161-184.
- Protić, Miodrag B. 1972. "Leonid Šejka: parabola o integralnom." pref.cat. *Leonid Šejka, Retrospektivna izložba 1952-1970*. 3-14. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Ristić, Predrag. 1965. "Arhitektura Galerije Grafički kolektiv." *Krug Galerije Grafički kolektiv*, br. 1: 72-76.
- Royen-Engelberts, Monique van. 2011. *Sara's Dolls'House*. Haarlem: Frans Hals Museum.
- Royle, Nicholas. 2003. *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press.
- Sandberg, Mark B. 2015. *Ibsen's Houses. Architectural Metaphor and the Modern Uncanny*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schor, Hilary M. 2013. *Curious Subjects: Women and the Trials of Realism*. New York: Oxford University Press.
- Staff, Craig. 2013. *After Modernist Painting. The History of a Contemporary Practice*. London and New York: I.B.Tauris.
- Stewart, Susan. 1993. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham and London: Duke University Press.
- Stojanović, Jelena. 2015. "Izložba." pref.cat. *Izložba*. Beograd: Galerija Kulturnog centra Beograda.

- Steyerl, Hito. 2012. "In Defence of the Poor Image." u *The Wretched of the Screen*, 31-45. Berlin: Sternberg Press.
- Subotić, Irina. 1972. "Leonid Šejka: podac o ličnosti i delu." pref.cat. *Leonid Šejka, Retrospektivna izložba 1952-1970*. 15-45. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Swift, Jonathan. 2005. *Gulliver's Travel*. New York: Oxford University Press.
- Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik savremene umjetnosti*. Zagreb i Ghent: Horetzky i Vlees & Beton.
- Šuvaković, Miško. 2005. "Hibridno-imaginarno: Slikarstvo i/ili ekran." pref.cat. *Hibridno-imaginarno: Slikarstvo i/ili ekran. O slici i slikarstvu u epohi medija*. 13-49. Novi Sad: Muzej savremene likovne umetnosti.
- Titmarsh, Mark. 2006. "Shapes of inhabitation: Painting in the expanded field." *Art Monthly Australia*, no. 189: 27-32.
- Vidler, Anthony. 1992. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, MA and London: The MIT Press.
- Wells, Rachel. 2016. *Scale in Contemporary Sculpture, Enlargement, Miniaturisation and the Life-Size*. London and New York: Routledge, Taylor&Francis Group.

A 12 RPA
A 12 RPA
A 12 RPA

ANA BEKUTA ANA BEKUTA
ANA BEKUTA ANA BEKUTA

fly travel fly travel fly travel

fly travel

ANA BEKUTA

ANA BEKUTA



Mariela Cvetić

SVET PO MENI:
POVRATAK MALOG U VELIKO
(UVEĆENJE, UMANJENJE)

* Ovaj rad je realizovan u okviru projekta "Istraživanje klimatskih promena na životnu sredinu: praćenje uticaja, adaptacija i ublažavanje" (br. 43007) koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Projekat/instalacija/izložba „Svet po meni” započela sam 2011. godine. Pojedinačne delove nameštaja, a potom i cele sobe moje *sopstvene* kuće za lutke, počela sam da uvećavam. Sve elemente u velikoj kući (onoj koja je tek nastajala) počela sam da pravim, da gradim prema malo, postojećoj.

Projekat sam inicijalno i sa namerom da ga tu prvi put predstavim radila za prostor Galerije Kulturnog centra Beograd i dala mu radni naslov – koji je i ostao – *Svet po meni*, ali sam ga uporedo nazivala i *Četvrti zid*, već prema Didroovom konceptu kojim se definiše uspostavljena imaginarna granica između fikcionalnog i realnog, imaginarni zid sa koga se posmatra pozornica, ali se kao metafora najčešće koristi u značenju: 'razbiti' četvrti zid. Taj naziv, ispostavilo se kasnije, projekat je u postprodukciji, kada sam izlagala velike fotografije soba, postao konačno aktuelan. Između ova dva imena projekta (*Svet po meni* i *Četvrti zid*), ili sa oba uporedo, krenula sam sa *gradnjom kuće*.

Centralni deo projekta za ovu galeriju je tako postala instalacija radena prema kući za lutke ali sada u stvarnoj veličini, 1:1. Pravila sam sve izabrane delove u sobama uvećavajući ih dvanaest puta. Radila sam, naravno, rukom, trudeći se da budem precizna i pedantna: lepila sam, bojila, modelovala. Kao materijal za gradnju *velike* kuće koristila sam materijal za makete, shodno tome što je *velika* kuća sada postala maketa *male*: papir, karton, lepak, pasta za modelovanje, boje. Proces je počinjao izradom skica gde sam označavala dimenzije elementa koga sam radila kao i redosled postupka u njegovom nastajanju. *Mala* kuća mi je bila polazni/ukazni element za gradnju *velike*, kao što je *velika* prvobitno bila u slučaju gradnje *male* kuće za lutke. U novoj razmeri (1:12) 'gradila' sam ručno celu kuću, sobu po sobu; sto, stolice, krevet, ormane, kupatilo, kuhinju. Za svaki deo sobe, svaki element nameštaja, aksesoar, pravila sam prvo crteže, tehničke, uvećavala dimenzije, i prema njima gradila objekat. Sve je postajalo uvešestručeno: debljina papira dvanaest puta, raster je bio dvanaest puta veći, platno je bilo deblje dvanaest puta.

Malo je polako počinjalo da se vraća u *veliko* (od koga sam i krenula) otkrivajući tako novi sistem, onaj koga sam očekivala i onaj koji uvećavao 'grešku' nastalu na malom modelu. *Male* stvari, kao elementi kuće za lutke, prave se kao idealizovane velike, ili prema njima, one su 'kao' velike ali su im oduzeti detalji, svedene su na meru odraslog koji njima barata. Drugim rečima, one su 'ograničene rukama' jer ruke moraju da upravljaju, manipulišu elementima u kući za lutke i zbog toga one moraju imati svoju veličinu, 'da bi se obuhvatile i držale rukama' (npr. prekidači na šporetu, debljina i-pada... koja je daleko veća od one veličine koja joj pripada).

Relativna greška koja je na taj način nastala na malom modelu ostajala je ista i u uvećanom, ali je apsolutna sada postala velika, dok je na malom bila neprimetna. Uvećani model je postajao uvećana kopija malog modela, koji je sam kopija

(velikog) iz svakodnevnog okruženja, ali ova apsolutna greška odavala je ovu vrstu matematičkog preslikavanja i postajala *uljez*. Konačni cilj ovog prelaska između dva sveta u 1:12 razmeri postao je taj očekivani povratak malog u veliko: nekadašnje veliko je sada opet veliko. Tome je svedočio u Galeriji ekran sa nizom fotografija originalnih, malih soba i nameštaja. Tome je svedočio u Galeriji ekran sa nizom fotografija originalnih, malih soba i nameštaja i pratećom melodijom muzičke kutije *Dancing Doll* iz Felinijevog “Kazanove”.



Ovim postupkom istraživala sam koncept *makete* (*scale model*) shvaćene kao arhitektonska maketa, ali i samo *proizvodnje makete*, *uvećanja* i *razmere*, porekla makete i originalnog modela i značenja koje oni uspostavljaju u savremenoj kulturi. U okviru ovih koncepta ugnjezdio se i koncept *mimikrije* (*kamuflaže*).

Pre početka rada na projektu istraživala sam teorijski koncept *Das Unheimliche* u okviru doktorskih studija i doktorske disertacije „Psihoanalitičke teorije prostora: Frojodov pojam *Das Unheimliche* u vizuelnim umetnostima“ koju sam na Grupi za teoriju umetnosti i medija na Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu odbranila 2009. godine. Istraživala sam koncept *Das Unheimliche* u vizuelnim umetnostima, posebno efekat i/ili pojavu koncepta spram prostornih karakteristika umetničkih radova. 2011. godine na osnovu teksta disertacije objavila sam knjigu „*Das Unheimliche*. Psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora“ u izdanju Orion arta i Arhitektonskog fakulteta u Beogradu.



Alise je okrenula električni prekidač i oko lampe se pojavio slabašan svjetlosni prsten.

– Svjetiljke se gase – rekla je Chloe.

– Zidovi se također stišću. I ovaj prozor tu, isto tako.

– Uistinu? – zapitala je Alise.

– Pogledaj... Velika staklena površina koja se protezala po čitavoj širini zida, zauzimala je sada još samo dva duguljasta pravokutnika, zaobljena na rubovima. Po sredini prozora izrasla je svojevrsna peteljka, spajajući oba ruba i prepriječivši put suncu. Strop je postao mnogo niži, a platforma na kojoj se nalazila Colinova i Chloeina postelja više nije bila tako udaljena od poda.

– Kako do toga može doći? – upitala je Alise.

– Ne znam ... – rekla je Chloe. – Gledaj, eto tračka svjetlosti. Čas prije ušao je u sobu miš sa crnim brkovima donoseći komadićak keramičke pločice iz kuhinjskog hodnika, a taj je isijavao živahno kao luč.

– Čim se odviše zamračí – objasnila je Chloe – on mi odmah donese malo svjetla. Pomilovala je malu životinju koja je ispustila svoj pronalazak na ploču kraj uzglavlja.

Odlomak iz romana "Pjena dana" (L'écume des jours), Boris Vian
s francuskoga prevela: Višnja Machiedo,
Zagreb 1977, Nakladni zavod MH



Moja prva kuća i nameštaj za kuću bila je drvena, kupljena u Rusiji, SSSR, u razmeri 1:10 koja je omogućavala komotniju manipulaciju i bila projektovana za lutke standardnih veličina za devojčice. Bila je to kućica za lutke kojima se igraju devojčice. Kasnije sam počela da sakupljam elemente u razmeri 1:12, kolekcionarskoj, prevashodno britanskoj, a koja je razmera jedne stope (foot, 30.48 cm) naspram jednog inča (inch, 2.54 cm). Sve delove vremenom sam nabavljala pojedinačno, kao kolekcionarske primerke, u specijalizovanim prodavnicama kuća za lutke i aksesoare, dok sam neke uzimala kao elemente iz realnog sveta koji mogu da funkcionišu u malom, ali sa drugačijim/promenjenim ili istim značenjem. Takva je bila stara bočica za parfem, providna, loptastog oblika sa zatvaračem u obliku abažura ili mirišljava jelkica *Wunderbaum* koja zauzima mesto veštačke novogodišnje jelke.



Kolekcionarske kuće za lutke nisu kuće za lutke kojima se igraju devojčice; njihovo poreklo leži u holandskoj tradiciji šesnaestog i sedamnaestog veka gde su minijature pravljene kao unikatni i skupoceni primerci, često i kao potpuna reprodukcija pravih kuća vlasnice koja naručuje minijaturu. Kolekcionarski primerci, sitni, majušni elementi, nekada su pravljeni u specijalnim radionicama, manuelno, ali su sada, većinom, masovno proizvedeni u Kini. Predstavljali su u početku delove nameštaja koga više nema, koji su preci sadašnjih vlasnika minijatura imali, i koga sad naslednici mogu da poseduju samo kao male. Sa ovim kućicama se ne igraju deca, iako izgledaju kao igračke, one se konzumiraju samo pogledom, najčešće sa frontalne strane. Nekadašnja upotrebna vrednost sada se transformisala u 'izloženu' vrednost. Kao i kod minijatura uopšte, i ovde se računao samo rad ruku, rad tela, pa je proizvod zbog svoje jedinstvenosti i autentičnosti imao često neprocenjivu vrednost.







u prodavnici kuće za lutke

Ketie mi je dala broj telefona, adresu i rekla da kad pokucam moram da kažem lozinku: "Aladin nikada nije imao ovako nešto". Otišla sam u 7 Mansfield Road, London NW3 2JD. Padala je kiša.

Brojevi u ulici Mansfield Road skaču i padaju, izmešani su parni i neparni, ja tražim jednocifreni neparni a očekujem ga na strani gde sam kod broja trocifrenog parnog zato što je tu nadvožnjak, i voz, a rečeno mi je prodavnica blizu stanice i bolnice, na koju ništa ne upućuje. Kasnije mi je Vanja rekla da je ta bolnica – porodilište u kojoj je rodila svoju ćerku. Trošna, prašnjava jednospratnica sa rešetkama na izlogu u kome raspored nasumično postavljenih predmeta izgleda kao da nije menjan godinama. Kucam po staklu na vratima i spremam se da izgovorim lozinku, kada vrata otvara žena kojoj ne mogu da odredim pozne godine i kojoj na glavi vire *dreadovi* ispod nakrivljenog kačketa. Ljubazno me, nakon što sam izdeklemovala *password*, poziva da uđem.

Prva soba. Sve je na dovat ruke. Nudi mi da pogledam i uzmem –dodirnem šta god hoću. Dozvoljava mi da fotografisem šta god hoću. Sve sem Davidove kuće. Objasnjava mi da je kućicu David aranžirao pre petnaest godina i tako stoji od tada, nepromenjena. Davidova kuća je po rasporedu ista kao i sve druge: prizemlje i sprat. Ulaz: *living room, dining room, bedroom, bathroom*. Na zidovima portreti pasa, u kući lutke ljudskih figura sa psećim glavama. Najverovatnije da nije poznavao radove Paul McCarthy-ja. Ne pitam gde je sada David, a ni ko je, ko je njoj. Iz nekog razloga mislim da je David mlad, mnogo mlađi od nje, da joj nije sin, mada se kod Britanaca nikad ništa ne zna (sigurno oni to isto misle i za nas). Padaju mi na pamet Harold i Maude. Gledala sam predstavu u Beogradskom dramskom pozorištu, osamdesetih godina, igrali su Milan Erak i Tatjana Lukjanova. Između Harold i Maude je smrt, ona ih povezuje. I ovde je smrt na mestu bezvremenosti. Ovo sve je ovako izgledalo isto, sigurna sam, od kada postoji. A možda je David i njen vršnjak.

Iz prve prostorije me poziva u drugu, tu su vredniji elementi i skuplji. Prepune stare vitrine delimično sortirane po vrstama, tipovima. Kućni ljubimci različitih rasa i u raznim pozama: psi, mačke (mnogo mačaka, ovo je London), ptice, hrčci, majmuni, miševi, zečevi; spavaju, stoje, leže. Uramljene fotografije ljubimaca. Hrana za ljubimce. Pa ljubimci kao ukrasi, porcelanski, ne kao ovi pređašnji, pravi. Sve zamenske slike. Zatim domaće životinje, verovatno za dvorište koje je iza kuće. Pa nameštaj, u svim mogućim varijantama, od klasičanog većinom, do stolica Marcel Breuer-a i Eileen Gray, uz slike, tepihe, zavese, ogledala, satove, lustere, cveće, ukrase, knjige, police za knjige, odecu. Kuhinje sa posuđem i hranom, pernati životinjama koje se tek imaju da spremaju, tanjiri i činije sa

hranom, sa piletinom, hladnom (naravno, tu se setim Hitchcock-a kako objašnjava Truffaut-u šta je za njega strah i zašto ne voli hladno meso, a odmah zatim i Truffaut-ovog *Fahrenheit-a 451* i scene u kojoj se devojčica na dečjem igralištu češlja ogromnim češljem). I većina Hitchcock-ovih filmova su samo filmovi o kući, kuća je glavni glumac.

Zatim su tu sobe za šivenje, mašine, krojačke lutke, igle, konci, materijali. Tavani, prašnjavi sa svim onim što je obično bačeno. Slikarski atelje, štafelaji i palete, otvorene tube boja. Nema podruma. Prodavnice, *Retail Grocer*. Zatim: mladenci, bebe, kolica za bebe, kolevke, svakakva oprema. Policajci, vatrogasci, mrtvački sanduci i oprema. *Teady bears*. Sve.

Jedan stepenik niže od ove prostorije vodi me u sledeću, još jedan stepenik niže u radionicu, pa u drugu radionicu. Sve sobe su linearno vezane, vrata nedostaju sa dovratnika koji ih razdvajaju. Ne mogu da odredim veličinu celog prostora, moguće da kuća ima izlaz i u dvorište. U radionici su i kuće u radu, po narudžbini, pretpostavljam, ali nema nikog ko radi.



Kristin Baybars
Specialising in
Beautiful British craft toys
Dolls houses and miniatures

7 MANSFIELD ROAD
LONDON NW2 2JD
Opp: Gospel Oak School and Station
OPEN 11.00-6.00 TUES-SAT TEL: 020 7267 8934

No credit cards















Postavlja se pitanje da li umanjeni model (a "remek-delo" kalfe koji polaže majstorski ispit jeste umanjeni model) ne predstavlja, uvek i svuda, obrazac umetničkog dela. Jer, odista izgleda da svaki umanjeni model ima estetsku vokaciju – a odakle bi on crpao to stalno svojstvo ako ne iz samih svojih dimenzija? – i, obrnuto, ogromna veličina umetničkih dela takode predstavlja umanjene modele. Taj način slikanja mogli bismo objasniti, pre svega, kao posledicu brige za uštedom u materijalu i sredstvima, i navesti u prilog ovog objašnjenja dela neosporno umetnička iako monumentalna. Ipak, moramo se sporazumeti u pogledu definicija: slike iz Sikstinske kapele predstavljaju umanjeni model i pored svojih imponantnih dimenzija, pošto je njihova tema Strašni sud. Ista je stvar i sa kosmičkom simbolikom verskih spomenika. S druge strane, možemo se zapitati da li estetski doživljaj koji imamo, na primer, gledajući kip konjanika natprirodne veličine treba objasniti time što on prikazuje čoveka čiji je rast uvećan do razmera stene, ili pak time što on svodi na proporcije čoveka ono što nam je iz daljine izgledalo kao stena. Najzad, i "prirodna veličina" polazi od umanjenog modela, jer se pri grafičkom i plastičkom transponovanju umetnik mora odreći izvesnih dimenzija objekta: volumena u slikarstvu, a boja, mirisa, i taktilnih utisaka čak i u vajarstvu: obe umetnosti odriču se dimenzije vremena, pošto je celina predstavljenog dela opažena u trenutku. Kakvu to moć ima umanjivanje, bilo da je reč o razmerama ili o broju svojstava? Izgleda da je ona rezultat preokretanja sazajnog procesa: da bismo upoznali stvarni predmet kao celinu, uvek smo skloni da najpre upoznamo njegove delove. Otpor koji nam on pruža savladujemo deo po deo. Umanjivanjem razmera dolazi da obrnute situacije: umanjen, čitav predmet izgleda razumljiviji: kvantitativno umanjen, on nam izgleda i kvalitativno pojednostavljen. Tačnije rečeno, zbog kvantitativnog transponovanja povećava se i postaje raznovrsnija naša moć nad predmetom koji je homologan stvarnom predmetu: preko njega, ovaj poslednji možemo uzeti u ruku, izmeriti mu težinu na dlanu i obuhvatiti ga jednim pogledom. Lutka sa kojom se dete igra nije više protivnik, suparnik, ili čak sagovornik: u njoj i pomoću nje osoba se menja i postaje subjekat. Nasuprot onome što se događa kada se trudimo da upoznamo neku stvar ili biće u njihovoj prirodnoj veličini, kod umanjenog modela poznavanje celine prethodi poznavanju sastavnih delova. Pa čak i ako je to samo iluzija, svrha umanjivanja je da se stvori ili pothranjuje ta iluzija, koja inteligenciju i osećajnost daruje zadovoljstvom koje se već samo zbog toga može nazvati estetskim. Dosad smo govorili samo o razmerama koje, kao što smo upravo videli, podrazumevaju postojanje dijalektičkog odnosa između veličine – to jest kvantiteta – i kvaliteta. Ali umanjeni model ima još jedno svojstvo: on je napravljen, "man made", i štaviše, "ručno". On, dakle, nije obična projekcija, pasivni homologon predmeta: on predstavlja pravi eksperiment na datom predmetu. Ako je model veštački proizvod, možemo da shvatimo kako je napravljen, i to poimanje načina na koji je on izrađen daje još jednu dimenziju njegovom biću: osim toga – videli smo to kada smo govorili o domaćem majstorsanju, a primer "manira" kod

slikara pokazuje da je tako i u umetnosti – taj problem se uvek može resiti na više načina. Kako izbor jednog rešenja povlači za sobom preinačavanje rezultata do koga bi dovelo neko drugo rešenje, opšti pregled tih permutacija virtuelno je dat u istom mah kad i posebno rešenje koje se pruža pogledu gledaoca, i tako se on – a da toga nije ni svestan – preobražava u aktivnog činioca. Samim posmatranjem gledalac otkriva druge moguće modalitete istoga dela i nejasno oseća da se on sa više prava može smatrati njihovim tvorcom nego sam autor, koji ih je zanemario isključujući ih iz svoga dela: a ti modaliteti predstavljaju nove perspektive iz kojih se može posmatrati stvoreno delo. Drugim recima, bitno svojstvo umanjenog modela je u tome što odsustvo čulnih dimenzija on nadoknađuje inteligibilnim dimenzijama.

Odlomak iz "Divlja misao"
(naslov originala „La pensée sauvage”),
Klold Levi-Stros, Nolit, Beograd, 1966



ekonomija koje nema

Za sve vreme trajanja projekta vodila sam dnevnik/beležnik gde sam zapisivala šta mi je sve potrebno da nabavim i uradim i kojim redosledom: koliko mi je novca i vremena okvirno potrebno za neki element. Nekad sam radila samo prvo konstrukciju za po više elemenata, na primer, sekla sam lepenku različite debljine nekoliko dana, a zatim ih bojila i/ili oslikavala, već po potrebi. Nekad sam radila ceo deo od početka do samog kraja. Upisivala sam šta sam završila, šta je još potrebno da doradim i na koji način.

To me je podsećalo na Pontorma, (Jakopo Karuči), maniristu, ali ne na njegove fragilne studije melanholičnih portreta, već na njegov dnevnik, na poslednje mesece njegovog života, gde je opsesivno upisivao ne samo napredovanje na fresci poručenoj od Medičija, već i zapisivao svoje stanje bolesnog organizma, sve što je jeo (lunedì sera cenai i° pane bollito col burro e i° pesce duouo e 21 6 ditorta|martedì | mercoledì | giovedì] venerdì | sabato adai alatauerna asalata epesce duouj ecacio esetimj benel domenica desinai ecenaj co brozino| lunedì i° armonicino lessò dagnello buono| martedì dua huoua afrettelate eia isalata j mercoledìgiovedì sera 4 qi dipane la isalata dello agnello lessò malcottoj adj), kakvo je vreme bilo. Ponekad je u istoj rečenici pisao i o progresu u radu i o svojoj večeri: "Danas sam uradio portret koji vrišti a uveče jeo teletinu". Ali nije bio samo dnevnik taj zbog koga sam mislila o njemu. Novac koji je zarađivao Pontormo je ulagao u prepravku svoje kuće, opsesivno, gradeći od nje gotovo tvrđavu u koju se penjao merdevinama, koje bi posle podigao da mu niko ne bi mogao prići bez njegovog znanja i dozvole. Od slika koje je prodavao plaćao je majstore da grade njegovu kuću provodeći vreme u njoj u očajnom strahu od smrti. Svoju umetnost stavio je u funkciju arhitekture koja mu je pružala osećaj sigurnosti: slikao je da bi napravio sklonište u kome je mogao da se oseća bezbedno da nastavi da slika.

Više je moj dnevnik ličio dnevniku "prakse" koji smo imali obavezu u srednjoj školi da vodimo kada smo provodili jednu ili dve nedelje u fabrikama: na primer, u fabrici "Obuća" lepila sam gumu na stikli, koliko, na kojim modelima, šta je bio škart, sve je upisivano.

Odlazila sam skoro svakodnevno u radionicu (podrumsku prostoriju, bivšu maketarnicu Arhitektonskog fakulteta koju sam mogla da koristim do izložbe), a posle sam postala gotovo zavisna od tog rada, opsesivna, ili *opsednuta*: postala sam mentalno 'usisana' u manuelni, ručni rad, i svaki duži izostanak iz radionice uzrokavan drugim paralelnim obavezama, izazivao mi je nelagodu. Kako je vreme prolazilo, radna rutina i okruženje materijala koga moram da savladam, postajalo mi je svakodnevnica u kojoj sam samo želela da vidim još jedan komad gotov, još jedan. *Želja da ih bude što više* gušila je bojazan o sudbini tih objekta jednom kad

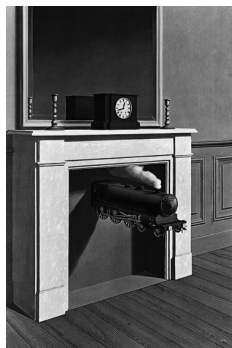
izložba bude gotova. Imala sam priliku da rukama gradim svoju kuću, bez ikakve ekonomije i bez izgleda na budućnost: zapravo, *crtala* sam je, nju, neku moju kuću (njen sadržaj), budući da je material za gradnju bio i materijal za crtanje. Kuća je bila model, ali i crtež i slika u isto vreme. Nisam mislila o ovim objektima ni kao o skulpturi, na kao o slici, ni o prostoru isključivo, a bili su od svega pomalo.

Mislila sam na Gregora Šnajdera je o svom radu govorio: „Postoje ljudi koji su vešti sa crtežom, slovima i rečima, a ima ima ljudi koji grade kuće.“ Ja nisam gradila kuću, tek elemente za kuću, nameštaj, koji bih, eventualno, mogla da nosim sa sobom, ako imam gde. Uvek je prostor u kome sam radila postajao tokom vremena moj studio, atelje, budući da nemam sopstveni; kako bi u njemu bilo sve više mojih stvari, postajao je sve više moj: elementarna kamuflaža, mimikrija. Kao kad uđete u hotelsku sobu, nameštenu, nepoznatu, bezličnu, ostavite svoje stvari, neku odeću, sitnice i kad se uveče vratite, vratite se u – svoju sobu.

Izvesnost nastajanja sadržaja, ako ne same kuće, pomaljalo se u dokumentaciji koja je nastajala u početku kroz beleške, skice i fotografije još dok sam radila, a kasnije kao fotografija instalacije; samo kao dokument moja kuća je i mogla da ostane.

Postavljala sam elemente u velikoj kući onako kako sam i u maloj, naravno. Ni jedna situacija ne referiše na neki poseban raspored, izuzev u tzv. dnevnoj sobi. Mali vagon voza koga sam imala postavila sam u komodu iznad koje je bilo ogledalo i stoni sat, kao da izlazi iz nje. Samo taj jedan Magritte, *La Durée poignardée* (*Paralizovano vreme*), očigledan, mada sam mogla da se sakrijem i iza Claude Cahun-a, na primer.

Da fotografišem instalaciju u DKC pomogli su mi prijatelji fotografi. Nisam im sugerisala gotovo ništa. Nije bilo puno manipulativnog prostora da bi fotoaparati mogao da bude dovoljno udaljen i da zauzme mesto proizvoljno.



PETRAK 16/11/2012

- ultramarin \leftarrow limit / 2 emu
- Stampa in \leftarrow klata / \leftarrow zdenekap. / \leftarrow pagin
- Gesso
- Resini

Lesoviti

ZIDOV

$$(3,8 \times 10 + 11) \cdot 3,5 \text{ (kijica)}$$

$$\text{kg} \cdot 3,5 = 171,5$$

cca 170 m² zidovi

$$(1,33 \text{ €/m}^2 + \text{POV}) + \text{rabat?}$$

271 €

3163447

2618942

2500 + POV / w

172 x 272

cca 15.000

1,6 €

$\leq 8 \text{ m}^2$

① PLATNO KROV

$$2(200 \times 130) \approx 52.000 \text{ m}^2$$

② PLATNO KROVET CRGT

$$2 \times 1 = 2 \cdot (2,5 \text{ m})$$

Sve se može

Šta će može tehnologija CNC

$$90 + 90 + 20$$

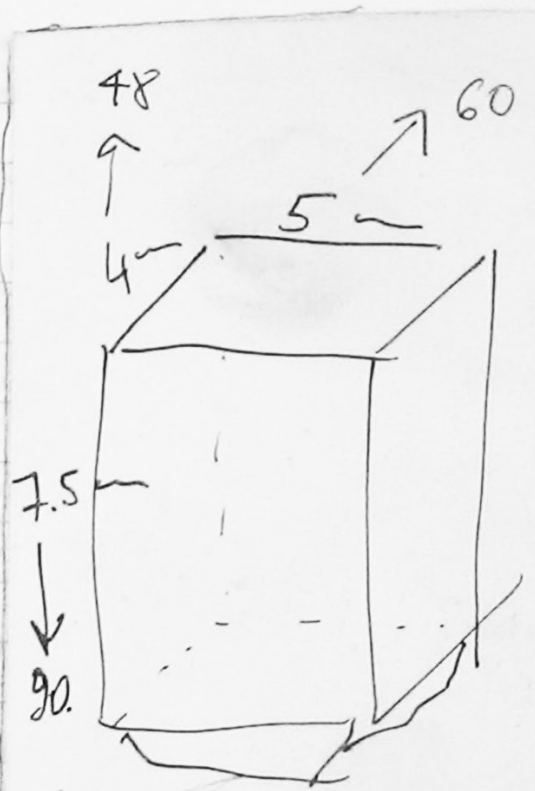
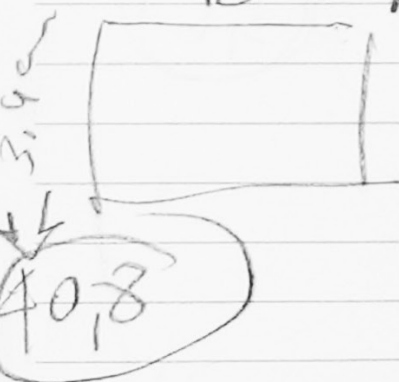
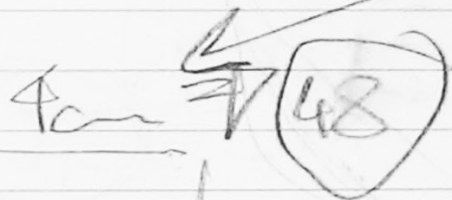
~~90~~ + 40

90

TV Board

- Gesso

- Lempur
dusokoyun? /
gho

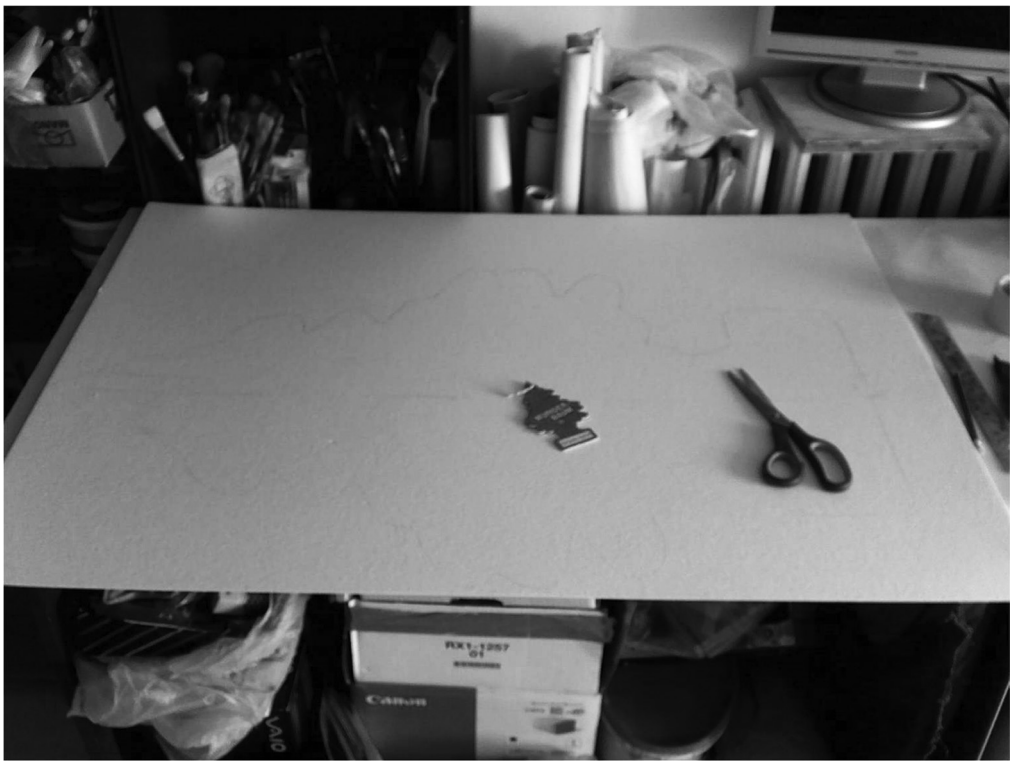


- 11 4 0 Δ 60 cm
- 11 4 0 Δ 48 cm
- 11 4 0 Δ 90 cm

$$7.5 \times 12 = 90,0$$



W



Kralupy Město 146 II z nad
2451985

Višegrádské 3 km 4
3660349

Nemanýnské 4
3614179

Země Trž. B. Radč. 4
Boogradské 10 2435288

Lawetgele 7104

12/215

~~FOTOGRAFIE~~

~~SILNĚ SPANĚL NEČEKA~~

~~NE POSTOJI~~

GLAVNA / PAN. 9⁰⁰

- MAHA VERTA IZ SPANACEGA

= DOBRATSKYA PLATFORMA

- LEK GONJE PLOČKA

PROVENIS

UTORAK 20:00 [30/04/12

Pon. 29/04

- DUC u

- Stamp

- Desktop

- Pod

- Maxica

- Turplex

Unpublished

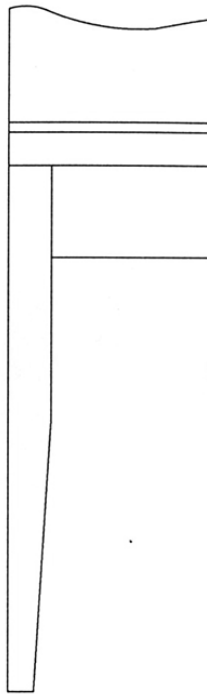
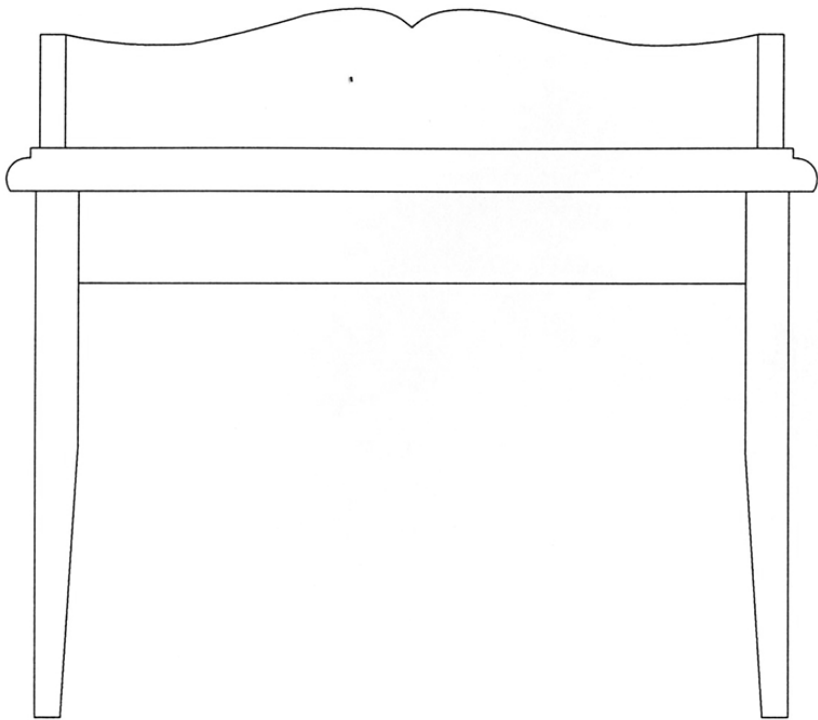
2,40

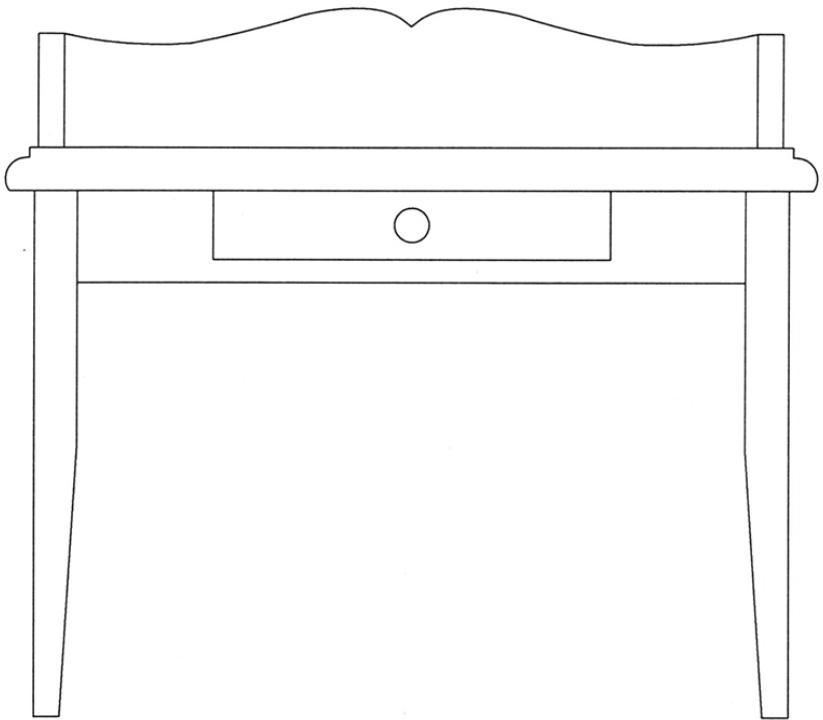
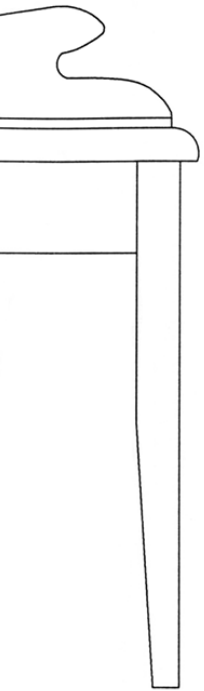
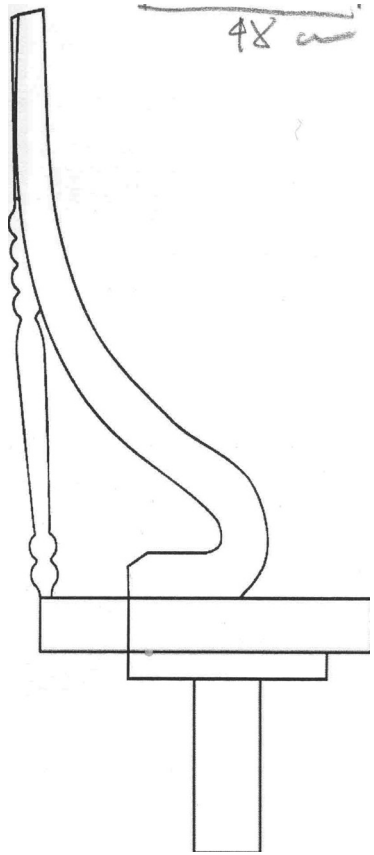
"Zimna"
Tarkovskii



Mountain left
Dobson's left















četvrti zid galerije (diskusija u toku trajanja izložbe)

Pitanja koje sam postavljala gradeći “kuću”: Ko ‘gleda’ (par očiju) i ko ‘učestvuje’ (par ruku) u kući za lutke, a ko ‘gleda’ i ‘učestvuje’ u velikoj kući? Kako se proizvodi umetnički rad u okolnostima minimalnih sredstava za produkciju? Da li se kuća gradi ‘rukama’, da li je to jedini način da se proizvede *Sopstvena kuća*? Šta bi se promenilo u konačnom rezultatu/pojavnosti i očiglednosti pretpostavljene greškeprilikom promene razmere kuće u slučaju kada bi se rad (gradnja kuće) delegirao na druge? Da li vremenska (t) i prostorna (x, y, z) dimenzija kuće upućuju na mimoilaženje percepcije malog sveta (male kuće) u odnosu na veliki, što postaje vidljivo tek odrastanjem i posle uvišestručenog uvećanja (12 puta)? Da li bilo šta može da bude suvišno i da bilo šta može da nedostaje u kući za lutke, te sukcesivno i u velikoj kući?

Boba Mirjana Stojadinović: Krenula bih od prvog pitanja koje je Mariela postavila, da vidimo kako se to vama čini: *Ko ‘gleda’ (par očiju) i ko ‘učestvuje’ (par ruku) u kući za lutke, a ko ‘gleda’ i ‘učestvuje’ u velikoj kući?*

Vahida Ramujkić: Tek sam danas prvi put videla izložbu uživo. Bila sam na putu kada sam na Internetu videla najavu i sad kad razmišljam ne mogu da se setim da li se na pratećoj fotografiji radilo o maketi ili o eksponatima sa izložbe koje tek sad vidim, o kojoj skali se radilo. Zanimljivo mi se čini sad kako se na tom fotografskom dokumentu gubi ideja o skali – nemaš osećaj da li je u pitanju nešto veće ili manje.

Boba: Kako ti se sada čini kad si videla izložbu?

Vahida: Pa efekat je zaista bio iznenađujući, naročito da se sama nađem ili vidim nekog od posetilaca u tom prostoru. Odjednom smo i mi počeli da izgledamo kao neke lutke.

Ivana Đurišić: Ovo mogu da gledaju ljudi kao neki izložbeni salon nameštaja, kao što je Mariela već rekla, može da se napravi zamena teza, ugao gledanja, da neko ko je apsolutno neupućen šta se ovde nalazi može da doživi to kao nekakvu vrstu reprezentativnog prostora gde se prototipovi promovišu i da to stvarno može da bude, uslovno rečeno, kuća za velike lutke, odnosno ljude koji bi da biraju i da naručuju šta bi oni u svom realnom okruženju voleli da imaju. Može i tako da se gleda.

1 Sopstvena kuća referiše na esej *Sopstvena soba* Virdžinije Vulf (Virginia Woolf, *Room of my Own*).

Boba: A proporcije?

Ivana: Kad sam ušla nisam imala pojma o proporcijama, to nije ono što prvo upadne u oči. Kad se uđe bez ikakvih predinformacija, predznanja, razne su tu asocijacije. U zavisnosti od toga šta kome pada na pamet, stilski, ovako, onako, ali tek posle kada se vidi video-rad i kada se uđe malo dublje u priču, onda počne da radi to da li su proporcije zaista realne, odnosno šta tu ne valja, šta je tu pogrešno, šta tu odskače.

Mirjana Munišić: Meni se čini da je paradoksalno da je velika kuća za gledanje, samim tim što si stavila zaštitni konopac, dok je mala kuća mišljena za manipulaciju, ona je mišljena za igru. Ti si je uvećavala u srazmeri, ali u odnosu na odrasle ljude to nije ta razmera, očigledno postoji druga razmera dečje igre. Imala sam dilemu u vezi sa videom, pitala sam Marielu: „Da li su ovo sve makete?“, ali može se shvatiti da jesu, jer su predmeti iz kućice za lutke toliko mali da može samo jedan biti u fokusu istovremeno, sa tim uvećanjem ne može se dobiti veća prostorna dubina fotografije. To ti daje ključ da je to malo, ako u tom vizuelnom smislu nema neke druge informacije. Meni je ovde u stvari ključni momenat vreme, kucanje muzičke kutije koja je neka vrsta satnog mehanizma i tvoje vreme koje si tu uložila. To je ono što meni ovu izložbu čini direktno zastrašujuće.

Boba: Zašto ti se čini zastrašujuće?

Mirjana: Prosto zato što vidiš tu količinu uloženog vremena, to ima tu *unheimliche* dimenziju.

Predrag Rodić: Imaš onog ko gleda i onog ko priča. Prvo, ja sam osetio da sam nepozvan da uđem u ovaj svet, da neko treba da me pozove. To je sveto mesto nečijeg fantazma i nečije fantazije u kome ja ne smem baš tako lako da uđem, da dodirujem, jer taj svet mene gleda. On je *blou-ap* (uveličan), ima *blur* (zamućenje), vidim da su ti predmeti malo svedeni, neće da budu precizni. *Bluring* sam tek sad shvatio od Mariele. Taj svet gleda mene, ali me gleda tako da mi baš ne dá da se osećam lagodno. On je toliko natopljen intimnošću i bliskošću da ja ne znam da li je uopšte pristojno da ja tu budem, ne samo da kupim i odnesem krevet, nego se to pitanje postavlja zato što ispred mene leti jedan svet fantazija, boja i snova koji ja ne znam da li je ta greška omaška, frojdovski rečeno, poziv na moju podsvest, da se ja osećam nelagodno zato što sam ja zaboravio ili nisam uvećao te svoje male svetove koje

zaboravljamo. U stvari, autor me podseća da sam ja svoje lutke negde pohranio i nisam ih uvećao. Pod time podrazumevam da narator koji mi priča priču, da me on i gleda. To što se tiče dodira, ja ne mogu tu da uđem. Nije da on meni ne dá da ja u taj svet uđem, ne brani on meni da uđem ili da se osećam dobro zbog toga što nije izložen mom pogledu, nije da nije dobronameran, nego ja nisam spreman, zatečen sam. Prosto sam ljut što nisam sebi tako nešto uvećao.

Boba: Da li možete da rekonstruišete: kad ulazite u galeriju, u kom trenutku počinje taj osećaj?

Predrag: Više su me detalji, što bi rekao Lakan, „probali“, oni moj kontinuitet vremena fragmentišu, pa me onda trglo da vidim gde sam u odnosu na celu sobu, na delove nameštaja, itd. Ja sve ove prostorije doživljavam kao jedan kaleidoskop koji se oko mene vrti, a ja ne mogu da se snađem, zato što nisam spreman da se snađem. Mislim da nijedan posmatrač nije spreman na to, zato što je zatečen tom vrstom uvećanja koja je nama metafora blouapa, tj. ono što ja mislim da je malo i što se meni čini da su male stvari, zadovoljile su me svojom malošću. Tek kad ih uveličam vidim koliko je to neusklađeno u odnosu na mene. Onaj ko priča me baš zabrinuo.

Boba: Nisu sve stvari uveličane, recimo ovi crveni jastuci – oni su verovatno ti koji gledaoca uvlače u svoj prostor i tu čovek oseća da može da sedne. Ti crveni karirani jastuci su meni bili jako poznati. Tek posle toga se nameće nezgrapnost. Pomislila sam da je hodnik kojim se prilazi dosta mali i to je fizička teskoba iz koje je sve stešnjeno. Razmišljala sam koji bi prostor bio, ne mogu da kažem primereniji, ali u mojoj viziji, koji bi mogao da dá drugačiju viziju rada. Zamisli veliku halu gde se u dnu nalaze te sobice, da li bi to imalo taj efekat (ne pitam vas, nego prosto razmišljam) da čovek tome prilazi iz velike razdaljine odakle to zaista izgleda tako malo, pa tek kad mu se približi, može da se upiše u taj prostor.

Ivana: Mene samo interesuje zašto, a to sad ne smem da pitam Marielu, to mogu samo vas da pitam da mi kažete, zašto je izložba koncipirana ovako uzduž, znači hodam pa se sobe ređaju jedna uz drugu? Da li bi bilo u konceptu da je napravljena pozicija kao što je realno u malim kućama, u kojima sobe imaju nekakve logične povezanosti i na taj način isto imitiraju realne kuće?

- Vahida:** Moguće da je ovako zato što su kuće za lutke u principu i pravljene tako da ti vidiš izložene sve sobe, nisu pravljene sa tom logikom kako to stvarno izgleda.
- Ivana:** Upravo iz tog razloga, zato što su one obično, ako i imaju poklopac, onda se one otvore, ili imate na jednom ili dva nivoa sobe koje su ovako postavljene kao ovde, ali mene sad zanima da li je to produkciono bilo komplikovano ili možda postoji još neki signal, znak koji se čita upravo ovakvim redosledom?
- Svetlana:** U dva ili tri nivoa sigurno nije bilo moguće u ovom prostoru.
- Petrović:** Arhitektonika izlagačkog prostora je nešto što utiče kako ćete projekat razraditi i postaviti. Drugo, kod kuća za lutke odnosi su takvi da vi imate uvid u sve prostorije, frontalno, nijedna soba nije iza druge. Postoje različite kuće za lutke. Meni se na primer sviđa što je njen uzor, u većem delu uzev, bio kuća za lutke iz šezdesetih-sedamdesetih godina. Meni je to bliže. Ne znam kako izgledaju sad kuće za lutke, verovatno drugačije u dizajnu i svemu. S druge strane mi je bilo interesantno kako najmlađa publika ili publika jako mlada ne prepoznaje neke elemente, tipa šta je ono – radio, onda ja kažem iz sedamdesetih, a Ćirai kaže: ne, iz šezdesetih ti je taj radio; a šta je ovo – laptop, ovo je digitron, računar. Deca koja su baš mala ne doživljavaju to na način kuće za lutke koja jeste univerzalna sa današnjom kulturom (ja nisam imala lično svoju kuću za lutke), drugačije doživljavaju nego svoju kuću za lutke, zato što su ispunjene možda nekim drugim sadržajem, nekim drugim dizajnom i nekim drugim elementima.
- Mirjana:** Ovde definitivno postoji nesporazum ko je pozvan – ovo nije izložba za decu, ali se lako tu dovedu deca. Meni se sviđa ta tvoja ideja ogromne hale, gde prvo sve vidiš pa tek kad prideš shvatiš da to raste kako se približavaš. Samo to bi onda bio neki sledeći prostor.
- Predrag:** Postoje univerzalni prostori koji se prave da bi bili naseljeni, i sve kulture imaju te kuće za lutke, i ono što smo mi intimno upisali u te stvari i predmete dok smo se igrali. Rodna rekonstrukcija je druga tema, ali to se negde otvara. Uvek sam se pitao o toj rodnoj matrici, biti lutka i biti zatvoren u neki svet – to je uopšte patrijarhalni poredak koji zatvara ženu u kuće za lutke i priprema ih za te prostore. To je neverovatna priča, perverzno ili ne, o moći. Kad autor uveliča te kuće za lutke, meni se odmah otvara

to pitanje moći, ko je taj ko je tu projektovao svoje stanište i da li se u njemu može biti i koliko je on sebe tu investirao kao žena pre svega, rodno kao žena. Moguće je da se danas dečaci igraju sa kućama za lutke, ali ja ovde čitam rodno pitanje moći i inverzije, ko je tu sad zatočenik. Onda taj svet počinje da mi liči na jednu vrstu slatkog zatočeništva, ali svejedno, to je i dalje zatočeništvo.

Mirjana: Onda možeš prekidač za šporet da doživiš kao osvetu, kao povratak tog sveta koji raste kao kvasac.

Predrag: Da, ali tu je teklo jedno drugo vreme, vreme devojčice, a to nije ovo vreme muškog poretka. Ne govorim da se radi o nekoj šizofreniji, radi se samo o tome da je to neko drugo vreme, neka druga emanacija, neki drugi senzibilitet koji ja kao muškarac ne mogu da dokučim. To me dodatno uznemirava, ali to je moj problem.

Boba: Razumem vašu potrebu da shvatite koja je to investicija koju je umetnica napravila, ali da li možete da percipirate samo iz svog ugla? Da ne pokušavate da se investirate u njenu investiciju?

Predrag: Misliš da pratim poredak stvari ili poredak vremena? Tu vreme teče kako su se stvari poređale, čak možemo da pratimo vreme kroz prostorije, jer kako obojimo stvari, kako ih poređamo tako mislim da ide tok. Ima tu raznih vremena, to je najteže uhvatiti – najčudnije je to vreme uhvaćeno kroz poredak stvari. Taj poredak stvari je takav da je on ne samo zamagljen pa uvećan nego je u srazmerama, ali u čijim srazmerama? Srazmerama devojčice koja uveličava svoj imaginarni svet, a to vreme kad se uveliča i kad se re-skalira taj poredak stvari bojama, patkicama, jastukom, onda vidim njeno vreme koje je drugačije od vremena koje projektuje muški patrijarhalni poredak. Nije to vreme moći, to je vreme jednog senzibiliteta koji na milionima i milijardama primera ostaje zatočen, nevidljiv, uspavan ili pretvoren u lutke.

Vahida: A šta je sa automobilićima? Dečaci su skupljali automobiliće.

Predrag: Ti automobilići i sve te dečake igračke nikad se nisu konfigurisale u poredak kuće, u poredak sobe, u poredak staništa takve vrste, a to je već kulturna matrica koja je dodelila da se neko igra kuće, a neko da se igra brzine, moći, prolaženja itd. Taj *ojkos*, ta metafora kućišta, kao da je stalno bilo privilegovano i ostavljeno za vreme i senzibilitet žene koja je uređivala, doterivala, spremala nešto,

radila i pripremala se i sad se to uvećalo. Ali sad kad se uvećalo vidimo da je to to, sad neću da imenujem šta je. Dakle, jesu imali dečaci to, neke automobiliće, hvala ti na tome, odlična ti je ideja, ali nisu nikad konfigurisali taj prostorni poredak. Da li je to kulturom nametnuta matrica ponašanja, onda imamo trivijalni zaključak. Trivijalan bi bio u tome što su se ovi igrali ovako, a ovi su se igrali ovako. Ono što mene ovde brine jeste nešto drugo, što može to biti i ambivalentno, čeznutljivo, potisnuto, marginalizovano.

Boba: Šta se dešava kada se takav poredak, vrlo uslovno rečeno, nemoći, znači nečega što je intimno, stavi u galeriju?

Predrag: Mene kao muškarca to uvek uznemirava, ali ne u tom smislu da sam ja prozvan, nego što se uvek pitam koliko sam ja učestvovao u tome, nevoljno ili voljno, u toj igri moći.

Boba: Koliko reprodukujete taj poredak?

Mirjana: Ja mislim da se dečaci isto igraju konfigurisući prostore, ali to nisu prostori za druge, ima ta razlika da to nisu prostori usluge drugom, znači to su zamkovi, to su auto-putevi, garaže itd. Tu je prisutan isti trud, vreme, zanesenost konstituisanjem, ali to nije prostor za drugog, u službi drugog.

Ivana: Nije to baš tako stoprocentno. Ne znam koliko ste imali kontakata u skorije vreme sa, hajde da kažemo, recentnom produkcijom tih skaliranih modela za dečiju upotrebu? Uvek postoje nekakve uslužne delatnosti kojima se bave, uslovno rečeno, dečaćki paketi. Ili su vatrogasci, ili su policajci, ili su pumpadžije, ili su majstori, ili imaju radionice, ili imaju prodavnice, ili imaju opsluživanje pranja kola itd. To je prosto samo nekakva podela na muške i ženske poslove, muški i ženski senzibilitet, mada šta ćemo onda sa pričom da imate devojčice koje apsolutno ne žele da se igraju u tom nekakvom okruženju, nego naglašeno vole i automobile i sve ono što je, da kažemo, muški princip igre? Šta ćemo pak sa dečacima koji luduju za Barbikama, kućicama itd., što krišom da im roditelji ne znaju, što vrlo otvoreno? Tu ne može da se podvuče jasna linija.

Predrag: Ali kuća za lutke je metafora jednog drugog sveta. Sad kad bih skočio na jedan teorijski nivo onda bi Mariela prepoznala moj stav odmah, a to je da je ovo za mene jedan hipertekstualni konstrukt

u kome ja sada vidim borbu različitih tekstova nalepljenih jedni na druge; raznih kulturoloških tekstova: psihoanalitički, likovni, arhitektonski, itd. To sad možemo da dekonstruišemo na razne načine.

Ivana: To je jedan malograđanski model, gde žena ima ulogu u kupatilu, dnevnoj sobi, kuhinji, itd., i da svako izlaženje iz tog konteksta u stvari nije baš, hajde da kažemo, bogzna kako prepoznato. Dakle, ta lutkina kuća ima tu neku priču. Ti kao biće žensko treba da figuriraš u ovom nekom prostoru, a ono sve što je napolju i što izlazi van tih granica i okruženja namenjeno je muškarcima, ljudima koji po sociološkoj matrici imaju moć i slobodu da na taj način žive. Ali su to stvari koje su već prilično prevaziđene, nadam se da jesu.

Boba: Ko koristi ovu kuću, ko koristi kućicu za lutke?

Ivana: Ne znam, ne mogu da zamislim da li je ta postavka, koja je narasla dvanaest puta, može da bude platforma za igru velikih ljudi? Možda bi meni bilo zanimljivo, da imam prostorne i finansijske moći, da sebi kreiram neki potpuno nepostojeći svet i da tu nešto tumbam, zato što sam svesna da time ne narušavam svoju dnevnu kolotečinu, a kao smor mi je da nešto čeprkam sa tim vrlo sitnim i malim detaljima. Ali to je potpuno fantazija fantazije.

Boba: Neobično mi je da ceo ovaj prostor kao da je pravljen samo za jednu osobu kojoj eventualno neko može da dođe u goste.

Mirjana: ... koja menja pol, pošto ovde ima očigledno ženska soba i muška soba... Ja bih to doživela tako, sve sa cipelama, to je neki lak ključ, ali tu postoje dve sobe, za nju i njega.

Boba: Imaš kuhinju i kupatilo, spavaću sobu gde imaš krevet za jednu osobu, imaš dnevnu sobu i radnu sobu. Ceo komplet idealizovanog sveta, ali kao da je samo za jednu sobu.

Mirjana: Da, ali tu ne dolazi do susreta. To su sukcesivni prostori.

Boba: Štaviše, to sam tek danas primetila, da u stvari postoji i šesta soba koja je mračna, od kojih se jedino vide otvorena vrata, a unutra je mrak.

Predrag: To je jedan intiman svet u koji je pitanje da li si pozvan da uđeš tek tako, moraš stvarno da budeš pozvan. Moguće je da je autor recimo uzeo svoj svet, uveličao ga i ako bih ja rekao: „Lepa

dosetka“, meni bi ta dosetka više bila simptom nečeg drugog – šta se tu upisalo u kuću za lutke, koji je to fantazam, koja je to intimnost da uzmem i uveličam. Mogao sam to da preskočim i da uveličam nešto drugo. Mogao je neki mladić da uveliča svoj automobil. Da li bi to dobilo ovu intimnost?

Ivana: Meni je u celoj ovoj priči najinteresantniji upravo taj detalj koji Mariela opisuje, a to je da su masa originalnih malih modela u startu napravljeni disfunkcionalno, kao što npr. slavina nema dovoljan broj elemenata da bi, kada se poveća, mogla da funkcioniše. Mene to interesuje više na tom nivou – zašto se prave takve stvari, zato što očevidno deca u najranijem uzrastu, kad su već korisnici takvih igračaka, što dečaci, što devojčice, momentalno prepoznaju sve te nesavršenosti, čak i na tom malom modelu, i njih to nervira. Njih u startu nervira zašto ovo ne funkcioniše, zašto je ono napravljeno samo kao simbol, znak? U startu decu nerviraju igračke koje simuliraju stvarni objekat, a u suštini nemaju te funkcije i ne mogu to da proizvedu i onda vrlo često se javlja neka vrsta agresije prema takvom predmetu: to ne radi, to ne valja, itd. Mene više interesuje zašto industrija igračaka insistira da to budu samo naznake funkcionalnosti, kada je jasno da deca u tom periodu već jasno mogu da naprave razliku između toga šta je lažno, a šta je upotrebno. Kad se to sve podigne na puta dvanaest, onda se tu postavlja pitanje: a što nije sve tako u životu, što ne koristimo poluupotrebljive stvari kad ih već guramo deci kao jednu vrstu obmane. Meni je ta vrsta ugla gledanja vrlo interesantna.

Predrag: Još ako bude, kako je autorka naznačila, postprodukcija, znači knjiga i fotografije svega ovoga, ovoga sveta koji je sada uvećan, vidljiv, ali biće nevidljiv na ko zna koji dug period. Tu sad ide ona figura sinegdoha, jedan mali svet se uvećava u veliki, jedna figura, retorička strategija. Pitanje je kako će to da izgleda u drugom medijumu kao što je knjiga. Atmosfera tih sobica fizički je veoma čulna.

Boba: Kako vam deluje to što ne možete da uđete u sobu, zato što postoji taj tanki kanap koji blokira, koji stoji na ulazu u svaku sobu?

Vahida: Meni je to malo šteta, to sam rekla na početku. Volela bih da vidim da su tu ljudi, onda bi to bila još jača slika, to je moj utisak bio, te neke začuđenosti. Ili životinje, da je tu neka prava mačka...

Mirjana: Mislim da je kanapčić nužnost, mislim da on smeta, ali da se shvata kao nužnost.

Boba: Misliš da ne bi ljudi nešto uništili, pokvarili nešto što ne radi?

Vahida: Ne znam da li je to iz praktičnih razloga, da se ne bi nešto uništilo, ili...?

Ivana: S obzirom na to da je sve od kartona, neko može da se zatrči da sedne, da legne...

Boba: Ja lično ne bih legla, ali imala sam potrebu da uđem unutra, drugačije je kad si u tome. Ovako postaje dvodimenzionalno na neki način. To je bio prvi impuls, iracionalni...

Svetlana: Ja mislim da to tehnički nije ni bilo izvodljivo, jer je pravljeno kao maketa od papira, pa je kanap tu iz bojazni da se nešto ne desi. Da je ceo projekat drugačije rađen, mislim da ni Mariela ne bi imala ništa protiv da posetilac uđe u kuću.

Vahida: Meni i izgleda zanimljivo ta fragilnost.

Predrag: Ceo taj svet je krhak.

Mirjana: Mislim da bi sa kanarincem bilo lepo, imaš tog nekog delegata, jedna mačka ili kanarinac, da ona ulazi umesto tebe, oteľovljenje u tom svetu...

Vahida: Baš ta fragilnost, krhkost mi je jako zanimljiva. Kad sam bila mala krenula sam da pravim kuću sa nekim drugarima komšijama na tavanu svojih bake i deke, imali smo po pet-šest godina. Krenuli smo od jedne kartonske kutije koju smo izbušili, postavili sprat, izdělili sobe i onda smo malo-pomalo, iz dana u dan, počeli da provodimo vreme izrađujući sav živi nameštaj, donasitnijih detalja. Pa su se dodavali tepisi, kupatilo i sve, to se pretvorilo u opsesiju da preispituješ uobičajene predmete i ocenjuješ ih na osnovu njihovog kapaciteta da zamene nešto u „smanjenom svetu“, da vidiš šta može da izgleda kao kada, kao zavesa za kadu, tuš, sve u detalje, pa terasa, pa lift... Ali to je na kraju bila samo kartonska kutija, to je bilo nešto strašno na tavanu. Ta krhkost, te nogice za stolice, pa smo rezbarili dekoraciju u naslonima, pa divan, to se i šilo... Na kraju je ta kutija kolabirala, pa smo je lepili selotejpom, pa dodavali neke potpore, konstrukcije... Kada sam malo porasla i krenula u školu, mlađi bratanac i još par njih su

zauzeli taj prostor i devastirali kuću, sećam se samo da sam jedan dan došla i pitala gde je kuća, rekli su mi: „Kakva kuća?“, kao da je nikad nije ni bilo...

Boba: Koja je investicija koju prave deca formirajući nekakav svoj svet, koji drugi ne vide? A opet, u odnosu na to, šta u dečjoj mašti formira nešto što je industrijski napravljeno, već formiran nameštaj koji se na primer otvara? U odnosu na te asocijacije koje mi padaju na pamet i tog nekog dečjeg buđenja, kako deca izlaze na kraj sa tim nečim što je već predstavljeno unapred kao recept za bolji život?

Mirjana: Jasmina Čubrilo priča u jednom trenutku o tom slikarskom kvalitetu koji ti rekonstrušeš u površini koja je ručno rađena, ja to pogotovo vidim u žutom stolu koji stvarno može da se doživljava i kao slika. Pitanje za Marielu: Vahida je pričala o tom dugotrajnom radu u pravljenju te kuće. Kako si izdržala fizički?

Mariela: To je postala jedna vrsta opsesivnosti, taj fizički rad i uz druge dnevne obaveze i kad sam umorna, nisam prestajala da radim, jer me je vuklo: još ovo i još ovo i još ovo... Mnogo stvari sam htela da napravim, bez obzira na to što sam stvarno bila umorna, htela sam još nešto da ispravim, „ispeglam“. Da se nisam zaustavila sada zbog izložbe, ne znam kada bih: zaista ta opsesivnost te vuče i u najvećem umoru.

Svetlana: Koliko si dugo sve to radila?

Mariela: Dve godine, uz sve dnevne redovne obaveze, dve godine prilično intenzivno.

Vahida: Mene zanima šta ćeš sad da radiš sa svim ovim?

Mariela: To je naravno bilo pitanje i pre nego što je iole bilo gotovo. Nemam drugu ideju sem ideju o knjizi – videćemo koliko će to biti realno i na koji način ostvarljivo i koliko će u medijskoj promeni, znači knjizi, značiti sa tim pratećim tekstovima, dokumentacijom, crtežima. Oblast čulnosti i percepcije biće konačno ukinuta: ja ću rad odložiti na različita mesta, već sam planirala gde šta može da stane i to nadalje ostaje tako. Nisam ni očekivala da ću nešto dalje moći s tim da radim, jer u ovim uslovima ne vidim kako. Sad ću se usmeriti ka tome, proizvodnji, pravljenju knjige fotografija, tekstova itd. Jasmina Čubrilo je za katalog izložbe napisala tekst *Monumentalizovanje minijaturizovanog*. U jednom trenutku si ti,

Ivana, rekla „da imaš prostornih i finansijskih mogućnosti, da bi i ti...“. Ne biste verovali koliko je to finansijski i prostorno koštalo. Jedan element toga svega jeste to što sam ja sve, naravno, radila rukama i što sam bila svesna koliko mi treba vremena i fizičkog napora. Jedna od primedaba bila je da bi ta iskliznuća, te razlike malo–veliko bile očiglednije da je sve savršeno izrađeno. Dakle, da sam ja umetnik koji ima produkcijski tim, pa ovi rade, a ovi seku, lepe, i ja samo dođem i kažem: „Ovo malo ovako, ovo malo onako“, to bi sve bilo savršeno i te razlike bi bile upečatljivije. Međutim, ja to u startu znam da nemam, ja imam para koliko za štampu, za boje i za papire i to je sve. Znači ja od toga pravim nešto više-manje kao da pravim izložbu velikih crteža, dakle ja koristim materijal za crtanje, odnosno za makete, i ništa više, i proizvodim nešto što je fragilno i što služi samo jednu izložbu, a posle ćemo videti šta će biti. Ja sam svesno investirala vreme i novac u nešto što je konačno uzaludna ekonomija, koja se nije okrenula i ja sam znala da će to biti tako. To nemate u muškom principu. Ja svesno znam da to radim i da se to neće ovaplotiti finansijski, a muški princip pravi da bi sistem ekonomski unapredio. To je nešto slično onome što sam prvi put čula na Arhitektonskom fakultetu: oni procenjuju – sad je više žena upisalo, sad manje, odnosno više studentkinja ili manje studentkinja; čim žene više upisuju, nema posla na tržištu, znači muškarci se time neće baviti. Muškarci su tamo gde ima posla. Verovatno je tako i na drugim školama, fakultetima, ali ovde sam to prvi put tako videla kao princip koji određuje ekonomsku isplativost neke profesije, da li više ima muškaraca ili žena. To je jedna uzaludna investicija vremena, snage i svega, ali potpuno svesna, kao što uostalom ženska investicija i jeste, na neki način, pre nego muška. Drugo pitanje je šta bi bilo da se muškarac time bavi tako uzaludno.

Mirjana: Mislim da u tom uzrastu kad se pravi, kad se zaista igra, dečaci nemaju tu vrstu društvenog opterećenja da treba da izdržavaju. Sa mojim administrativnim iskustvom, žene kad ostanu bez posla i kad su nezaposlene, one nisu nezaposlene, one su domaćice i tako pišu u formularima. Muškarci nemaju tu vrstu rezervne pozicije, oni su nezaposleni i to je dramatično i tačka. U tom smislu devojke mogu sa većom nonšalantnošću da biraju svoje zanimanje ukoliko imaju tu *b* poziciju kao soluciju. Dalje, sa tvojim vremenom i investiranjem... To je takođe uveličano, pokušavam da pravim tu paralelu, kad si devojčica šta te preokupira i vuče da toliko vreme u to uložiš i na koji način se tada igraš, a na koji način sad možeš

pod ovakvim pritiskom i opterećenjem to i dalje da radiš. Kad si dete mislim da se igraš u nekoj naraciji, ta naracija je stalno prisutna, ovde ta naracija isto se nalazi pod nekakvom lupom. Marielu sam zamislila kako radi onaj sto, koji ima nekoliko ivica, i mogla si da kažeš: „Ma ne mogu ovo da reprodukujem, sad ću ja ovo izjedno“, ali ne, svaka je izvedena, svaki talasić, stepenčić.

Mariela: Pošto sam te velike stvari radila na Arhitektonskom fakultetu, u nekoj zapuštenoj prostoriji, svaki dan sam sretala jednog profesora, ozbiljnog – čovek radi projekte svakodnevno i zato što radi projekte, zarađuje novac. Dakle, mi se vidamo svaki dan i on vidi da ja radim i da jurim stalno i divi mi se što radim i to divljenje izražava: „Ti toliko radiš, ti ćeš da zarađiš za stan u Knez Mihailovoj!“. To je njegov osećaj konačne vrednosti. Šta da mu kažem: „Da, hoću na dve nedelje“. Realno, bio je blizu, jer ja za to zaista radim, ali potpuno neshvatljivo jednom ozbiljnom čoveku, projektantu, koji radi toliko koliko i ja.

Boba: Šta je to što tebi daje satisfakciju da to radiš?

Mariela: Ja sam to morala da napravim.

Boba: Razumem da je to intuitivno, ali da li si ikada sebi to pojasnila kao nekakav stav?

Mariela: Satisfakcija?

Boba: Da, očigledno ne materijalna. Kad si otvorila izložbu, sutra, prekositra, posle tri dana, šta je to što ti je bilo: „Da, uradila sam ono što sam htela“.

Mariela: Videla sam ga – to što sam želela da vidim napravila sam sa svim što to nosi.

Predrag: U svetlu današnje ideologije, ekonomije, profita i neoliberalnog, komfornog ili luksuznog života, kad vi sebe dve godine investirate u nešto što niko neće kupiti na tržištu slika, robe, filmova, ni potencijalno, to je jedna dimenzija koja daje celoj priči... naime sva umetnost je takva, da li je takva ili nije takva, mi se krećemo u doba tržišta i robe, umetnost je postala deo tržišta i robe – šta sad znači kad neko interveniše s nečim što ne može da se proda, šta da uradiš sad sa ovim? Hoće neko da dođe na aukciji da kupi ovo? Neće. Čovek kad pravi sliku nada se da će u nekoj galeriji nešto da proda, kad napravi film nada se da će neki festival to da kupi,

ili bar televizija, ili napraviš radio emisiju, kad sviraš s bendom očekuješ da će da te pozovu na neki koncert da zaradiš neku kintu bar za pivo, a ovdje ne možeš ni pivu da se nadaš. Taj gest, ta intimnost kuće za lutke i ta neka ekonomija koja je bila u svim tim kućama i lutkama, van patrijarhalnog poretka, van ekonomije i van vidljivog sveta razmene i zaštite u kome moć, uglavnom patrijarhalna, bilo da je muška ili ženska (ali znamo koju ulogu igra za kuću i lutke), mene sad vraća na pitanje uznemirenosti – uznemirenosti nad činjenicom da mi živimo u svetu u kome kuće za lutke postaju metafora sveta koji nije tržišno orijentisan, nema ga, nije vidljiv. Ono što nije na tržištu i nije vidljivo, to ne postoji. Zato što ovo postoji, ono uznemirava sistem, podrijava ga, kaže: „Čekaj, ali ovo postoji, ja radim dve godine, ovo postoji.“ Ali tržište to ne vidi.

Svetlana: U svetu postoje ljudi i institucije koji bi bili zainteresovani da kupe ovaj projekat, ovu instalaciju, kako god je nazovemo. Kao što postoji i ona komercijalna strana: kad sam zvala prodavnice igračaka da neke pare dobijemo, svi su bili ekstra zainteresovani, ali „Ako možemo svaki dan promociju nekih igračaka u tim vašim kućama“, i sad za neke male pare ti praviš... Prvo, nije to Barbi kuća, pa ne može baš toliko, onda morate mnogo više da podržite projekat i da date pare da bi se koristile u te svhe, tako da nije to nešto što ne može, samo što je kod nas to...

Mirjana: Tu definitivno postoji višak koji prevazilazi pragmatično poimanje i to vreme, to je to gde se upisuje taj momenat straha, strahopoštovanja ako hoćeš, ali i nekog straha koji se upisuje u taj prostor.

Boba: Ne znam, meni nije strah, meni je taj višak zadovoljstvo. To je ono nešto što prevazilazi tržišnu ekonomiju, to je luksuz u stvari. Ovo je čist luksuz koji ne možemo sebi da priuštimo.

Mirjana: Meni je to čista žrtva. Rešenje ti je interesantno, ta krhkost koja se sad tu, koja je zaživela u tom svetu tehničkih nekretnina.

Boba: I to u Knez Mihailovoj! To je ovo pitanje, koje meni sad više deluje kao odgovor nego kao pitanje: *Da li se kuća gradi 'rukama', da li je to jedini način da se proizvede „Sopstvena kuća“?* To je upravo pravljenje sopstvene sobe u smislu Virdžinije Vulf, isključivo za žene, osvajanje sopstvenog identiteta?

Mirjana: To je više do nekog vremena. Vi ste govorili o vremenu, kad je meni bilo čudno zašto koristite vreme kao termin.

Predrag: Poredak stvari.

Mirjana: Da, vreme kao poredak.

Dušica Mislim da ovde rodna problematika nije u prvom planu – to je nešto što eventualno može da se učitava ali ne vidim da se time dobija nekakvo novo značenje. Smatram da se u ovom slučaju pre može govoriti o jednoj novoj stvarnosti/mogućnosti nastaloj od dve nemogućnosti. Naime, ovaj prostor je suviše fragilan da bi u se u njemu moglo živeti. Međutim, nije u pitanju ni kućica za lutke, jer je takva kućica svojim dimenzijama prilagođena deci. Podrazumeva se da se deca služe malim predmetima – igračkama pomoću drugostepene imaginacije u službi pedagogije (koju su im nametnuli odrasli kao pripremu za tzv. stvaran, a najčešće trivijalan, budući život). Iako ova kuća posreduje između stvarnog života i poslušne dečje simulacije stvarnog života – ona istovremeno zaobilazi obe prozaične mogućnosti u ime kreativne nemogućnosti (u nadrealističkom smislu). Ovaj projekat shvatam kao kanal za novo nemoguće, koje kao takvo nije utilitarno, a ipak je u susedstvu utilitarnog, koncipirano od strane utilitarnog, da bi ga na svaki način podrivalo.

Boba: Pitanje koje se meni nametalo je pitanje ove galerije. Kada se nešto dovede skoro do apsurdna menjanjem proporcija, umanjivanjem, uvećavanjem, to je Jasmina Čubrilo odlično nazvala „monumentalizovanjem minimalizovanog“, kad se naša projekcija sveta stavi pod navodnike i to se uvede u galeriju, da li vam se čini da onda i galerija postaje pod nekim navodnicima? Da ovo postaje „kao“ galerija, ako je ono tamo „kao“ kuća, „kao“ kultura ili „kao“ umetnost?

Dušica: To bi se možda dogodilo kada bi galerija još uvek predstavljala belu kocku tj. modernističku utopiju konkretnog, ali nevidljivog i „slepog“ prostora kome tek umetnost u njemu izložena „otvara oči“. Drugim rečima, savremena galerija više nema profil (ne) pretenciozne i privilegovane institucije kojoj umetnost daje identitet i radi koje umetnost i postoji. Savremena umetnost se u bilo kom prostoru oseća kao kod kuće. Samo prisustvo nekog savremenog umetničkog dela na nekom mestu kreira instant, portabl prostor-kontekst (krhkiji, ali znakovitiji od

klasične galerije). Klasična galerija je o(p)stala, ali kao neka vrsta kompromisa između ne-prostora i prostora gde je umetnost danas drag gost, pošto tu više ne živi.

Ivana: Kad radiš ovakav projekat, šta je za tebe kao autora idealni profil publike? Da li to uopšte postoji?

Mariela: Nisam nikog posebno zvala, pošto je izložba trajala dve nedelje i zvala sam ljude na otvaranje na kome takođe nisam insistirala i gotovo da mi sad ovde jesmo zaista neki presek, i umetnici, i iz teorije, iz nekih drugih grana. To jeste to što sam očekivala i što sam dobila. Mi smo sada svi ovde idealan presek očekivanog posetioca, i ti koja nisi znala ništa o tome, niti da ja radim to, i oni koji su na različite načine bili upućeni.

Mladić, student ist. umetnosti: Nas troje smo istoričari umetnosti, to što vi kažete da smo mi neki presek, onda ispada da su to samo ljudi koji su povezani sa strukom.

Mariela: Nažalost – da. U galeriji vode evidenciju i situacija je katastrofalna. Najviše je bilo posetilaca u vreme Noći muzeja zahvaljujući jednoj nesuvisloj najavi, kao „Dođite sa decom da vide kuće za lutke“. Kad sam to pročitala, to mi je bilo strašno, ali zato je ljudi bilo i zato smo postigli posećenost skoro dvaput veću nego inače, inače bi bilo najprosečnije. Bilo je dana da niko ne uđe. Od ljudi koje ja znam i koje sam pozvala, to su ljudi koji su na neki način u poslu sa različitih strana, istoričari, teoretičari, umetnici i to je to.

Mirjana: Sve je pravljeno za ovaj fotoapararat, to snimanje da dobiješ fotografije od kojih ćeš posle da praviš novu publikaciju.

Mariela: Samo zbog toga, to je sve izvesno, znala sam da će tako i biti. Meni je jasno da mi je problem sada da skladištim rad više iz sentimentalnih razloga, da odmah ne propadne, nego što ću ga nekad možda negde izložiti.



DVOJNICI, BLIZANCI



Frojd je 1919. godine u tekstu "Das Unheimliche" opisao *Das Unheimliche* kao estetsku osobinu koja može biti česta s pojavom nepoznatog i straha, ali je u osnovi, po njemu, enigmatsko subjektivno iskustvo. Sam *Das Unheimliche* objašnjava osećaj straha, uplašivosti i jeze i nije ograničen samo na estetsko iskustvo, već se odnosi i na, za svakodnevne situacije vezanu, uznemirenost i iritaciju. Etimologija reči *Das Unheimliche* izvedena je iz semantičkog jezgra *Das Heim* – dom, odakle *heimlich* – 'pripadati kući'. Nemačka reč *Heimat* znači – zavičaj, rodna zemlja (gruda), dom, pre nego građevina. Iz same etimologije jasno je da *Das Unheimliche* nije jednostavno, prosto iskustvo čudnog ili stranog, već da je to naročit, poseban osećaj jedinstva poznatog i nepoznatog.

Das Heim istovremeno znači i nešto što je skriveno tako da ga drugi ne mogu videti, nešto što je držano po strani od drugih, ali najbolje biva izraženo pseudonegacijom, *Das (Un)heimliche*. Radi se o uznemiravajućoj, čudnoj bliskosti između poznatog i nepoznatog – kad se poznato promalja ispod nepoznatog oblika/pojave ili kad se to nepoznato otkriva kao blisko, poznato. Međutim, uzimajući u obzir kontekst vremena u kojem je nastao ovaj Frojdov tekst (1919. godina, neposredno posle Prvog svetskog rata) *Das Unheimliche* se ne razume kao puka, jednostavna konverzija *poznatog nepoznatim* i vice versa: to je konverzija *poznatog* u *nepoznato* sa ostatkom *poznatog*. Tako je *Das Unheimliche* na izvesan način podvrsta *Das Heimliche*, ne njegova negacija već pozitivni izdanak. *Das Heimliche* je homonim specijalne vrste: istovremeno znači i *domaće, poznato*, ali i *nepoznato, strano, tajanstveno* – *Das Heimliche* se, dakle, neobjašnjivo (*unheimlich*) pretvara u svoj opozit. Za Frojda je Šelingova (Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph) definicija po kojoj je *Das Unheimliche* naziv za "sve ono što bi trebalo da ostane skriveno, ali i pored svega izlazi na videlo", glavna teza koju je uzeo za svoj tekst.

Sam koncept ima svoje izvoriste u romanu E. T. A. Hofmana (E. T. A. Hoffmann) "Peskar". "Peskar" (ili "Peščani čovek"), "Der Sandmann"¹, kratka je priča koju je E. T. A. Hofman napisao i prvi put objavio u zbirci priča "Noćni komadi" ("Die Nachtstücke"). Hofman svojim pričama poziva čitaoca da uđe u začarani svet nedefinisanih stvari između unutrašnjeg i spoljašnjeg, između materije i duha, u arhitekturu demonskog i satanskog sveta ogledala, hodnika, lavirinta i spiralnih stepenica. "Peskar" je priča o mladom studentu Natanaelu koji, uprkos dobrom životu i obećavajućoj budućnosti, ne može da se oslobodi sećanja iz detinjstva i ona ga, posledično dovode na kraju do samoubistva. Natanael povezuje smrt svoga oca s pojavom misterioznog posetioca koga poznaje pod imenom Peskar, a koji se pojavljivao noću, kada ga je majka požurivala u krevet, a negirala njegovo stvarno postojanje. Dečak jedne noći ostaje budan da bi video Peskara i čuje da čovek za koga smatra da je Peskar, a u kome prepoznaje advokata Kopelijusa (Coppelius, očna dupla (lat.)), viče "Daj oči, daj oči!". Spazivši malog prisluškivača Peskar mu baci ugljevlje iz vatre u oči; otac pokušava da ga odbrani, ali ga Peskar ubije; napasnik Peskar-Kopelijus od tada više nije viđen u Natanaellovoj kući. Kao već odrastao mladić, Natanael rešava da osveti očevu smrt. U putujućem optičaru-barometrašu Đuzepeu Kopoli prepoznaje Peščanog čoveka i od njega kupuje džepni durbin uz pomoć koga spazi ćerku profesora Spalancanija, Olimpiju. I pored verenice Klare, sestre svoga prijatelja Lotara, on se zaljubljuje u Olimpiju. Olimpija je lepa, čudna i nepomična devojka čije oči izgledaju neobično ukočene i mrtve. Svi sem Natanaela vide da je ona robot, automat. I zaista, ispostavi se da je Olimpija automat za koga je mehanizam napravio Spalancani, a oči nabavio Kopola, zapravo Peskar. Otkrivši svoju zabludu, Natanael tada, ponovo se prisećajući svoga detinjstva, pada u delirijum. Posle duge i ozbiljne bolesti, jednog dana u šetnji, on se, naizgled oporavljen, na predlog svoje verenice Klare kojoj se vratio, penje zajedno s njom na gradski zvonik. U trenutku ponovnog delirijuma pokušava da je baci ali biva osujećen: u poslednjem trenutku Klaru spašava brat. Međutim, Natanael izvršava samoubistvo.

Dvojnjak je, pored povratka potisnutog i drugih primera čudnih i mehaničkih ponavljanja (sklopova reči, ali i pojava i događaja), jedan od načina na koje se *Das Unheimliche* manifestuje, u književnosti, ali i u vizuelnim umetnostima. Uostalom, ključno mesto Hofmanovih priča (kao i *hofmanizma* uopšte) jeste "udvojevanje, razdvojenost, dvojstvo ili odraz, ponavljanje, kopija, udvostručenje, podela"; "der Doppelganger". Prema Morenu (Moren, Edgar)²,

1 *Peskar*, u: Hofman, E. T. A., *Don Huan i druge pripovetke*, Novo pokoljenje, Beograd, 1954 (prevod: Jovan Bogičević).

2 *Ibid.*, str. 266.

svaka osoba pored sebe ima sopstvenog 'dvojnika', koji nije tek kopija, koji "je više nego *alter ego*, jer je to *ego alter*: ja drugi": 'dvojnik' je po njemu jedini veliki univerzalni mit čovečanstva. U Hofmanovoj priči dvojnik nije replika 'ja', već užasni antagonista toga 'ja' koji izvršava njegove najgroznije namere i planove, to je 'antitetički ja'. Zato je 'dvojnik' jedna od osnovnih manifestacija *Das Unheimliche*. Postoji istovremena i žudnja i strah od susreta s dvojnikom kao 'drugim ja'. Jedno od tradicionalnih objašnjenja dvojnika nalazi se i u tumačenju dvojnika kao platonističke čežnje za sjedinjenjem sa 'svojom drugom polovinom', ali i zlokobnog predznaka smrti čija pojava izaziva strah.

Frojd podseća da se fenomen dvostrukosti i dvojnika javlja vrlo temeljno obrađen kod psihoanalitičara i filozofa Ota Ranka (Otto Rank): 'Dvojnik' i 'dvostrukost' za Ota Ranka jesu karakteristike primarnog narcizma u detinjstvu (premda one ne nestaju obavezno prolaskom kroz primarni narcizam i mogu se ponovo vratiti u kasnijim fazama razvoja ega), kao i karakteristike drevnih kultura – javljaju se kao refleksija u ogledalu, kao senka, duh zaštitnik; u osnovi kao nešto što garantuje da ne dođe do destrukcije ega, kao 'energetsko negiranje snage smrti'. 'Besmrtna' duša je, kako Frojd citira Ranka, verovatno jedan od prvih 'dvojnika' tela.³ Frojd je, sigurno, bio dobro upoznat s radom Ota Ranka "Dvojnik: Psihoanalitička studija" ističući njegov značaj i doprinos ideji 'dvojnika' u kojoj Rank analizira veze koje postoje između 'dvojnika' i refleksa u ogledalu, senke, duha zaštitnika. Umnožavanje ličnosti može se razumeti i kao posledica prelaza između tvari i duha, jer "duhovno predstavljamo više osoba, pa to postajemo i telesno"⁴.

'Dvojnikom' Mladen Dolar smatra tačku u kojoj "narcizam postaje nepodnošljiv"⁵. To je urokljivo oko, pogled – dimenzije koje izazvaju i provociraju anksioznost. Ovi različiti slučajevi imaju jednostavan Lakanov zajednički denominator: provala realnog u 'domaće'. Subjekt se obično konfrontira sa svojim dvojnikom koji je njegova slika. Samo subjekt može videti svog dvojnika, on se javlja samo privatno, samo za subjekt; ubijajući dvojnika, subjekt ubija sebe.

U Lakanovoj teoriji stadijuma ogledala subjekt nastaje samo na osnovu ogledalne refleksije, a 'ja' se uspostavlja na sledeći način: moj ego identitet dolazi od dvojnika, a ja prepoznajem sebe u ogledalu prekasno. U ogledalu subjekt može videti oči, ali ne i pogled jer je to deo koji je izgubljen. Dvojnik je zato uvek figura *jouissance*: on uživa na račun subjekta, radi ono što ovaj

3 Freud, Sigmund, *The Uncanny* (1919), Vol. 17. in *Standard Edition of The Complete*, <http://www-rohan.sdsu.edu/~anower/uncanny.html>, (pristupljeno 22.06.2006).

4 Todorov, Cvetan, *Uvod u fantastičnu književnost*, Rad, Beograd, 1987. (prevod: Aleksandra Mančić), str. 111.

5 Ibid.

nikada ne bi, povlađuje mu, ali tako da krivica uvek pada na subjekt; on ne uživa, on komanduje *jouissance*. Dolazi do razdvajanja: ne mogu prepoznati sebe u isto vreme i biti jedan sa sobom – u trenutku prepoznavanja ja gubim deo sebe i to onaj najvredniji deo. Sa ovim prepoznavanjem, ja sam već izgubio ono što se zove 'samo-biće', trenutnu podudarnost sa sobom u svom biću i *jouissance*. Dvojniki odmah uvodi dimenziju kastracije, jer dvojničenje zahteva gubitak jedinstva. 'Objekt malo a' kao onaj deo gubitka koji se ne može videti u ogledalu, deo subjekta koji nema ogledalnu refleksiju, neogledalan je. Zato je ogledalo najočigledniji način da se prikaže prostor između imaginarnog i Realnog: moguć je pristup samo imaginarnom (imaginarnoj realnosti). Dvojnici je sadržan u formuli: 'ja' plus objekt 'malo a'; dvojnici je nevidljiv deo bića dodati mojoj slici.

Pojava dvojnika u prostoru vizuelnih umetnosti ne funkcioniše samo kao pojava dvojnika subjekta, već se – preko doslovnog dvojnikanja (fizičkog udvajanja) samog prostora (u umetničkom radu – stvara tlo za subjektivno prepoznavanje *Das Unheimliche*: kao dvojnika, ali i kao mehanizma, povratka potisnutog, bez razlike.

U filmu "Rebeka" radi se, Hičkovim rečima⁶, o priči o kući, te je kuća jedna od tri glavne ličnosti u filmu. Kad kamerom slika Menderlej, Hičkok ga reprezentuje kao 'čaroban zamak', u magli, uz sugestivnu muziku. Kao i u mnogim njegovim filmovima, i u ovom postoji element 'poseda ključeva kuće', 'plakara koji niko ne sme da otvori', 'sobe u koju niko ne sme da uđe', 'vrata koja ne sme niko da otvori'. Tako u "Rebeka" postoji soba (locirana kao zapadno krilo kuće) koja je zaključana i u koju, ovde, nova gospođa De Vinter ne sme da uđe pod zabranom domaćice kuće, sve dok joj to ona sama jednom ne dozvoli. To je Rebekina soba, održavana, pospremana i čišćena svakog dana kao da u njoj neko živi, a u kojoj gospođa Denvers nalazi mogućnost da mladu gazdaricu navede na samoubistvo.

Kuća – dvorac Menderlej – potpuno je izolovana i nema definisan geografski položaj, ne zna se ni blizu kog je grada, i – kao i u „Pticama“ – ona je izolovana jer je Hičkova namera bila: "kuću moram da sačuvam izolovanom, kako bih bio siguran da će strah u njoj biti svemoćan"⁷. Strah je svemoćan već i time što kuća/objekat postaje 'živa': u filmu "Ptice" Melani (Melanie) se približava tajanstvenoj, navodno praznoj kući: gleda je, ali ono što taj prizor čini tako uznemirujućim jeste da gledalac ne može da se oslobodi neobičnog utiska da

6 Trifo, *Hičkok*, Institut za film, Beograd, 1987, str. 80.

7 Ibid, str. 81.

'objekt koji ona posmatra na neki način uzvraća pogled'⁸. Taj pogled ne sme biti subjektiviziran: ne radi se naprosto o tome da je 'neko u kući'; tu se susrećemo s nekom vrstom praznog, *a priori* pogleda koji ne može biti lociran u određenoj realnosti – ona 'ne može sve videti', postoji slepa mrlja u onome što ona gleda, i objekt iz te slepe mrlje uzvraća pogled.⁹

Film "Rebeka" je, rečima Džoan Koupdžek¹⁰ "verzija iz dvadesetog veka forme romana 'ženski gotik' iz osamnaestog veka" koja, kao mnogi 'ženski gotički romani' osamnaestog i ranog devetnaestog veka, tretira problem susreta žene sa svojim ženskim dvojnikom, dvojnicom. Ta dvojnica opseća staru, ruiniranu, anahroničnu kuću. Klasična formula glasi: dok cela kuća izgleda *Das Unheimliche* zbog prisustva ženske dvojnice koja je 'ne-mrtva', postoji jedna soba u kući, zabranjena, koja je posebno, ekskluzivno mesto za *Das Unheimliche*. Ovde je primenljiv primer *en abyme* strukture: deo kuće, jedna zatvorena soba u minijaturi predstavlja zapravo celu kuću.

O problemu zaključane sobe u Lakanovom "Seminaru o 'Ukradenom pismu'" Džoan Koupdžek piše: "Svoj "Seminar o 'Ukradenom pismu'" Lakan je posvetio potpuno različitom tretmanu paradoksa zaključane sobe. On tvrdi da oni koji smatraju da je skrivanje prosto stvar dubine, oni koji misle da ono što je skriveno mora da se nalazi ispod nečega drugog, podvode "pojam realnog pod nešto isuviše nepromenljivo", budući da ono što je skriveno isto tako može da se nalazi na površini. Lakan, dakle, poput Fukoa, veruje da ne postoji ništa osim površine ali ipak tvrdi da leš, privatno "sopstvo", ukradeno pismo nisu prosto fikcije; oni su realni."¹¹

Međutim, prema Koupdžekovoj, stvari u filmu "Rebeka" ne stoje tako jednostavno: postoje dva – neka za sada budu tako nazvana – prostora koja mogu biti kandidati za 'zabranjenu sobu': jedan je koliba na plaži koja je bila Rebekino ekskluzivno mesto *uživanja* i čije ključeve drži Maks, a druga je Rebekina soba, čije ključeve poseduje gospođa Denvers. Kako koliba nije soba, sledstveno ona nije ni deo Menderleja, ona je *prekobrojni* prostor koji je *izvučen*, ekstraktovan iz Menderleja. Matematički govoreno, to bi značilo da u

8 Ovde se treba prisettiti analize Hičkokovog filma "Ptice" i konkretne sekvence koju je dao Rejmon Belur (Bellour, Raymond) na primeru naizmenične montaže pogleda Melani i kuće kao posmatranog objekta. Vid. Žak Omon, Alen Bergala, Mišel Mari, Mark Verne, *Estetika filma*, Clio, Beograd, 2006, str. 175.

9 Žižek, Slavoj, *Paranoja i sloboda*, <http://www.blog.hr/print/id/1624762046/slavoj-zizek-paranoja-i-sloboda.html>, pristupljeno 12. 05.2007.

10 Copjec, Joan, *Vampires, Breast-Feeding, and Anxiety*, October 58, 1991, p. 36-39.

11 Koupdžek, Džoan, *Zaključane sobe/usamljene sobe: privatni prostor u crnom filmu*, *Inew_offscreen/lacan.html* HYPERLINK <http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt>, pristupljeno 12.05.2007.

Menderleju postoji *manjak* koji sve preostale sobe i prostori u kući nastoje da popune. Ona jedinstvena soba čija je primarna funkcija da popuni taj manjak upravo je Rebekina spavaća soba. Na taj način ova dva prostora postoje u svom izuzetnom statusu, ali i odnosu, tako što koliba označava *višak*, a Rebekina soba označava *odsustvo*.

Džoan Koupdžek uočava na primeru filma "Rebeka" paradoksalnost 'zabranjene sobe' u gotičkoj fikciji: ova (zabranjena) soba označava u isto vreme i višak i deficit, i spolja i iznutra, ona je pojedinačna soba u kući i kuća u celini; ona, povlačeći se van kuće, dozvoljava kući da se konstituiše kao cela. U gotičkoj kući uvek postoji *još* jedna soba koja je skrivena i van domašaja. 'Zabranjena soba' je najstrašniji i najužasniji deo kuće ne zato što u njoj postoje zastrašujuće stvari, već prosto zbog toga što je *bez karakteristika*, što je mesto u kome kuća *negira sebe samu*.

I konačno, ono što ova dva prostora čini *Das Unheimliche*, Koupdžekova nalazi upoređenjem ove dve 'zabranjene sobe', dva prostora, fizički odvojena, ali koja značenski funkcionišu u paru. Scena kada gospođa Denvers povede svoju novu gazdaricu u Rebekinu sobu prikazuje gospođu Denvers gde pokazuje način na koji je češljala Rebeke, ukazujući pokretima ruku, na prazno mesto Rebekine stolice u koje gleda Maksova fotografija; to je scena koja govori snažno Rebekino *odsustvo*. S druge strane, paralelna scena se odigrava u kolibi na plaži. Dok prvu sobu gospođa Denvers održava urednom, kao da je Rebeka još živa, unutrašnjost kolibe pokrivena je prašinom, neočišćena otkad je Rebeka umrla. Ovde Hičkok čini manevar kojim prostor čini *Das Unheimliche* tako što se kamera kreće 'kao da prati' pokrete Rebeke koja više nije živa; dok je u prethodnoj sceni jak osećaj *odsustva*, ovde postoji jak osećaj *prisustva* – što je *Das Unheimliche* osećaj *par excellence*. Još jedan aspekt *Das Unheimliche* koji prepoznaje osoba koja gubi osećaj ne samo tuđih imena i imenovanja, već i svest o sopstvenom imenu, *vlastito označeno*, postoji u istoj sceni gde su u Rebekinoj sobi po prvi put (i jedini) zajedno gospođa De Vinters i gospođa Denvers: gospođa De Vinters počinje da gubi svest o sopstvenom identitetu, odnosno, prostor Rebekine sobe i njenog mesta u Menderleju čini da ona ne zna ko je ona sama, nema pojam o vlastitom imenu, čak se i predstavlja u jednom trenutku kao Rebeka. Ova dva prostora funkcionišu kao potpuni opoziti organizujući kao takvi ceo narativ filma oko sebe. Budući 'zaključani', pristup u njih mora da bude dozvoljen, ponuđen, subjektu koji rascepljen i koji ne nalazi svoje (doslovno) 'mesto', svoj fizički 'položaj' ni u jednom, te 'osciluje' između njih sve dok ne budu fizički uništeni, spaljeni.

Drugačija vrsta kretanja subjekta 'od jednog do drugog' prostora je u filmu "Psiho". U "Psihu" se, dakle, kao i u Rebeki, može čitati jedna vrsta arhitektonskog antagonizma, ali ovde na dva plana – vertikalno i horizontalno:

Norman je razapet između dve kuće, između modernog horizontalnog motela i vertikalne gotičke kuće u kojoj živi njegova majka. On je zauvek u stanju kretanja između ta dva mesta i nikad ne nalazi 'odgovarajuće mesto'. Ne samo što je sama kuća, prema Žižekovoj interpretaciji, podeljena na tri dela: podrum, prizemlje i sprat gde je majka, kao id, ego i superego, već podela postoji i između dve kuće: stare i savremene. Subjekt ne samo da rascepljen operiše između tri Frojdova registra – vertikalno – već, kao proizvod/rezultat represije, operiše u napetosti između Realnog, imaginarnog i simboličkog po horizontalnoj osi. *Das Unheimliche* efekat ovde postoji na nivou dupliranja, dvojnikanja prostora, pri čemu se više se ne radi o obavezno mimetičkom dupliranju, kloniranju kakvog srećemo kod, na primer, umetnika Gregora Šnajdera (Gregor Schneider)¹², već pre o uspostavljanju *rezonantnih* (arhitektonkih) prostora kao scene za subjektovo *tumaranje*. Dvojnikanje, *Das Unheimliche* je ovde i kuća pored kuće, i kuća u kući, nešto što istovremeno i sadrži i sadržano je.

Das Unheimliche efekat u filmu "Psiho" funkcioniše na još jedan način, na samom kraju filma, kada Norman, tek u u punoj identifikaciji sa majkom konačno nalazi svoj dom, *heim*.

Jednu vrstu istog antagonizma, mada ambicioznijeg, Žižek¹³ nalazi kod Frenka Gerija (Franka Gehry) koji je kao osnovu za svoju rezidenciju (kuća Geri u Santa Moniki, izgrađena 1977-78. godine) uzeo staromodnu porodičnu kuću. "Gehry je uzeo skromni bungalov na uglu ulica, obmotao ga slojevima valova i lanaca, te postavio staklene konstrukcije koje iskrivljuju danu geometriju. Rezultat toga jednostavna je kuća kojoj su dodani iznenađujući oblici i površine, prostori i pogledi"¹⁴. Prema Žižeku, to implicira sledeće: da je Bejts (Bates) motel sagradio Frenk Geri, direktno kombinujući majčinu kuću i moderan hotel u nov hibridan entitet, ne bi bilo potrebe da Norman ubija svoje žrtve, jer bi bio oslobođen od konstantne tenzije da trči između dve kuće, dva mesta, zato što bi imao to *treće* mesto koje bi bilo medijacija dva ekstrema.

Sagledavši dva različita načina dispozicije 'kuća' u izabranim Hičkokovim filmovima moguće je čuvenu tezu Luja Salivana (Louis Sullivan) – "forma prati funkciju" – parafrazirati kao: "forma prati (*podeljeni*) subjekt". Subjekt je podeljen, nerazdvojljiv je od manjka koji, pre svega postoji u Drugom, i u večnoj je potrazi za nemogućim; uvek je fiksiran odnosom prema Drugom – šta "Drugi želi od mene?". Pitanje koje postavlja nova gospođa De Vinters u "Rebeki" i Norman u

12 Vid. Umetnikove instalacije "Totes Hous u r" i "Die Familie Schneider".

13 Žižek, Slavoj, *Architectural Parallax. Spandrels and Other Phenomena of Class Struggle*, http://www.lacan.com/essays/?page_id=218, pristupljeno 5. 06. 2011.

14 Foster, Hal, *Dizajn i zločin*, V.B.Z. d.o.o., Zagreb, 2008, str. 39.

“Psihu” je sada: “koji prostor ja zauziram?”, ili: “gde Drugi od mene očekuje da budem?”. ‘Forma’ onih prostora u kojima i između kojih subjekt kreće, oblikuje se prema samom (podeljenom/rascepljenom) subjektu. Međutim, osim lakanovske interpretacije po kojoj (arhitektonska) forma nastaje prema *podeljenom subjektu* na način na koji je to predstavljeno opisanim Hičkokovim primerima, i zamisao Rože Kajoe (Roger Caillois) o ‘legendarnoj psihosteniji’ nudi slično razumevanje. Zapravo, pitanja mimezisa, udvostručavanja i pitanja identiteta u prostoru vežu se za ‘legendarnu psihosteniju’. Prema Kajoi, verovatnoća da će one životinje koje pokazuju veći stepen asimilacije sa okolinom biti pojedene od grabljivica podjednaka je i za one koje nemaju mimikriju: odnosno, netačno je da je mimikrija zaštita od grabljivica, već postoji svojevrsan prirodni zakon po kome su organizmi zarobljeni u svojoj okolini – a to je želja za simulacijom sa prostorom, za identifikacijom sa prostorom kao panteističko stanje individue. Subjekt nije privilegovan da bi u prostoru ‘znao gde da se postavi’; jer, kako Kajoa¹⁵ citira Pjera Žanea (Pierre Janet), šizofreničar uvek na pitanje: “Gde se vi nalazite?”, odgovara: “Ja ne znam gde sam, ali se ne osećam na mestu na kome sam.” Subjekt *tumara* između različitih prostora i nikad ‘nije na mestu na kom je’, kako onda kad ‘ne veruje da se nalazi tu gde jeste’, tako i tada kad ‘mesto na kome je’ prihvata kao apsolutni *fatum*.

15 Kajoa, Rože, *Mit i čovek*, Prosveta, Niš, 2002, str. 95.

literatura

Copjec, Joan, *Vampires, Breast-Feeding, and Anxiety*, October 58, 1991.

Cvetić, Mariela, *Das Unheimliche. Psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Orion art i Arhitektonski fakultet, Beograd, 2011.

Dolar, Mladen, *A Voice and Nothing More*, MIT, Cambridge, 2006.

Foster, Hal, *Dizajn i zločin*, V.B.Z. d.o.o., Zagreb, 2008.

Hitchcock on Hitchcock, Selected Writings and Interviews, ed. by Sidney Gottlieb, University of California Press, London, 1995.

Kajoa, Rože, *Mit i čovek*, Prosveta, Niš, 2002.

Koupdžek, Džoan, *Zaključane sobe/usamljene sobe: privatni prostor u crnom filmu*, /new_offscreen/lacan.html, HYPERLINK <http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt>, pristupljeno 12.05.2007.

Lacan, Jacques, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.

Laplanche, J., Ponfalis, J. B., *Riječnik psihoanalize*, August Cesarec, Zagreb, 1992.

Peskar, u: Hofman, E. T. A., *Don Huan i druge pripovetke*, Novo pokoljenje, Beograd, 1954 (prevod: Jovan Bogičević).

Trifo, *Hičkok*, Institut za film, Beograd, 1987.

Žižek, Slavoj, *Architectural Parallax. Spandrels and Other Phenomena of Class Struggle*. http://www.lacan.com/essays/?page_id=218, pristupljeno 5.06.2011.

Žižek, Slavoj, *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2008.

Žižek, Slavoj, *Paranoja i sloboda*, <http://www.blog.hr/print/id/1624762046/slavoj-zizek-paranoja-i-sloboda.html>, pristupljeno 12.05.2007.

Žižek, Slavoj, *Sublimni objekat ideologije*, Arkzin, Zagreb, 2002.



Potonja izlaganja projekta u različitim formama bila su: *Kritičari su izabrali*, kustos dr Jelena Stojanović, KCB, Beograd, 2015, *Svet po meni*, na izložbi *Skala dizajna – od mikro do makro*, STRAND, Srpska akademija nauka i umetnosti, Galerija nauke i tehnologije, Đure Jakšića 2, Beograd, 2016, *Das Unheilliche: o (ne) prevodivom*, (*Das Unheilliche: Über das (Un)Übersetzbare*) Galerija Menjačnica, Gete Institut, Beograd, 2017, *Mrtva priroda*, Međunarodno trijenale proširenih medija, Umetnički paviljon “Cvijeta Zuzorić”, 2016, (Članovi Organizacionog odbra i selektori: Marica Radojčić, Nikola Šuica, Nenad Glišić i Maja Beganović, po pozivu Nikole Šuice i tematskog okvir: U gradskom rasponu (Umetnički tragovi gradskog nasleđa)), *Svet po meni 2*, Niški salon: 12/2, kustos: Bojana Burić, Oficirski dom, Niš, 2018, kao i konkurs projekta za Paviljon Republike Srbije na Venecijanskom bijenalu 2015. godine.

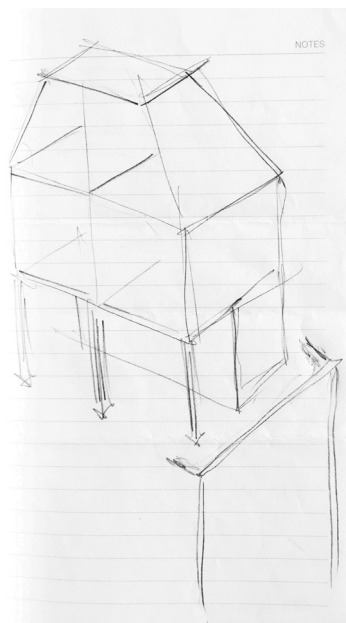




Kritičari su izabrali,
kustos dr Jelena Stojanović,
KCB, Beograd, 2015

Šejkin princip neodređenosti¹

1. Sin ekspatriota, onog emigriralog iz domovine, sam je emigrirao iz umetnosti tražeći “prostor na kome bi njegova beskorisna aktivnost našla svoje puno ovaplođenje”.
2. Je li bio nostalgičan (*nostos*-povratak u zavičaj, *algia*-bol), je li čeznuo za domom koji ne postoji (više) ili onim koji nikada nije ni postojao?
3. Da li se “tradicionom budućnosti” štitio od nostalgije, a nostalgijom, potom, od politike, da bi sve to zajedno postalo neobjašnjivo (i neobjašnjeno) političko sredstvo, tada, šezdesetih godina dvadesetog veka u Beogradu?



¹ U kvantnoj mehanici, Hajzenbergov princip neodređenosti daje u obliku preciznih nejednakosti da određeni parovi fizičkih svojstava, kao što su pozicija i momenat, ne mogu da budu istovremeno poznati sa arbitrarno visokom preciznošću. Drugim rečima, što je preciznije jedno svojstvo izmereno, to se manje precizno drugo svojstvo može izmeriti

GALERIJA GRAFIČKI KOLEKTIV







Svet po meni, Skala dizajna – od mikro do makro kao digitalni print sobe sa izložbe u Kulturnom centru Beograd izlagana je u okviru izložbe i konferencije STRAND u Galeriji nauke i tehnike, Đure Jakšića 2, u Srpskoj akademiji nauka i umetnosti u Beogradu 2016. godine.



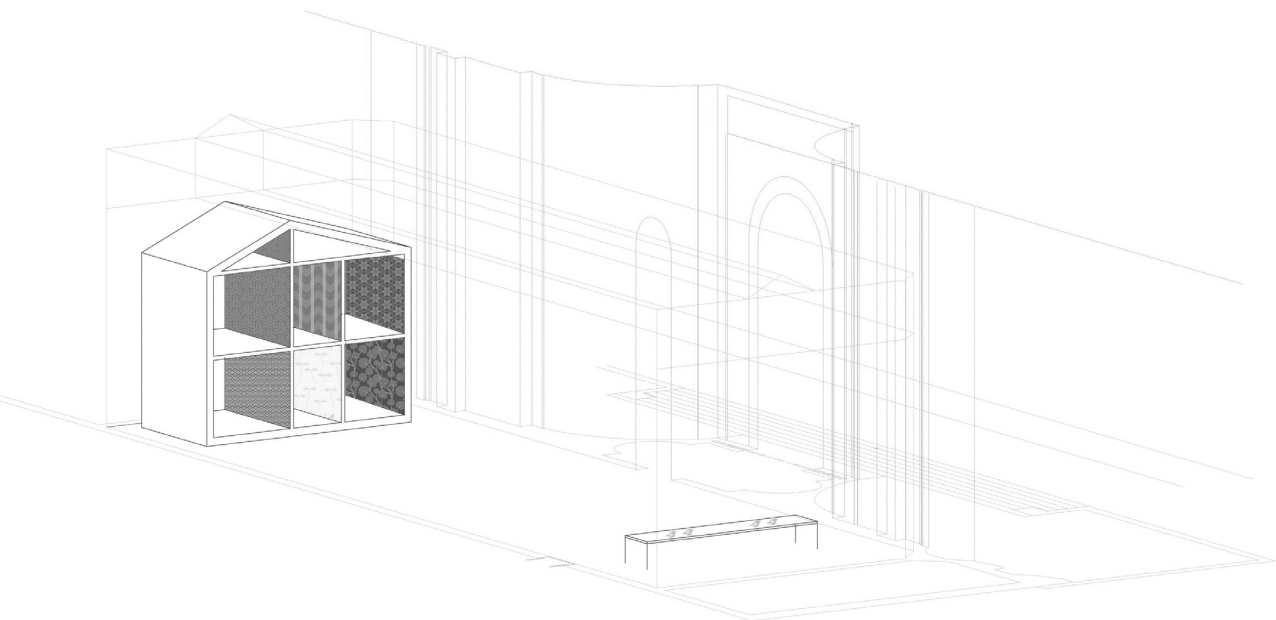
Paviljon po meni / Kapelica / Reteritorijalizacija modela

Svet po meni kao projekat za Venecijansko bijenale raden je u okviru konkursa Ministarstva Kulture i informisanja Srbije za predstavljanje Srbije na Venecijanskom bijenalu 2015. godine.

Dok su u Galeriji KCB dužinom prostora bile izložene samo 'sobe', u prostoru Paviljona bi bila sagrađena cela kuća kuća za lutke u razmeri 1:12 prema maloju (prizemlje, sprat, potkrovlje) sa pripadajućim prorsorijama (dve varijante postoje: kuća ima krov samo iznad površine koju okupira i krov/nastrešnica se prostire dužinom celog Paviljona).

Najveći deo nameštaja i aksesoara kuće je već postojeći (80%), ostaju još dve prostorije - nameštaj i aksesoar koji bi u prvoj fazi (do kraja decembra 2014. bio završen). Potrebna jej štampa tapeta za zidove i štampa za podove, a u samom Paviljonu izgradnja objekta, nakon čega se unosi nameštaj.

Kuća u Paviljonu je napravljena od čeličnih profila i panel ploča i kroz nju bio bio moguć prolaz, tako da ona nije više samo *Četvrti zid* (Didroov koncept kojim se definiše uspostavljena imaginarna granica između fikcionalnog i realnog; imaginarni zid sa koga se posmatra najčešće pozornica) već ga je ulaskom moguće i 'razbiti'. Kuća bi bila postavljena iz zid uže strane Paviljona (od ulaza desno), dok bi na suprotnoj strani (od ulaza levo) bila izložena dokumentacija o projektu. Leksan na plafonu bi bio skunut tako da bi 'vrh kuće' prolazio kroz raster ka krovu Paviljona. Pored kuće je i materijal, alat i skele korišćene za njenu gradnju kojima se otvara ulaz u ovaj *tableau vivant*.





Walt Lamborn, 1911-1912

Das Unheiliche: o (ne)prevodivom (*Das Unheiliche: Über das (Un)Übersetzbare*) je predstavljen u Galeriji Menjačnica u Gete Institutu u Beogradu 2017. godine kao veliki print sobe iz instalacije i niz fotografija originalne, "male" kuće za lutke na digitalnom nosaču, zajedno sa dokumentacijom koja predstavlja proces samog nastanka projekta.



Mrtva priroda je bila izlagana kao projekcija fotografije u okviru **Međunarodnog trijenala proširenih medija, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", 2016**, (Članovi Organizacionog odbra i selektori: Marica Radojčić, Nikola Šuica, Nenad Glišić i Maja Beganović, po pozivu Nikole Šuice i tematskog okvir: U gradskom rasponu (Umetnički tragovi gradskog nasleđa)). O konceptu svog izbora učesnika, kustos Nikola Šuica u tekstu "U gradskom rasponu (Umetnički tragovi gradskog nasleđa)" piše: "Upečatljivost, postojanost, ali i prolaznost lokacije unutar grada, varoši i naselja naglašava odnos ličnog opažanja i tretmana okruženja sa društvenim okolnostima, pamćenjem ili izmenama prirode. Otuda se nasleđe - u podnaslovu – ne tiče isključivo kulturno–istorijskog obeležja ili statusa prirode, već ukazuje i na savremene tranzicione fenomene poput topografskih izmena, fizičkog izmicanja, razvojnosti naselja, gentrifikacije, uspomene ili osećaja pripadanja.

Projekat se nastavljen predstavljanjem kao dokumentacija i ovde se artikuliše kao projekcija fotografije. Sa projektora se projektuje velika fotografija koja diskretno "titra", "oživljuje". *Still life* koji to nije.



Svet po meni 2, Niški salon: 12/2, Dvanaestoro umetnika po pozivu dva selektora, kustos: Bojana Burić, Oficirski dom, Niš, 2018

U okviru Niškog salona predstavljen je rad sada nazvan *Svet po meni 2*, sada povratak u ravan, sliku, fotografiju, velikih, proizvoljnih dimenzija. U tekstu *Urbi et orbi/Gradu i svetu* Bojana Burić piše: "Mariela Cvetić je svojim radom od pre nekoliko godina pod nazivom *Svet po meni* započela umetničku avanturu koja traje i danas a rezultira ovde prisutnim printovima recentne produkcije. Autorka njima i dalje problematizuje promene značenja kao posledice peformatiranja-promene dimenzija elemenata u prizorima očuvanih proporcija. Serija printova koja je nastala ove godine pod naslovom *Svet po meni 2* ne referira samo na rad istog naziva koji je ostvaren kao instalacija (*Svet po meni 1*, kompleksno delo koje bi moglo bit prepoznato kao gigantizovana kuća lutaka) predstavljajući pripadajuću, ambicioznu dokumentarnu vizuelnu građu, već u svom drugom materijalu i formatu osvaja autonomnu egzistenciju novih artefakata. Ipak da bi locirali mesto najnovijih radova u celokupnom korpusu ove problematike, podsetićemo se da je umetnica za svoju instalaciju praveći opremu za uvećanu kuću lutaka ušla u proces ručne izrade monumentalizovanja i bojenja mobilijara (koji je inače sasvim malih dimenzija u svojoj prvobitnoj funkciji) i ostvarila jednu scenografsku situaciju koja je u prirodnoj, ljudskoj veličini dopuštala gledaocu pored vizuelne percepcije i telesno osvešćenje u jednom veoma ličnom autorkinom unutrašnjem prostoru, gde je geometrijska linearnost prostora zamenjena energetsom spiralom koja poništava ustaljene ideje o razdaljinama i dimenzijama. Ta živa spacijalna magma obuhvatajući gledaoca kao stanovnika takvog fikcijskog prostora pružala mu je bajkovit osećaj blizak Alisinim avanturama u Zemlji čuda. Radovi za ovu izložbu su umetničin povratak dvodimenzionalnom iskazu, kadrirani prizori prethodne instalacije, fotografije koji su nosioci izuzetnih kolorističkih vrednosti i koje daju pikturalnost ovim tehničkim slikama"





1:1

Sve velike delove nameštaja instalacije *Svet po meni* svakovala sam, uvila i odnela na tavan. Nikad ih više posle Galerije Kulturnog centra Beograd nisam izlagala. Ostavila sam ih tamo do daljeg, da odložim uništenje, rušenje i brisanje rada; ili da neko drugi to uradi za mene, vreme najverovatnije, koje će nagristi fragilni materijal.

Međutim, dva veća komada nisu mogla da prođu kroz vrata tavana i to im je odredilo drugačiju sudbinu. Nemogućnost skladištenja, značilo je sada da će oni ostaviti drugačiji trag, da će se vretiti u ravan, da će postati slika. Skinula sam površinske delove sa njih u razvila u mrežu, kao tehnički crtež, sa osama x i y markinanim rol građevinskim metrom.: 1:1.





SPORT VISION

OFFICE

MARIELA CVETIĆ

Projekat Svet po meni // The World According to Me predstavlja izbor i prikaz različitih kultura i jezika. Centralni deo projekta je izloška radna površina koja sa ljudima u raznim veličinama i velikoj kući pružajući su gradnju prema ispolju. Mala kuća je sadržaj i misao, a ne velika kao što je u slučaju gradnje kuće za ljude.

SVET PO MENI //
THE WORLD ACCORDING TO ME
10 – 26. MAJ 2013.

Projekat Svet pu menji problematizuje koncepte makete (izdale modeli), kao i proizvodnju makete, te svetlosti i razumevanje porekla makete i originalnog modela i značenja koje oni uspostavljaju u savremenoj kulturi. Ispituje percepciju autora i konzumenta kroz koncepte kuće za ljude.
Elementi ovog projekta su: razmatranje radova prema kući za ljude sada u realnoj veličini (1:1). Svi elementi u velikoj kući pravi su suštinski prema maloj. Malo kuća je sada polazni/takozvani element za gradnju velike, a ne velika kao što je u slučaju gradnje kuće za ljude.



DEI GALLI







WUNDER-
BAUM

Grüner Apfel









WUNDER

Grün

1976

Jan	Feb	Mar	Apr	May	Jun
Jul	Aug	Sep	Oct	Nov	Dec

UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARY

1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30
31					







1976

<p>1976-01-01</p> <p>1976-01-02</p> <p>1976-01-03</p> <p>1976-01-04</p> <p>1976-01-05</p>	<p>1976-01-06</p> <p>1976-01-07</p> <p>1976-01-08</p> <p>1976-01-09</p> <p>1976-01-10</p>	<p>1976-01-11</p> <p>1976-01-12</p> <p>1976-01-13</p> <p>1976-01-14</p> <p>1976-01-15</p>	<p>1976-01-16</p> <p>1976-01-17</p> <p>1976-01-18</p> <p>1976-01-19</p> <p>1976-01-20</p>
---	---	---	---

2 **1976-01-21**

<p>1976-01-21</p> <p>1976-01-22</p> <p>1976-01-23</p> <p>1976-01-24</p> <p>1976-01-25</p>	<p>1976-01-26</p> <p>1976-01-27</p> <p>1976-01-28</p> <p>1976-01-29</p> <p>1976-01-30</p>	<p>1976-01-31</p> <p>1976-02-01</p> <p>1976-02-02</p> <p>1976-02-03</p> <p>1976-02-04</p>	<p>1976-02-05</p> <p>1976-02-06</p> <p>1976-02-07</p> <p>1976-02-08</p> <p>1976-02-09</p>
---	---	---	---



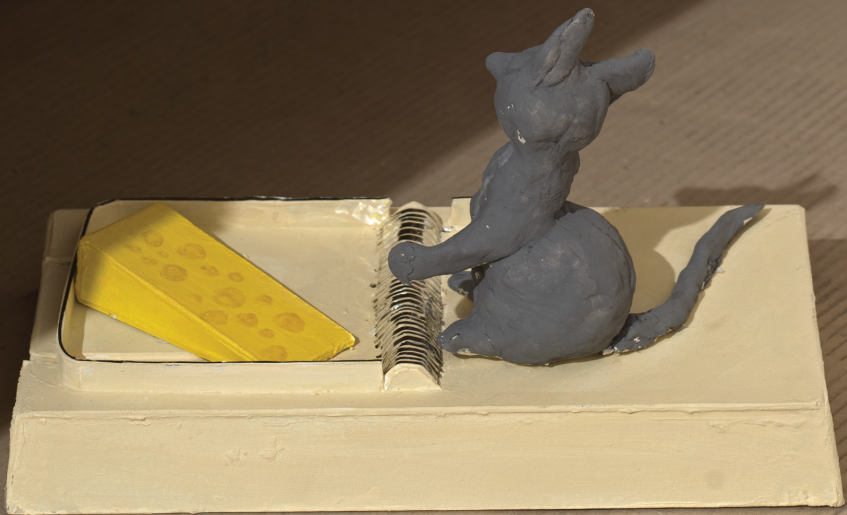














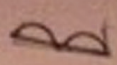
























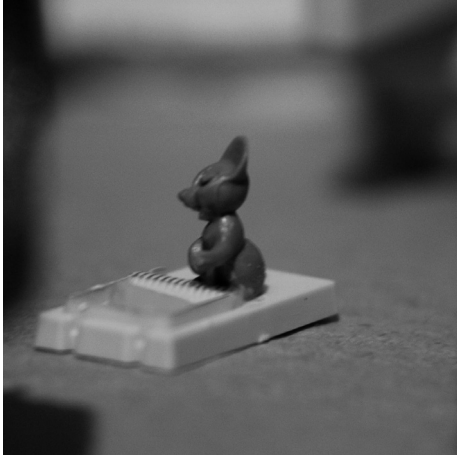












KUPATILO

7-14

1) KANA

2) LAVABO

3) OGLEDALO

4) PLOVICE

5) WC

18/83
Ugrinovača 171
Telekom - štalo
3 777 777

Gips keramič B+M
ritam

2cm 37 777 30

KUHINJA

- ŠPORA: FIKSIRANI

- SUDOPELA

- DVE CIV POU

3777 773

cena

200x62,5

1m²

425 € \leftarrow $\frac{dnu}{m}$ 27

Ugrinovača

171

novi 1250

4/01/2013

Polica za knjige -

padruj sator

- ledje -

- leva boča.

- Desna boča

- Lih gale napred

- Duga

- Gonga

BUKTOP AYKORUKU

8/01/2013

Igor, Gorbo i T

JAN WA UOTKZ 066 20 3179

Igor

064 5821616

Milutin

PROTIER

- 914 cm papir

82 kestridž

šifra toner

Black 10

82 Yellow 82 Plavi Cijan

HP design jet 500

Serba

062 800 58 14

Martina/0590

| 22 39 19 49

→ 50 cm 80 g

1580 + 20%

→ 4650

2500 } 20%

→ 3990 + 20%

3990

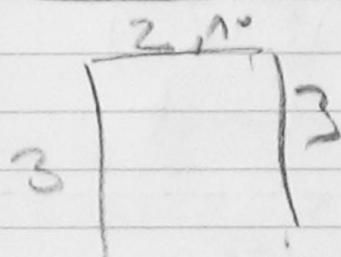
Bosia Dana
papir i toner
914

Dvo 2 ROLINE 700 g

Boja - planirane slike visine

9 cm

Drevna soba



$\Rightarrow 8.10$

visine 2.85

2x3 = 6m

9
9

25m²

oko 30m

$$8.10 : 0.19 = 7.29 \text{ stajfui}$$

20.77m

za Drevnu sobu

Radna i spavajca

9 : 0.19 = 47 stajfui

9

oko 29m

Fotografije

- Str. 40: Zgrada arh. Milice Šterić, Brankova ulica, Beograd (foto: Mariela Cvetić)
- Str. 42: Dečja soba M. C., oko 1970 (autor fotografije nepoznat)
- Str. 43: Iz ateljea M.C. (foto: M. C.)
- Str. 44: Iz privatne kolekcije M.C. (foto: M. C.)
- Str. 45: Kuća lutaka Petronele Duno (Petronella Dunois), nepoznati autor, oko 1676, Rijksmuseum, Amsterdam
- Str. 46: Kuća lutaka Petronele Ortman (Petronella Oortman), slika, autor: Jakob Apel (Jacob Appel), oko 1710, Rijksmuseum, Amsterdam
- Str. 47: Kuća lutaka Petronele Ortman (Petronella Oortman), nepoznati autor, 1686-1710, Rijksmuseum, Amsterdam
- Str. 49: Iz prodavnice Kristin Baybars (foto: Tijana Stevanović)
- Str. 50, gore: leaflet za prodavnicu Kristin Baybars, 50 dole, 51-55: Iz prodavnice Kristin Baybars (foto: M. C.)
- Str. 58, 63, 68, 70, 71, 72 dole: Iz ateljea M.C. (foto: M. C.)
- Str. 60, s leva na desno: R. Magrit (Rene Magritte), "Paralizovano vreme", K. Kahun (Claude Cahun), "Autoportret", detalj sa izložbe u Galeriji DKC
- Str. 61, 62, 64-67, 150-153: iz beležnice M.C. (foto: M. C.)
- Str. 69: tehnički crteži (Milorad Pejanović)
- Str. 72 gore: Štampa tapeta (foto: M. C.)
- Str. 73: Nameštanje izložbe u Galeriji DKC (foto: M. C.)
- Str. 88: Razgovor sa publikom (foto: Mirjana Boba Stojadinović)
- Str. 89: Bliznakinje (foto: M. C.)
- Str. 97: Pariz (foto: M. C.)
- Str. 98: Scena iz filma "Fahrenheit 451" Fransa Trifoa ("Fahrenheit 451", François Truffaut)
- Str. 99: crtež M.C. (foto: M. C.)
- Str. 100: Izložba "Kritičari su izabrali" (foto: Milan Kralj)
- Str. 101 i 102 dole: Izložba "Kritičari su izabrali" (foto: M. C.)
- Str. 102 gore: Leonid Šejka "Soba na dohvat vulkana"
- Str. 103: Izložba *Skala dizajna – od mikro do makro*, rad *Svet po meni*, digitalni print, 100x70cm (foto: M. C.)
- Str. 104: Tehnički crtež (Olga Marelja)
- Str. 105: Simulacija izložbe u Paviljonu Srbije u Veneciji (foto: M. C.)
- Str. 106: Izložba *Das Unheiliche: o (ne)prevodivom*, Gete Institut, Beograd (foto: M. C.)
- Str. 107: Izložba "Međunarodni trijenale proširenih medija", rad *Mrtva priroda* (foto: M. C.)
- Str. 108: Viktorijanska ilustracija "Alise u zemlji čuda"
- Str. 109: Izložba "Niški salon 2018", rad *Svet po meni 2* (foto: M. C.)
- Str. 110: 1:1, kolaž, 190x225cm (foto: M. C.)
- Str. 111: Ulaz u Galeriju DKC (foto: Milan Kralj)
- Str. 112: Iz Galerije DKC (foto: M. C.)
- Str. 113, 121, 122, 134-136: Iz Galerije DKC (foto: Milan Kralj)
- Str. 114-116, 118-120, 123-125, 127-133, 137: Iz Galerije DKC (foto: Srđan Veljović)
- Str. 117: Iz Galerije DKC (foto: Janko Jerinić)
- Str. 126: Iz Galerije DKC (foto: Miloš Pribić)
- Str. 138-147: Mali elementi originalne kućice za lutke (foto: Borko Marković)

Index pojmova

- 1:1 41, 110, 153
1:10 14, 44,
1:12 6, 12, 14, 15, 16, 17, 31, 34, 41, 42, 44,
104, 155, 157
Akropolj 22, 36
Alisa 19, 34, 36, 37
Berton, Džesi 36
Bogh, Mikkel 37
Bois, Yves Alain 26, 36
Borčić, Vesna 16
Broomhall, Susan 36
Broomhall, Susan 8, 9, 16, 36
Buić, Jagoda 16
Burić, Bojana 98, 108
Cahun, Claude 60, 152
Carrol, Lewis 34, 36
Copjec, Joan 93, 97
Crtež 5, 7, 21, 32, 34, 41, 60, 83, 84, 110,
152
Cvetić, Mariela 1-3, 5, 6, 13, 14, 19, 24,
25, 29, 31, 32, 34, 36, 40, 74, 79, 81-
83, 85, 88, 97, 108, 152, 155-158, 160
Četvrti zid 29, 41, 74, 104
Čubrilo, Jasmina 1-4, 36, 83, 87, 152,
155-158, 160
Danto, Arthur 25
Das Unheimliche 5, 13, 15, 19, 20, 21,
23-25, 31, 32, 34, 36, 37, 42, 89-94,
97, 157, 158
Delez, Žil 5, 13, 34, 36
Denegri, Ješa 21, 27, 36
Didro, Deni 29, 41, 104
Digitani print, format 7, 17, 27, 30, 31,
32, 37, 103, 106, 152
Dimenzije 6, 18, 21, 31, 41, 57, 91
Dojl, Artur Konan 10
Dokumentacija 17, 34, 104, 107
Dolar, Mladen 91, 97
Dom 9-11, 13-15, 19, 20, 23, 34, 95, 99
- domaće 12, 48, 57, 89, 91
Dvojniki 7, 20, 30, 31, 90-93, 95
- dublet 5, 7, 20, 34
- dvojnikovanje 95
Durišić, Ivana 74-77, 79-82, 84, 88, 95
Enterijer 7, 21
Enwesor, Okwui 36
Farres, Gustavo 36
Felini, Federiko 42
Fio, Zvezdana 16
Foster, Hal 95, 97
Fotografija 5, 17, 27, 31, 32, 42, 60, 83,
94, 106, 107, 155
Fraser, Nancy 17, 36
Freud, Sigmund 19-22, 36, 37, 91
Galerija 5, 31, 36, 37, 87, 88, 98
Gehry, Frank 95
Graw, Elisabeth 32, 36
Greenberg, Clement 6, 36
Grosz, Elisabeth 36
Groys, Boris 7, 29, 36
Gvozdrenović, Marijana 16
Habermas, Jürgen 16, 36
Hardy, Thomas 10
Harold i Maude 48
Harris, Jonathan 27, 36
Hatoum, Mona 13
Herwitz, Daniel 24, 36
Hitchcock, Alfred 97
Hlavajova, Maria, Jill Winder and
Binna Choi 36
Hoffmann, E. T. A. 90, 91, 97
Holandski 8, 9, 10, 45
Ibzen, Henrik 11, 20, 36
Inč 14, 44
Instalacija 5, 10, 14, 15, 27, 29, 35, 41,
108, 155, 156
Ivančić, Nina 16
Jančić, Olga 16
Jevrić, Olga 16
Johnson, Laurie Ruth 22, 37
Kajoa, Rože 96, 97
Kamuflaža 60
- mimikrija 28, 60, 96
Kipling, Rudyard 10

- Kohon, Gregorio 22, 37
- Kolekcionarstvo, kolekcija 6-11, 13, 14, 17, 20, 21, 29, 32, 44, 45
- Kopija 6, 7, 20, 28, 41, 90, 91
- Krauss, Rosalind E. 26, 37
- Kuća za lutke 8, 11, 17, 20, 44, 77, 79, 104
- Kwon, Miwon 28, 37
- Lacan, Jacques 36, 93, 95, 97
- Lambton, Lucinda 10, 37
- Laplanche, J., Ponfalis, J. B. 97
- Levi-Stros, Klod 58
- Lind, Maria 30, 36, 37
- Magritte, Rene 14, 60, 152
- Maketa 5, 6, 12, 17, 20, 28, 30, 41, 42, 82
- maketarnica 59
- Makro 5, 12, 31, 98, 103, 152
- Malo 6, 9, 12-14, 19, 4044, 60, 74, 75, 76, 84, 90, 104, 156
- Manovich, Lev 18, 37
- Martini, Victoria 15, 37
- Marx, Karl i Friedrich Engels 32, 37
- Masschelein, Anneleen 19, 23, 37
- Maugham, William Somerset 10
- McCarthy, Paul 48
- Melville, Stephen 33, 37
- Merleau-Ponti, Maurice 29
- Mihać, Mirjana 16
- Mikro 5, 31, 98, 103, 152
- Milne, Alan Alexander 10
- Minijaturno 1-4, 7, 9, 10, 12, 13, 17, 21, 29, 31, 34, 36, 45, 83, 93, 155, 156, 157
- minijatura 12
- minijaturizacija 10
- Minikrija 28, 60, 96
- Model 5, 6, 10, 15, 2729, 32, 36, 41, 42, 57, 58-60, 79, 80, 81, 104, 155, 156, 157
- modelovanje 41
- Monumentalno 16, 26, 34
- monumentalizovanje 1, 3, 4, 36, 83, 87, 108, 155, 156, 157
- Morton, Marsha 20, 37
- Moseley-Christian, Michelle 8, 37
- Mueck, Ron 14
- Munišić, Mirjana 74, 75, 77-80, 82-84, 86-88
- Musil, Robert 10, 26, 37
- M'Uzan, Michele de 22, 37
- Myers, Terry R. 37
- Nedeljković-Prodanović, Borislava 16
- Nora 11, 36
- Objekat 5-7, 9, 13, 17, 24, 28, 33, 41, 57, 59, 60, 81, 92, 93, 97, 104, 155, 157
- Oprešnik, Ankica 16
- Original 7, 19, 21, 30, 31,
- originalno/originalni 5, 8, 10, 31, 42, 81, 106, 153, 157
- Ortman, Petronella 8, 9, 12, 19, 26
- Parne, Kler 34, 36
- Paviljon 5, 6, 15-17, 29, 98, 104, 107
- Petersen, Anne Ring 27, 28, 37
- Petrović, Svetlana 77, 82, 83, 86
- Pieterse, Jan Nedeerven 28, 37
- Pontormo, Jakopo Karući 59
- Popović, Dušica 87
- Projekat 5-7, 13, 15, 25, 28-31, 34, 35, 41, 77, 82, 86-88, 104, 107, 155, 156, 157
- Prostor 5, 6, 11-17, 21, 23-31, 34, 36, 41, 42, 48, 49, 60, 74-80, 83-88, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 104, 108, 156, 157, 158
- Protić, Miodrag B. 21, 37
- psihoanalitički 5, 13, 19, 23-25, 31, 34, 36, 42, 80, 91, 97, 156, 157
- Psihoanaliza 34, 97, 155, 157
- Ramujkić, Vahida 74, 77, 78, 81-83
- Razmera 5, 13, 14, 18, 30, 44, 57, 75, 78
- Reteritorijalizacija 5, 15, 29, 104
- Ristić, Predrag 21, 37
- Rodić, Predrag 75-82, 85, 87
- Royen-Engelberts, Monique van 8, 14, 37
- Royle, Nicholas 19, 20, 37
- Rusija 44
- Sandberg, Mark B. 11, 20, 37

Schor, Hilary M. 20, 37
 Slikarstvo 5, 6, 25-34, 36, 38, 57
 - slikarstvo u proširenom polju 26, 27,
 28, 36
 Soba 6-8, 14, 17, 21, 29, 36, 41, 42, 48,
 74, 77, 80, 92, 93, 94, 152, 156
 Spinks, Jennifer 36
 SSSR 44
 Staff, Craig 27, 37
 Stewart, Susan 10, 12, 13, 37
 Steyerl, Hito 18, 30, 36, 37, 38
 Stojadinović, Mirjana Boba 74-76, 78-
 83, 85, 86, 87, 152, 159
 Stojanović, Jelena 5, 17, 36, 37, 98, 99
 Subjekat 14, 15, 20, 25, 34, 91, 92, 94-
 96, 158
 - subjektivno 5, 24, 31, 89
 Subotić, Irina 16, 21, 38
 Svet po meni 3, 5-8, 13-17, 19, 22, 24-26,
 28-32, 34, 36, 40, 41, 98, 103, 104,
 108, 110, 152, 153, 155, 157
 Swift, Jonathan 14, 38
 Šejka, Leonid 6, 7, 14, 17, 21, 29, 36, 37,
 38, 99, 152
 Šeling, Fridrih Vilhelm 19, 89
 Šešić, Milena 16
 Šnajder, Gregor 60, 95
 Šubert, Edita (Schubert) 16
 Šuica, Nikola 98, 107
 Šuvaković, Miško 2, 24, 27, 38, 156, 160
 Tableau vivant 6, 26, 29, 104
 Tekst 5, 24, 25, 27, 28, 32, 34, 35, 42, 80,
 83, 89, 107, 108, 155-157
 Teorija 5, 23-25, 34
 Titmarsh, Mark 27, 38
 Tomašević, Jelena 16
 Tomić, Milica 16
 Umanjjenje 3, 5, 14, 34
 Uvećanja 42, 74, 76, 155
 Veličina 13, 14, 17, 18, 21, 44, 57
 Veliko 3, 6, 12-4, 19-21, 40-42, 60, 74,
 84, 156
 Vian, Boris 43
 Vidler, Anthony 20, 38
 Vujošević, Natalija 16
 Wells, Rachel 12, 13, 18, 37, 38
 Whiteread, Rachel 13
 Zdjelar, Katarina 16
 Žižek, Slavoj 93, 95, 97

Recenzije

Dr Mariela Cvetić, vanredna profesorka Arhitektonskog fakulteta u Beogradu i dr Jasmina Čubrilo, vanredna profesorka Filozofskog fakulteta u Beogradu autorke su projekta pod naslovom „O razmeri: monumentalizovanje minijaturnog“. Monografija je o projektu „Svet po meni“, izložbi Mariele Cvetić koji je prvi put predstavljen u maju 2013 u Galeriji Kulturnog centra Beograd, i koji je od tada, kada je izlagana instalacija – uvećani model kuće za lutke u razmeri 1:12 – uspostavljen u „fluidnom stanju“: kasnija izlaganja podrazumevala su izlaganje fotografija, projekcija i objekata. Publikacija sadrži tekstove autorki, fotografije projekta i crteže i predstavlja ovaj dugogodišnji projekat i njegov razvoj od nastanka, a artikuliše se kao naučna analiza umetničkih praksi koje su nastale ukrštanjem sa teorijom.

Publikacija „O razmeri: monumentalizovanje minijaturnog“ je zajednički projekat dr Mariele Cvetić, vanredne profesorki Arhitektonskog fakulteta u Beogradu i dr Jasmine Čubrilo, vanredne profesorki Filozofskog fakulteta u Beogradu. Knjiga je zamišljena kao istorijsko umetnička i teorijska rasprava o umetničkom projektu „Svet po meni“ koji je Mariela Cvetić prvi put predstavila u Galeriji Kulturnog centra Beograd 2013. godine. Postavka je bila realizovana u mediju instalacije koja je sadržala uvećani model kuće za lutke u razmeri 1:12. Kasnija izlaganja su sadržala i fotografije, projekcije i objekte. Knjiga je nastavak ovog projekta. Reč je o složenom i sistemski orijentisanom interdisciplinarnom naučnom radu u preseku polja teorije i istorije vizuelnih umetnosti, arhitekture i psihoanalize.

Baveći se kompleksnim fenomenima razmere, veličine, uvećanja i njihovim odnosima, autorke daju inovativni odnos interdisciplinarnoj teoretizaciji i problematizaciji izdraživanog problema.

Reč je izuzetno dobro napisanom naučnom radu koji će osim prezentacije umetničkog (ali i teorijskog) rada umetnice, biti i vrlo korisna knjiga za studente vizuelnih umetnosti i arhitekture koji izučavaju pomenute probleme, kako na Arhitektonskom fakultetu, tako i na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu.

*dr Vladimir Mako, redovni profesor
Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet, Beograd*

Dr Mariela Cvetić je ugledna likovna umetnica i teoretičarka umetnosti i medija, koja istražuje umetničkim i naučnim sredstvima pojavnosti prostora u umetnosti i arhitekturi, odnosno, u umetnosti i kulturi. Dr Mariela Cvetić je vanredna profesorka na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu. Dr Jasmina Čubrilo je uticajna kritičarka i istoričarka postmoderne i savremene umetnosti. Dr Jasmina Čubrilo je vanredna profesorka na Odeljenju za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu.

Dr Mariele Cvetić i dr Jasmina Čubrilo su uspostavile zajedničku saradnju na istraživanju umetničkih modela i teorijskih interpretacija prostora.

U vremenu velikih globalnih ekonomskih i umetničkih kriza Mariela Cvetić odlučuje da istražuje privatni i, zatim, unutrašnji svet žene serijom instalacija u Galeriji Kulturnog centra u Beogradu. Njene ambijentalne postavke u Galeriji KCBa prati izazovna analitička studija istoričarke umetnosti Jasmine Čubrilo posvećena "monumentalizovanju minijaturizovanog". Projekat se nastavio različitim oblicima przentovanja dokumentacije i koncepta umetničkog rad.

Mariela Cvetić je konstruisala sobe u prostoru galerije. Sobe izgledaju kao sobe kućica za lutke. Ali sobe su velike i odgovaraju telu odrasle osobe. Dvojstvo sobe za lutke i sobe za odraslu ženu otvara osećaj nelagodnosti za gledaoce. Gledalac se pita gde je ušao i sa čim se suočava? U čiji život pogledom prodire? Gledajući i pristupajući sobama otkriva da je u razorenoj priči koju treba iznova sastaviti. Prepoznavanje priča u prostoru soba i njihovo rekonstruisanje podseća na psihoanalitički čin kada terapeut sluša pacijenta i iz njenog/njegovog fragmentiranog govora pokušava da izvede konzistentnu priču i isповest.

Projekat dr Mariele Cvetić i dr Jasmina Čubrilo O razmeri: monumentalizovanje minijaturnog je zasnovano na paralelnom istraživanju odnosa dimenzija: malo-veliko, privatno javno, umetničko-naučno, umetničko-arhitektonsko. Publikacija sadrži tekstove autorki i fotografije projekta i crteže. Cilj projekta je da se široj naučnoj javnosti, u domaćoj sredini a i u inostranstvu, predstavi na analitički način dugogodišnji umetnički projekat od nastanka do modaliteta prezentacije.

Umetnica i teoretičarka umetnosti Mariela Cvetić je saradnjom sa istoričarkom umetnosti Jasminom Čubrilo ostvarila složen interdisciplinarni rad povezivanja umetnosti i nauke u istraživanju ambijentalnosti i kulturalnog poimanja ljudskog sveta.

Preporučujem da se ovaj projekat i njegova završna prezentacija u publikaciji podrži.

*dr Miodrag Šuvaković, redovni profesor
Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum*

Projekat "O razmeri: monumentalizovanje minijaturnog" je zajednički projekat dr Mariele Cvetić, vanredne profesorke Arhitektonskog fakulteta u Beogradu i dr Jasmine Čubrilo, vanredne profesorke Filozofskog fakulteta u Beogradu. Knjiga je zamišljena kao istorijsko umetnička i teorijska rasprava o umetničkom projektu "Svet po meni" koji je Mariela Cvetić prvi put predstavila u Galeriji Kulturnog centra Beograd 2013. godine. Postavka je bila realizovana u mediju instalacije koja je sadržala uvećani model kuće za lutke u razmeri 1:12. Kasnija izlaganja su sadžala i fotografije, projekcije i objekte. Knjiga je nastavak ovog projekta.

Publikacija sadrži tekstove autorki i fotografije projekta. Kao takva, knjiga jeste interdisciplinarna naučna analiza umetničkih praksi Mariele Cvetić a u širem smislu reč je o interdisciplinarnoj raspravi o problemima savremene umetnosti, odnosno prepletima vizuelnih umetnosti, arhitekture i savremene teorije umetnosti. Analiza se tiče primene koncepta Das Unheimliche u realizaciji i teoretizaciji konkretnog umetničkog rada. Koncept je jedno od ključnih mesta Frojdove a potom i Lakanove psihoanalize: autorke izmeštaju koncept iz njegovog psihološko-terapeutskog konteksta i primenjuju ga na analizu prostora, percepcije i vizuelnosti. Na taj način, knjiga je: a) monografska analiza rada Mariele Cvetić kao savremene umetnice; b) pregledno i problemsko istraživanje, analiza i rasprava složenog naučnog problema identifikovanja, mapiranja i prezentovanja odnosa psihoanalitičke teorije i tradicionalno shvaćenih disciplina kao što su istorija umetnosti i estetika. Knjiga time spada u granična i interdisciplinarno fundirana područja studija umetnosti, studija arhitekture, umetničke kritike, teorije medija i teorije kulture u najširem značenju reči.

Knjiga se odlikuje jasnom i preglednom strukturom i može se koristiti kao korisna i informativna rasprava o savremenoj umetnosti u Srbiji, ali i kao originalna i kritički usmerena studija koje za predmet ima probleme savremenosti, te savremene umetnosti, kulture i društva.

*dr Nikola Dedić, vanredni profesor
Fakultet muzičke umetnosti, Beograd*

Mariela Cvetić, umetnica i teoretičarka umetnosti, redovni profesor na Arhitektonskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Diplomirala je na Fakultetu likovnih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu gde je i magistrirala, kao i na Mašinskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Doktorirala na Interdisciplinarnim doktorskim studijama Teorije umetnosti i medija Univerziteta umetnosti u Beogradu. Autorka je deset samostalnih izložbi i većeg broja grupnih izložbi, kao i izložbi studenata Arhitektonskog fakulteta. Objavila je knjigu "Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora" (Beograd, 2011) i više poglavlja u monografijama. Učestvovala u radu velikog broja konferencija. U umetničkom i teorijskom radu bavi se problemima odnosa subjekta i prostora.

www.marielacvetic.com
marielacvetic@yahoo.com

Jasmina Čubrilo, vanredna profesorka na Seminaru za studije moderne umetnosti Odeljenja za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu. Bavi se modernom i savremenom umetnošću. Pored velikog broja stručnih i naučnih članaka i studija, objavila i nekoliko knjiga među kojima su i sledeći naslovi: *Zora Petrović*, Beograd 2011; *Jelica Radovanović i Dejan Anđelković: symptom.dj*, Beograd 2011; *Bojan Bem: medijska repozicioniranja slike*, Beograd 2016.

Profesionalni doprinos projektu, na čemu im se autorka izuzetno zahvaljuje, dali su:

Borko Marković, mast.inž.arh.
Dr.um. Dragana Jokić, dipl.slikar i dipl.inž.arh.
Dr. um. Dimitrije Pecić, dipl.slikar
Mr Mirjana Boba Stojadinović, dipl.slikar
Olga Marelja, mast.inž.arh.
Ana Raković, dipl.inž.arh.
Milorad Pejanović, dipl.inž.arh.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.071/.072:929 Цветић М.
7.038.55(497.11)“201”

ЦВЕТИЋ, Мариела, 1965-

О размери : monumentalizovanje minijaturnog / Mariela Cvetić, Jasmina Čubrilo. - Београд : Универзитет, Архитектонски факултет, 2019 (Београд : Donat Graf). - 158 стр. : илустр. ; 24 cm

Тираж 300. - Стр. 154-158: Recenzije / Vladimir Mako, Miodrag Šuvaković, Nikola Dedić. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija: стр. 49, 69-71.

ISBN 978-86-7924-194-8

1. Чубрило, Јасмина, 1967- [аутор]

а) Цветић, Мариела (1965-) - "Свет по мени"

COBISS.SR-ID 274221580

